

## ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ



Москва

Гнозис

2005

ББК 83.3(2Рос-Рус) X17

Хализев В.Е. Ценностные ориентации русской классики. — М.: «Гнозис», 2005. — 432 с.

ISBN 5-7333-0166-X

ББК 83.3(2Рос-Рус)

ISBN 5-7333-0166-X

© В. Е. Хализев, 2005

© ИТДГК «Гнозис», 2005

### Оглавление

Введение.....	5
I. Спор об отечественной классике в начале XX века.....	13
II. А. С. Пушкин .....	51
«Борис Годунов»: власть и народ.....	53
Завершение действия «Евгения Онегина».....	82
<i>Постскриптум 2005 года</i> .....	96
Трагический подтекст «Домика в Коломне» .....	104
«Пир во время чумы»: опыт прочтения .....	127
<i>Постскриптум 2005 года</i> .....	140
Типология персонажей и «Капитанская дочка».....	146
III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада».....	161
Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого.....	163
«Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество писателей второй половины XIX века.....	209
Праведники у Н. С. Лескова.....	219
Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры.....	260
Человек смеющийся.....	301
<i>Постскриптум 2005 года</i> .....	355
Иван Карамазов как русский миф начала XX века.....	356
Идиллическое в «Вишневом саде» А. П. Чехова.....	369
Вместо заключения.....	390
Примечания.....	391
Именной указатель.....	423
Перечень публикаций автора, на основе которых написана данная книга.....	431

## Введение

Русская классическая литература (от Пушкина до Чехова) тщательно изучена в самых разных ракурсах: текстологами и комментаторами произведений, их аналитиками и интерпретаторами, а также биографами писателей. «Фронт» конкретных исследований весьма широк. Мы располагаем великим множеством серьезных работ, посвященных не только писателям первого ряда, но и их «спутникам». Яркие и масштабные свидетельства тому — серия «Литературное наследство» и многотомная энциклопедия «Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь», которыми отечественная наука вправе гордиться.

Вместе с тем в изучении русской словесности XIX века есть обширное белое пятно. Наши представления о ней как целом весьма неопределенны и шатки, хотя порой формулируются жестко и безапелляционно. При этом имеет место принципиальная разность, а порой и полярность оценок литературы позапрошлого столетия. Так, в доперестроечные времена (на протяжении ряда десятилетий) официальной идеологией активно и небезуспешно насаждался миф об отечественной классике как по преимуществу, а то и полностью не приемлемой социальным отношениям в России, гневно обличавшей привилегированные сословия и государственную власть, чаявшей радикального преобразования общественного строя. Настойчиво говорилось о прогрессивности и революционности взглядов писателей, об их связи с «освободительным движением». Достоевский и Лесков были не в чести, Гоголь и Л. Толстой ценились прежде всего как обличители господствующих классов. Вершины художественно явленной мысли усматривались в произведениях Герцена, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина. В персонажной сфере поднимались на шит бунтари и революционеры («новые люди»), порой рассматривавшиеся как *единственное* позитив-

### 5

#### Введение

ное начало русской жизни. И *такой* классике, обедненной и искаженной, воздавались высочайшие хвалы.

Но, как любил выражаться В. Г. Белинский, «вдруг все переменялось». Это «вдруг» произошло лет 15 тому назад. То, что раньше именовалось верой в счастливое будущее, теперь стали называть «пророчеством», вкладывая в это слово смысл иронический. То, что прежде обозначалось как революционная настроенность писателей, ныне предстало как утопический максимализм, далеко не безопасный. Отечественная классика стала вызывать недоверие, чтобы не сказать сильнее. По справедливым словам В. Б. Катаева, ныне «нападки на классика гораздо более заметны, чем доводы в ее защиту»<sup>1</sup>. При этом резкий сдвиг в оценке отечественной литературы не ознаменовался ее обновленным разумением: смысловым фундаментом творчества писателей по-прежнему считается социальный критицизм в соединении с ожиданием идеального будущего. Говоря иначе, на смену возвышающей, апологетической редукции литературы до ее революционно-гражданского компонента пришла снижающая, отчужденно ироническая, разоблачительная интерпретация *того же компонента*.

Понимание классической литературы как отвергавшей русскую реальность во имя иной, грядущей жизни (и при апологии писателей, и при их низведении с пьедестала), мы полагаем, стимулировалось креном общественной мысли в сторону национального нигилизма, который в различных вариациях давал о себе знать на протяжении всего истекшего столетия, порой — и в работах крупных гуманитариев. Так, в масштабной и глубокой, хотя и не во всем бесспорной книге Г. В. Флоровского о русском богословии (1937) была дана предельно жесткая характеристика «русской души»: «безответственность», «предательская склонность», «душа потемневшая и ослепленная»,

в которой есть любование, но нет любви, жертвенности, «самоотречения перед истиной»; «духовное рабство» в сочетании с «одержимостью»<sup>2</sup>. Подобный перечень грехов и пороков поистине убийственен. Он не оставляет на долю русского человека решительно ничего хорошего. Приведя эти суждения Фло-ровского, В. Н. Топоров в своей замечательной монографии о

## 6

### Введение

святости в первые века христианства на Руси, к сожалению, полностью к ним присоединился. Он считает данную характеристику русской души «очень глубокой и поразительно выверенной»<sup>3</sup>.

Понимание русской национальной субстанции как негативной нам представляется данью мифотворчеству, а вовсе не итогом научного познания. Оно, в частности, находится в непримиримом противоречии с тем, что знали и говорили о своей стране наши писатели-классики. И отечественное литературоведение в лучших его проявлениях этот миф, продиктованный безоглядным скептицизмом, неуклонно и последовательно отвергает. Можно было бы в этой связи дать пространный перечень ученых и их работ. Ограничусь тем, что назову статью Д. Е. Максимова «Тема простого человека в лирике Лермонтова» (1950-е годы). В этом русле, мы надеемся, находится и данная книга.

Пребывавшая в хронологическом пространстве между романтизмом с его достаточно сильной (особенно в русской рецепции) байронической ветвью и мощным ницшеанским веянием поры модернизма, отечественная классика привычно именуется реалистической (пользоваться или не пользоваться словом «реализм», обросшим всяческими вульгаризациями, — вопрос и «дело» вкуса каждого из нас). Она нередко подвергается упрекам во всецелой обытовленности и приземленности, редуцируется до обсуждения социальных вопросов своего («малого») времени, характеризуется как отмеченная жестким детерминизмом и ориентирующаяся на позитивизм. При этом недостаточно принимается во внимание пристальный интерес писателей к человеческой личности, к ситуациям *выбора* людьми жизненно-практических позиций, к их духовному *самоопределению* и инициативно совершаемым *поступкам*.

Русская литература XIX века гораздо более, чем это имело место раньше и позже, выявляла, говоря словами М. М. Бахтина, «не-алиби» человека в бытии. Она была максимально внимательна ко всяческим «здесь» и «сейчас» вплоть до самых кратковременных и малых (вспомним высказывание Л. Н. Толстого о решающей роли в искусстве «бесконечно малых»). Кратковре-

## 7

### Введение

менное и малое выступали в освещении писателей как духовно, а в конечном счете онтологически значимые и при том бесчисленные и нескончаемые «*события бытия*» (это тоже выражение Бахтина). В литературе XIX века, наряду с ее социально-критическим, а порой и обличительным «настроением», оказывалось неопределимо важным *мироприемлющее* начало. Нашим писателям-классикам было присуще уважительно-бережное отношение к *живым* человеческим душам, к тем феноменам национального бытия, которые обладают неоспоримой *ценностью*, что, как правило, оставалось (так — и поныне) вне поля зрения критиков, публицистов, ученых. Шаг в сторону устранения этого, так сказать, «полупробела» мы и пытаемся сделать. Именно поэтому широко бытующее в гуманитарной сфере словосочетание «ценностная ориентация» вынесено в заглавие данной книги. Мы отнюдь не рассчитываем исчерпать заявленную тему, поистине необъятную, но стремимся наметить перспективу ее дальнейшего обсуждения, в том числе и в ракурсе теоретическом. Напомним одно из утвердившихся в современном литературоведении положений: центральным звеном словесно-художественных произведений (в особенности сюжетных: эпических и драматических), фундаментом их структуры является соотношение между автором и героями как личностями и, стало быть,

субъектами определенных ценностных ориентации.

Предпринимая опыт сопряжения (далеко не первый и, конечно, не последний) литературоведения с аксиологией, мы исходим из того, что отечественная классика не только преломила и запечатлела ценностные ориентации самих авторов, но и выявила в реальности (наряду с горестными следствиями «зигзагов» русской истории, вопиющим социальным неравенством, оторванностью господствующих слоев от народной жизни, извечными несовершенствами людей и их сообществ) то, что было позитивно значимо в опыте разных «кругов» общества и нации как таковой. При этом речь у нас идет не о героях в ореоле исключительности (индивидуалисты байроновского или «преднищанского» толка, «духовные скитальцы», бунтари, революционеры), а о людях *обыкновенных*, не притязающих на амплу избранных и на масштабные свершения.

Главный

8

Введение

предмет книги составляет поэтизируемая авторами (а вместе с тем не отмеченная идеализацией) «галерея» персонажей (а им нет числа), связанных прежде всего с непосредственно близкой им реальностью, в которой они так или иначе ориентируются и действуют. Это и отклики людей на текущие исторические события, и межличностное общение, и пребывание в сфере повседневного быта с его прозой и поэтичностью, печалью и радостью. И (далеко не в последнюю очередь) духовная и «поведенческая» причастность нравственным и религиозным императивам. Иначе говоря, в предлагаемых вниманию читателя интерпретационно-аналитических опытах (точнее — в их большей части) предпринята попытка уяснить преломление и воссоздание в отечественной классике того, что мало кому известный Н. С. Арсеньев, философ и историк русской культуры, назвал одухотворенной «тканью жизни», которая наследуется от поколения к поколению<sup>4</sup>.

В данной книге собраны работы о русской классической литературе от Пушкина до Чехова, очень разные по своей тематике. Нами рассмотрены отдельные повествовательные (эпические) и драматические произведения в их различных ракурсах и контекстах. В книгу включены также исследования более общего характера (смех как предмет изображения в произведениях писателей; праведничество и эстетика быта в творчестве Лескова и других авторов).

Монография состоит из трех разделов. В первом характеризуется спор литературоведов, философов, политических деятелей, публицистов и критиков начала XX века об отечественной классике предыдущего столетия. Этот спор, мы полагаем, остается незавершенным и сегодня, а потому сохраняет свою актуальность. Второй раздел посвящен созданиям Пушкина поры его творческой зрелости. В третьем речь идет о литературе 1860 — начала 1900-х годов (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, А. Н. Островский, А. П. Чехов).

Автор благодарен великому множеству людей, которые на протяжении более чем полувека приковывали его внимание к отечественной классике, вовлекали в мир раздумий о ней. Прежде всего — это мои родители и родственники поры детства и

9

Введение

юности. Неоценимо и значение для меня живых, стимулирующих мысль бесед о литературе с коллегами, друзьями, учениками. Моим вдохновенным собеседником на протяжении четверти века был и остается пушкинист Ю. Н. Чумаков. Переписка с ним, многочасовые беседы при встречах или по телефону, часто обнаруживавшие серьезные разногласия и озаглавленные напряженными дебатами, для меня оказывались интеллектуально плодотворными и экзистенциально значимыми. Одна из ведущих тем наших с Юрием Николаевичем нескончаемых разговоров — это, конечно же, Пушкин.

Как литературовед-русист я бесконечно многим обязан моим университетским

учителям (назову Г. Н. Поспелова, Н. И. Ливана, С. М. Бонди) и таким авторам статей и книг об отечественной литературе, как А. П. Скафтымов, Д. С. Лихачев, Д. Е. Максимов, В. А. Грехнев, С. Г. Бочаров, А. И. Журавлева и многие другие. И, наконец, моя глубокая благодарность близким друзьям, которые помогали советами, весьма конструктивными, и критическими замечаниями при доработке ранее написанных статей для этой книги: А. М. Гуревичу, Е. Е. Жуковской, С. А. Мартыановой.

## I

### Спор об отечественной классике в начале XX века

Наука о литературе на сегодняшний день располагает многочисленными работами о том, как воспринималось и осмысливалось творчество русских писателей-классиков прошлого столетия за пределами их времени. Но о формировании и эволюции представлений об отечественной словесности XIX века в целом, о динамике *репутаций*<sup>1</sup> русской литературы как таковой мы знаем мало<sup>2</sup>. Как это ни парадоксально, истолкования и оценки нашей классики за рубежом прояснены более<sup>3</sup>, чем ее осмысление на русской почве. Особенно интересна в этой связи отечественная публицистическая и научная литература первых двух десятилетий XX века. В эту пору были высказаны *обобщающие* суждения о завершившейся литературной эпохе (приблизительно — от Пушкина до Чехова) и явственно обозначились самые разные, даже полярные друг другу типы осмысления отечественной классики, с подобиями и вариациями которых мы имеем дело и теперь.

Сегодня, когда наше литературоведение критически пересматривает собственный опыт, история интерпретаций русской литературы весьма актуальна. Чтобы научная мысль успешно двигалась вперед, важно и даже необходимо, во-первых, уяснить «первоисточки» тех жестких схем и догм, от которых мы ныне отказываемся, и, во-вторых, ввести в научный обиход и осмыслить суждения ученых и философов, критиков и публицистов, которые в советские времена не согласовывались с официально насаждавшейся методологией и ей противостояли. Шаг в сторону решения этой «сверхзадачи» и предпринят в данной статье.

13

Наиболее активно, в «крупных» публицистических, литературно-критических и научных жанрах дала о себе знать концепция русской литературы, не принимающая во внимание многовековых традиций отечественной истории и культуры и нередко сопряженная с их прямым отрицанием. Как высшая и едва ли не единственная национально-культурная ценность в подобных книгах и статьях осознается интеллектуально активная и самостоятельная личность, находящаяся в постоянном и напряженном разладе с укладом русской жизни как средоточием косности и отсталости, невежества и тьмы. Литература при этом вырисовывается по преимуществу как сурово обличительная, а также в виде зеркала умственных и душевных драм образованного меньшинства — будь то либо «лишние люди» (духовные скитальцы), либо религиозные бунтари типа Ивана Карамазова, либо сторонники революционных преобразований.

Именно такой осознана отечественная классика в монографиях Е. А. Соловьева-Андреевича и Р. В. Иванова-Разумника. «Ось», вокруг которой «вертятся» литературные явления XIX века, — это в глазах Соловьева-Андреевича «борьба за освобождение личности и личного начала прежде всего»: «Я выделяю борьбу с крепостным правом и официальною жизнью *во имя интересов развития личности*»\*. Русская литература для него — это воплощение идеи «нравственно-освободительной»<sup>5</sup>. Соловьев-Андреевич опирается в своих суждениях на опыт писателей с ярко выраженным граждански-нравственным началом. По его словам, у истоков нашей литературы — Радищев, во главе ее — Гоголь, Толстой и Достоевский, а среди критиков — Белинский и Добролюбов.

Имея в виду писаревские и «позднетолстовские» крайности, Соловьев-Андреевич утверждает, что недостаток русской литературы — в ее «пристрастии к догматам», в

склонности к «узкому утилитаризму», в недоверии к красоте, доходящем до аскетизма. Образованному меньшинству предъявляется упрек в гражданском фанатизме и слепой подвластности иду-

#### 14

##### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

шим с Запада умственным веяниям: «Русская интеллигенция, вообще говоря, привержена к догме. Как ни часто меняется эта догма, преданность к каждому новому исповеданию (речь идет об увлечениях Гегелем, позитивистским материализмом, народничеством, марксизмом. — В.Х.) является почти что самоотвержением <...>. По нашей юной некультурности <...>, по лености мысли и горячей впечатлительности сердца обойтись без догмы мы не можем. Она нам нужна, чтобы не думать самим»<sup>6</sup>. «Новая мысль является нам обыкновенно под конвоем иностранного авторитета. Не видя на мысли иностранного клейма, мы невнимательны к ней и даже глухи. Все прошлое как бы вопиет: «не верь своему», «бойся своего»<sup>7</sup>.

Но особенно настойчиво Соловьев-Андреевич ведет полемику с народнической и (шире) альтруистической моралью жертвенного служения, обнаруживая тем самым склонность к индивидуалистическому (на ницшеанский лад) пониманию свободы личности. Он сетует, что русская литература была христианской и в силу этого оказалась зараженной эпидемией жалости; что «борьба Герцена с христианством и его моралью, единственно серьезная и философски глубокая, не произвела на нее (русскую литературу. — В.Х.) никакого впечатления»; что наши писатели вплоть до 1860-х годов отдавали дань эстетизации закабаленного народа и что в 70-е годы «опять идеализируется мужик, опять народная жизнь с ее общинно-земледельческими устоями созерцается как нечто прекрасное»<sup>8</sup>. Скептически отзываясь об обращении писателей к ценностям народного сознания и бытия, Соловьев-Андреевич полагает, что «земледельческая убогая жизнь <...> определила многие своеобразные черты нашего литературного мышления». Защита писателями крестьянства и его быта, а также «морали долга и самоотвержения» (последняя ставится рядом с «узами канцелярских программ») вызывают его резкое неудовольствие. Ссылаясь на Ницше, автор говорит, что «само чувство жалости в том размере, в каком проповедовалось это у нас, отрицает идею личности»<sup>9</sup>. Завершает Соловьев-Андреевич одну из своих книг апологией пролетарского индивидуализма будущего<sup>10</sup>.

#### 15

##### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

При этом автор не скупится на однозначно-негативные характеристики русской действительности — как прошлой, так и современной. Заодно с крепостным правом он отвергает и «патриархальные условия семьи», и церковь — на том основании, что крепостное право толковалось как «институт божественного происхождения». Байронизм, напротив, характеризуется как «движение, заброшенное в нашу глухую, полудикуую страну»<sup>11</sup>.

Подобным же образом (хотя и в менее жесткой форме) осмыслена русская литература XIX века в ее отношении к реальности Р. В. Ивановым-Разумником и Д. Н. Овсянником-Куликовским. В широко известной и неоднократно переиздававшейся книге Иванова-Разумника (1907) явственно сказалась леворадикальная ориентация автора, который, опираясь на суждения П. Л. Лаврова, утверждал, что русская интеллигенция осуществляла «творчество новых форм и идеалов, активно проводимых к цели <...> развития и самоосвобождения личности». В центре внимания публициста — деятельность Белинского и Герцена. Воспроизведенная в литературе первой половины века русская интеллигенция (прежде всего — в образах «лишних людей»), по мысли Иванова-Разумника, — это «орган народного сознания и совокупность живых сил народа». Далекий от понимания традиций народной культуры, автор утверждает, что без мыслящих людей круга Белинского и Герцена общество превратилось бы в «толпу мещан»<sup>12</sup>.

Подобное же разумение дела — в монументальном труде Д. Н. Овсянни-

Куликовского, гораздо более объективном, хорошо оснащенном фактами и глубоко, чем охарактеризованные выше работы. В центре внимания ученого — преломившиеся в творчестве русских писателей «постчаадаевские» умонастроения: искания идеологов-отщепенцев, «культурное скитальчество», порожденное «отчужденностью передовой части общества» от большинства<sup>13</sup>. «Отрицание национальной дикости» Чаадаевым, по словам Овсяннико-Куликовского, дало «толчок» русской мысли и потому «было необходимым, как хлеб насущный, как струя свежего воздуха»<sup>14</sup>. Отсюда — преимущественный интерес ученого к таким персонажам, как

16

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

Чацкий, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин. За рамками круга отщепенцев и скитальцев чего-либо позитивно-весомого Овсяннико-Куликовский не усматривает, говорит о России как стране «запоздалой», незначительность результатов деятельности интеллигенции объясняет «всероссийской отсталостью». Отметив, что Чаадаеву как автору «Философических писем» был присущ «дальтонизм мысли», он вместе с тем — совершенно в чаадаевском духе — пишет о нашем «тусклом, сером, невзрачном прошлом» и даже о русской «национальной немощи»<sup>15</sup>.

Еще более сурового критицизма, который направлен на *все* слои русского общества, включая народную жизнь, на историческое прошлое страны, а также на недовольную окружающим интеллигенцию, исполнены суждения А. М. Горького. В статье «Разрушение личности» (1909) говорится и об «экономически и психологически разлагающемся дворянстве», и о «продажном и невежественном чиновничестве», и о духовенстве, «лишенном влияния, подавленном государством и тоже невежественном», и о «темном русском мужике», и о разночинце-интеллигенте как «печальном детище рабьей земли»<sup>16</sup>.

Высочайшее достижение русской литературы XIX века Горький видит в том, что она внушала «весьма высокую оценку духовных данных революционера». А запечатленная галереей «лишних людей» драма русской интеллигенции — это в его глазах свидетельство не становления личности, а, напротив, яркий пример ее разрушения. По мысли писателя, в центре *русской XIX века* — «*ннд/звггяулккг-л^егг&ггтн\**, который достоин обличения, ибо «оправдывает свою борьбу против народа обязанностью защищать культуру»<sup>17</sup>.

Горький высоко оценивает жесткую критику писателями русской жизни в ее настоящем и прошлом. Салтыков-Щедрин, отмечает он, — это «самый правдивейший свидетель нашей духовной нищеты и неустойчивости». И (в «постчаа-даевском» духе) утверждает, что «необходимо знать историю города Глупова — это наша русская история»<sup>18</sup>. Величие русской литературы Горький видит в выражении ею тотального недовольства русской реальностью и напряженной постановке проблем, требующих разрешения в социально-политиче-

17

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

ской сфере: «Это по преимуществу литература вопросов: что делать? Где лучше? Кто виноват? — спрашивает она»<sup>19</sup>.

Утверждая, что русская литература XIX века — это наша гордость, «лучшее, что *создано* нами как нацией», Горький в то же время во многом к ней критичен. Для него неприемлемо настойчивое стремление писателей говорить о позитивных сторонах русской жизни, в том числе народной, в особенности же — отдавать дань уважения укорененным в стране верованиям. Горький утверждает, что в своем огромном большинстве русские писатели были «отчаянные демагоги, которые всячески льстили народу» и идеализировали рабское смирение; полагает, что «вред идей» Толстого, создавшего образ Платона Каратаева, очевиден<sup>20</sup>. Образы праведников в русской литературе он расценивает как своего рода писательский фокус. Автор «Соборян», по его мнению, сумел создать «из

гнилого материала вечный памятник». Лесков трактуется как «наиболее умело и настойчиво утешающий писатель». Вывод делается простой: мы «вырабатываем» праведников «для нашего утешения»<sup>21</sup>. Особенно резко отзываясь Горький о Достоевском («О карамазовщине», «Еще о карамазовщине», 1913), в творчестве которого видит «обобщение отрицательных признаков и свойств национального характера русского человека», многие из которых, по его мнению, автор «Братьев Карамазовых» выдает за достоинства. Так, Федор Павлович в глазах пролетарского писателя — это русская душа, «бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего болезненно злая, душа Ивана Грозного»; а в Алеше Карамазове и князе Мышкине усмотрено «превращение садизма в мазохизм, карамазовщины в каратаевщину»<sup>22</sup>.

Горьковской концепции русской литературы как грандиозного свидетельства о тотально негативном состоянии жизни в стране, нуждающейся в радикальном обновлении, решительном разрушении имеющегося и его полном преобразении, близко ее ленинское понимание: отечественная литература — это прежде всего зеркало революционных идей и настроений, а ее главное достоинство — срывание всех и всяческих масок.

18

#### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

Своего максимума понимание русской литературы XIX века как обличения и осмеяния национального бытия достигло в статье В. Базарова «Заколдованное царство». Все запредельное сатире Гоголя и Салтыкова-Щедрина аттестуется здесь иронически. Произведения Гончарова, Тургенева, Чехова характеризуются как «трагикомедия русской жизни <...>, чертово марево заколдованного царства», где «мы вдыхаем лирические излияния гибнущих душ, — то грустные и трогательные, то мрачные и отчаянные, всегда одинаково беспросветные, не оставляющие ни малейшей надежды на возрождение»; с нескрываемой издевкой говорится о «фимиаме семейной часовенки», перед алтарем которой «ревностно и проникновенно» кадили писатели, включая Гоголя (имеются в виду, вероятно, «Старосветские помещики»). Продолжая иронизировать, Базаров пишет: «Глубочайшая сущность нашего национально-государственного гения полнее всего раскрылась в образах щедринской фантазии». В произведениях Достоевского он усматривает «хождение нашего национального Данте по мукам российского ада». И, наконец, критик придает значение национального символа гоголевскому Подколесину, «своего рода русскому Фаусту», образ которого выявляет «основную структуру русской души»<sup>23</sup>. Заметим, что подобные символы, безоговорочно отвергающие русское сознание и бытие, на страницах горьковской «Летописи» возникали неоднократно. Здесь (помимо Подколесина с его нерешительностью) и «обломовщина», будто бы «типичная для всех классов нашего народа»<sup>24</sup>; и Фирс из «Вишневого сада» как носитель «слепой любви к отечеству», почему-то сближаемый то со Смердяковым, то с меньшевиком Плехановым<sup>25</sup>; и изуверы, убивающие собак в рассказе Бунина «Последний день» («это будущие палачи <...>, это наша глубокая, внутренняя, "почвенная" Азия»<sup>26</sup>).

Концепция русской жизни и литературы, заявленная в «Летописи», недвусмысленно предварена польским публицистом Вл. Яблоновским, книга которого появилась на русском языке в 1912 году (знаменательно упоминание об этом авторе в статье «Две души»). Здесь говорится, что русская литература создала идеал человека «из элементов крайних, сеющих

19

#### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

разлад, устраняющих элементы уравновешенности и гармонии», которых, убежден автор, «не было в русской душе». Символ этой души усматривается в одном из эпизодов «Войны и мира»: Долохов на пари, сидя на подоконнике и рискуя жизнью, выпивает до дна бутылку спиртного. «История борений русской души», по мысли Яблоновского, отмечена своеволием, сопряжена с насилием, по сути бесплодна и «производит



впечатление физической свалки». Состояние русского человека — это либо отупение (обломовщина), либо болезненное нравственное возбуждение (карамазовщина). Обосновывая свой взгляд на Россию и ее литературу, автор ссылается на идеи Чаадаева, а из современников — на книги и статьи Иванова-Разумника и Соловьева-Андреевича, а также Д. С. Мережковского<sup>27</sup>. К работам последнего мы и обратимся.

В статьях Мережковского о русской литературе, написанных в 1906—1915 гг., дали о себе знать причудливо соединившиеся неоязычество ницшеанского толка и «третьезаветное», радикально-утопическое христианство. Писатель был свободен от «зацикленности» на социальных коллизиях и заботах «малого времени». Мысль Мережковского сосредоточивалась на «вечных началах», на универсальных свойствах бытия и сознания, и это позволило ему сказать о литературе много нетривиального. В то же время писателю была присуща воинствующе-антитрадиционалистская ограниченность. В этом он близок Яблоновскому, Горькому и Базарову.

Credo Мережковского, автора работ о русской литературе, выражено в статье «Пушкин» (четвертая глава, вариант 1906 года). Автор «Медного всадника» предстает здесь в амплуа безусловного западника и едва ли не единственным светлым лучом в темном царстве русской жизни и литературы. Говорится, что Гоголь «первый изменил Пушкину», а Достоевский был «великим инквизитором» и создателем словесно-художественной формы как орудия психологической пытки, что оба эти писателя «ослеплены односторонним христианством»<sup>28</sup>. В последних словах дало о себе знать характерное для Мережковского отвержение укорененного в России «подвижнического христианства», которое, по его словам, не любит

## 20

### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

земли и не знает правды о ней (14, 57, 51, 52). Автор статьи утверждает, что сходство с Пушкиным Гончарова и Тургенева (последние характеризуются как поборники христианского смирения, решительно отвергаемого автором) обманчиво, ибо у них отсутствует апология героической воли (18, 162, 163); что Л. Толстой (названный «слепым титаном», который одержим «бесом равенства» — 13, 69) победил в себе язычество и впал в «неестественное» христианство (18, 166). Судьба русской литературы (начиная с Гоголя) мыслится исполненной трагизма, который «заключается в том, что с каждым шагом все более удаляясь от Пушкина, она вместе с тем считает себя верною хранительницей пушкинских заветов» (18, 160—161).

Выступая под влиянием Ницше в качестве апологета героической воли, Мережковский упрекает русскую литературу в том, что она проявила себя защитницей почвы, традиции, любви к малому и близкому: «Все великие писатели <...> — по наружности западники, по существу <...> враги культуры, — будут звать Россию прочь от единственного русского героя, от забытого и неразгаданного любимца Пушкина, вечно-одинокого исполина на обледенелой глыбе финского гранита, — будут звать назад — к материнскому лону русской земли, согретой русским солнцем, к смирению в Боге, к простоте сердца великого народа-пахаря, в уютную горницу старосветских помещиков, к дикому обрыву над родимую Волгой, к затишью дворянских гнезд, к серафической улыбке Идиота, к блаженному "неделанию" Ясной Поляны, — и все они, все до единого, быть может, сами того не зная, подхватят этот вызов малых великому, этот богохульный крик возмущившейся черни: "Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!"» (18, 154).

В работах о русской литературе, начиная с 1906 года, Мережковский заявляет себя суровым отрицателем истории отечественной культуры. Писатели «додекадентской» поры в его глазах (включая и Пушкина) — лишь «одинокие личности», лишенные «культурной среды» и чуждые «какой-либо культурной преемственности». И это, полагает писатель, определялось самой сутью русской жизни, где «существовали лишь отдельные явления высшей культуры» (13, 82). Русских культурных

## I. Спор об отечественной классике в начале XX века

«одинок» автор характеризует как своего рода безумцев («тихая молитва сумасшедшего Чаадаева», «неистовый вопль бесноватого или пророка» Достоевского, «подземный ропот слепого титана Толстого» — (13, 69)<sup>29</sup>. Писатели-классики, как видно, мыслятся Мережковским погруженными в окружающую тьму и фатально ею «зараженными»<sup>30</sup>.

Со временем (к середине 1910-х годов) Мережковский становится особенно суровым к русской литературе, рассматривая как ее «колыбель» крепостное право: «Пеленами рабства повита, молоком рабства вскормлена <...> Державин, Карамзин, Жуковский родились в том положении тела и духа, в котором старинный придворный пиит с одой в руках полз на коленях к трону <...> Пушкин <...> начал одой Вольности, но, обжегшись на молоке, потом всю жизнь дул на воду <...> Как будто всей русской литературе перебежал дорогу тот пушкинский заяц 14 декабря». Утверждая, что русские писатели предпочитали свободе народопоклонство, Мережковский теперь (забыв о собственной трактовке «Медного всадника») усматривает исключение из этого «правила» лишь в Некрасове («единственный художник, соединивший любовь к народу с любовью к свободе») <sup>31</sup>. Особенно непримирим ныне он к Достоевскому (перекликаясь в этом с Горьким). В авторе «Братьев Карамазовых» критиком увиден поборник ложной общественной идеи. Утверждается, что писатель «вечно колебался между Христом и Антихристом, между старцем Зосимой и Великим Инквизитором» и был предвестником «безбожного и бесчеловечного утверждения народности». Говорится также, что правда «безбожника» Белинского, бунтаря в духе Ивана Карамазова, «нам сейчас *религиозно* нужнее Достоевского»<sup>32</sup>. В еще большей степени, чем Белинского, Мережковский поднимает на щит П. Я. Чаадаева, в котором, по его словам, «свершается тайна русской безродности, бездомности», и сетует, что Пушкин, подвергший критике негативное отношение автора «Философического письма» к русской истории, его «не понял»<sup>33</sup>. В своих работах 1910-х годов Мережковский забывает все то одобрительно-возвышающее, что он в более ранних своих работах, написанных на рубеже столетий, говорил

### 22

## I. Спор об отечественной классике в начале XX века

о Толстом и Достоевском (в частности, об их «общей преемственности от Пушкина» — 9, V; и как двух вершинах русской культуры — 12, 270), о Г. И. Успенском и И. А. Гончарове. Напомню, что роман «Обрыв» Мережковский в 1890 году высоко оценивал за то, что его автор (подобно В. Скотту) принимает «поэзию прошлого» и «с любовью останавливается на стройных и *завершенных* формах действительности» (18, 50).

В своих суждениях о русской литературе Мережковскому во многом близок Н. А. Бердяев. В творчестве Достоевского философ видит и наиболее высоко ценит воплощение духовного скитальчества и отщепенства. Путь к свободе, по его убеждению, начинается с индивидуализма, уединения, бунта, с развития самолюбия, с ухода в «подполье» — с некоего иррационального порыва и «безумия»<sup>34</sup>. Мысли, которые высказывал сам Достоевский (в знаменитой речи о Пушкине, а также от лица Алеши Карамазова), характеризовались Бердяевым как «слабые и бесцветные» в сравнении с идеями Ивана Карамазова, Версилова, Кириллова, рассказчика «Записок из подполья»<sup>35</sup>. Знаменательно, что первая глава большой бердяевской работы, где впервые обосновывались принципы «третьезаветного» христианства, посвящена «Великому Инквизитору» (т. е. идеям Ивана!). Именно здесь увидены своего рода стержень мирозерцания Достоевского и вершина его творчества<sup>36</sup>.

У Достоевского, как и у Толстого, Бердяев усмотрел также дань будто бы «ложному» идеалу «праведной, святой жизни», во власти которого, к его сожалению, находится русский человек. Народолюбие этих писателей философ отождествил с народопоклонством и назвал «слащавым и розовым»<sup>37</sup>. Он сетовал, что в России XIX века отсутствовал ренессансный дух («горькая судьба!») и что даже у Пушкина радость твор-

ческого избытка отравлена скорбью, а послепушкинская литература и вовсе погрузилась в боль, муки, страдания<sup>38</sup>. Отечественная литературная классика была для Бердяева свидетельством того, что «доминанта» русского бытия негативна и при этом исторически стабильна. Так, в творчестве Гоголя философ в 1918 году усмотрел доказательство того, о чем неоднократно говорил и Горький, — «нечеловеческое хамство»,

## 23

### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

«тьма и зло заложены не в социальных оболочках народа, а в духовном его ядре», они принадлежат «метафизическому характеру русского народа»<sup>39</sup>.

Так вырисовываются существенные моменты общности в осмыслении русской литературы XIX века радикально-революционной (по преимуществу атеистической) мыслью (Соловьев-Андреевич и Иванов-Разумник, Горький и Базаров) и представителями «нового религиозного сознания» (Мережковский, Бердяев). И те и другие усматривали в русских писателях и их героях прежде всего энергию духовного поиска, связанного не только с радикальным неприятием социального строя, но и с тотальным отвержением русской жизни в ее прошлом и настоящем. При этом имела место подмена здоровой национальной самокритики, составлявшей неотъемлемое и благое звено русской мысли XIX века и, в частности, отечественной литературы, отчужденно-скептическим, тотально-отрицающим взглядом на Россию, национальным нигилизмом, «самооплевыванием» (выражение С. Н. Булгакова), что наиболее явственно сказалось на страницах горьковской «Летописи».

Подобные концепции порождались не только сложностью, кризисностью, болезненностью общественного развития России послепетровских эпох, не только постромантической атмосферой высокой гражданско-нравственной требовательности, но также (вероятно, даже прежде всего!) «наджизненным» максимализмом, о котором говорил Е. Н. Трубецкой<sup>40</sup>, и утопическим радикализмом мышления интеллигенции, как атеистической, так и религиозно настроенной.

Авторы охарактеризованных нами работ, чуждые национальному преданию и весьма воинственные в своем антитрадиционализме (в какой-то мере исключение — Д. Н. Овсяннико-Куликовский), односторонне возвысили и «абсолютизировали негативное отношение к русской реальности ряда писателей XIX века, главное же — придали этому «негативизму» статус доминанты отечественной словесности и ее ценностной вершины. Они либо не замечали преломления в литературном творчестве того, что И. В. Киреевский, говоря о Пушкине, назвал «поэзией действительности», либо впрямую осуж-

## 24

### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

дали писателей-соотечественников за уважительно-приемлющее отношение к ценностям, накопленным страной на протяжении столетий.

В книгах и статьях, о которых шла речь, выросших на дрожжах радикального шестидесятничества, в какой-то мере марксизма, главное же — нищества, а также начавшего формироваться экзистенциализма, отечественная классика как бы усыхала до того ее пласта, который знаменовал отчужденность писателей и их героев от реальной, близтекущей жизни с ее ценностями и *живыми* противоречиями. В этой далеко не полной картине русской литературы XIX века не находилось достойного места ни для «Капитанской дочки» и «Старосветских помещиков», ни для «Войны и мира» и «Идиота», ни для лесковских рассказов и повестей о праведниках, ни для тургеневского «Дворянского гнезда» и гончаровского «Обрыва», ни для некрасовских «Несчастных» и «Тишины», ни для многого другого и тоже неотъемлемо ценного у наших больших писателей. В «Братьях Карамазовых» обращал на себя внимание главным образом Иван Карамазов с его «Великим Инквизитором» и обходилось стороной все, что связано с обликом Алеши — главного героя романа<sup>41</sup>. У Толстого критиков интересовали не столько художественные шедевры 1860—1870-х годов, сколько публицистика

последующих десятилетий. Симптоматичны слова Бердяева в статье 1918 года: «Толстой как художник для нашей цели неинтересен», ибо романы и повести писателя большею частью посвящены «статике русского быта», обреченного на разложение и смерть в революции<sup>42</sup>.

В названных работах (их правомерно назвать антитрадиционалистскими или предавангардистскими) имеет место некая методологическая синекдоха, по сути — вненаучная, мифологизирующая: *часть* русской литературы, к тому же осмысленная весьма неполно и публицистически-тенденциозно, решительно и безоговорочно выдается за *целое*. В них обходятся молчанием, а то и впрямую отвергаются те культурные ценности, которыми располагала Россия за пределами узкого круга европейски образованной интеллигенции: русская действительность освещается лишь как средоточие косности, неве-

25

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

жества, рабской покорности. Под знаменами радикального политического обновления страны и «новой религиозности» возрождался и обретал силу, готовя 1917 год со всеми его последствиями, чаадаевский миф о русской культурной истории как сплошном нуле. Во времена Пушкина и Лермонтова, Герцена и славянофилов этот миф еще имел некий (и немалый!) будящий смысл: он толкал к поиску исторической истины, о чем, в частности, свидетельствует знаменитое пушкинское письмо Чаадаеву от 19 октября 1836 года. Но в начале XX века возрождение чаадаевского мифа имело лишь негативную значимость.

Этот миф стал фатально и неотвратно соприкасаться с программой тотального разрушения русского социума и русской культуры. И именно здесь — в работах Соловьева-Андреевича и Мережковского, а в наибольшей мере Яблоновского, Горького и Базарова — таятся корни возобладавшей в 1930—40 годах концепции противоборства «реакционных» и «революционных» начал в литературном творчестве<sup>43</sup>, а также убеждения в безраздельном господстве критического реализма на протяжении русского XIX века. Постулаты этих авторов, включившись в сферу того, что Пушкин назвал «полупросвещением», а Солженицын «образованщиной», на целый ряд десятилетий определили стереотип отношения к отечественной классике как «литературоведческого», так и массового сознания, породив нигилистическое к ней отношение.

2

В других работах начала XX столетия русская классическая литература была осмыслена в духе пушкинского ответа на чаадаевское «Философическое письмо»: как наследование и средоточие ценностей отечественной культуры, в ряде случаев — как обновленное подобие древнерусской словесности. В качестве доминирующих начал (и при этом весьма высоко оцениваемых) здесь обсуждались этический пафос, «учительность», идея жертвенного служения в творчестве русских писателей XIX века. Интересы критиков, публицистов и ученых,

26

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

о которых пойдет речь, не ограничивались художественным освоением судеб образованного меньшинства, западничски ориентированного. Концепция отдельных «лучей» высокого интеллекта и одухотворенности в «темном царстве» русской жизни этими авторами серьезно корректировалась, а то и отвергалась вовсе.

Движение мысли в этом направлении (пусть непоследовательное) ощутимо у Ю. И. Айхенвальда, усмотревшего центр русской литературы XIX века в антитезе «оседлости и скитальчества», «родины и чужбины», не вполне убедительно отождествленной им с антитезой «природы и культуры», «деревни и города» (странным образом утверждается, будто сознание и культура — это область «чужбины», а родина — это лишь природная «стихия»: Лиза у Карамзина мыслится как олицетворение природы, а Эраст — в качестве

«носителя культуры»). В обоих этих аспектах бытия, постигавшихся русскими писателями, автор усматривает как позитивные, так и негативные начала: «Природа, оседлость, приверженность к старому, почтительные отношения к традициям, деревня — все это создает *идиллию*, но в своем вырождении приводит к пошлости и омертвлению души. Культура, скитальчество, неудовлетворенность прежним, трепетные искания духа, город — все это создает высокую *драму*», но при оторванности от природы «неизменно приводит к утомлению и психологии лишнего человека, к безумию и тоске». На своих высотах, полагает Айхенвальд, культура «сливается с природой», и такого рода благой синтез являет собой творчество Пушкина<sup>44</sup>. В книге «Силуэты русских писателей», как видно, намечается отход от «антитрадиционализма», о котором у нас шла речь.

Нечто подобное — в незаслуженно забытых статьях А. Смирнова-Кутачевского, где утверждается, что «противовесом» домостроевщине и самодурству в русской действительности на протяжении ряда веков являлось «добровольное подвижничество», которое автор именует юродством и понимает весьма широко — как «свидетельство о глубоких силах народных, готовых при всяких условиях самоотверженно искать света и правды»<sup>45</sup>. Обращаясь к русской литературе

27

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

XIX века, он характеризует тип юродивого (и Иванушки-дурачка) как поборника правды: «Его борьба особая, не похожая на борьбу в наших понятиях. Часто он совершенно бездействует, но его личность всколыхивает вокруг себя все стоячее болото». «Русская литература, — суммирует Смирнов-Кутачевский сказанное, — искони была нашим парламентом и храмом, в котором была одна мольба, одно негодующее слово в защиту личности»<sup>46</sup>. Из контекста статей ясно, что речь идет не о «ницшеанского рода» личности, не о «сверхчеловеке», вставшем над всем и вся, а о человеке духовно свободном и ответственно причастном окружающему миру. Как о подобиях «юродивых» и «Иванушек» Смирнов-Кутачевский говорит о Гриневе, Лаврецком, Пьере Безухове, персонажах «Записок охотника», князе Мышкине, лесковских праведниках, царе Федоре из трагедии А. К. Толстого, герценовском докторе Крупове. Все это в глазах автора — поистине национальные фигуры. Достаточно энергично заявил себя культурный традиционализм в трактовках русской литературы академической наукой, в частности, — в работах С. А. Венгерова, писавшихся с 1880-х по 1910-е годы. Ученый настойчиво говорил, что отечественная словесность — это «самое замечательное явление русского духа..., фокус, в котором сошлись лучшие качества ума и сердца». И подчеркивал присутствие в русской литературе органичного для отечественной культуры *учительного* начала. Ставя в центр В. Г. Белинского («краеугольный камень... литературной мысли»)<sup>47</sup>, Венгеров в своей книге не менее крупным планом «подает» К. С. Аксакова (глава «Передовой борец славянофильства»). В известной монографии 1911 года акцентированы литературные темы самопожертвования, покаяния, жажды подвига (творчество Тургенева, Толстого, Достоевского). «В безграничном самопожертвовании, — пишет автор, <...> — центральный нерв русской литературы», скорбь которой была не унынием, но прежде всего «печалова-нием, т. е. деятельной любовью и действенной заботой об униженных и оскорбленных». Пафос жертвенного подвига мыслится ученым как характерный именно для русского сознания. Отмечается, что в литературах Запада в эту же пору до-

28

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

минировали проблемы себялюбивого индивидуализма. Завершая книгу о героическом характере русской литературы, Венгеров говорил о ее святости, а также о «героическом подвижничестве русской интеллигенции», которая «вынесла на своих плечах и русскую культуру и прежде всего великую русскую литературу»<sup>48</sup>.

Ученый, отрицавший концепцию классово-борьбы, усматривал в отечественной литературе залог и стимул единения разных сословий и общественных групп. Он полагал,

что восторженное отношение к отечественной словесности способно соединить «в одном общем национальном чувстве» «все слои русского общества»<sup>49</sup>. Вместе с тем общественную жизнь России XIX века Венгеров назвал «младенческой», мотивируя это тем, что граждански активным было лишь меньшинство, тогда как подлинная общественность создается участием в ней средних и низших классов. И с горечью отметил, что начало подвижничества, столь ярко сказавшееся в литературе, не было поддержано «широким сочувствием»<sup>50</sup>.

Более открыто и настойчиво традиционалистская концепция русской литературы XIX века была заявлена такими видными представителями академической науки, как В. Н. Перетц и В. М. Истрин. Намного обгоняя свое время, Перетц утверждал, что «корнями, питающими наших гениальных поэтов (XIX века. — *В.Х.*), является древнерусская литература», наследие которой «дает себя чувствовать <...> гораздо заметнее, чем это принято думать». Именно от этой словесности, а не от петровской эпохи, по мысли ученого, идет «стремление к учительству» русских писателей послепушкинской поры. Напомнив об огромной роли в древней Руси литературы переводной (многочисленные жития, проповеди Златоуста и Дамаскина), он подчеркивает, что первоисточки отечественной словесности как целого не столько в Византии XI и позднейших веков, сколько в *раннем* христианстве («идеалы лучших времен»), в эпохе подвигов борцов за веру. Говоря о новом времени (XVIII—XIX века) как поре «обмирщения», В. Н. Перетц вместе с тем утверждает, что «старая закваска» русской словесности осталась сохранной: идеалы святости и «искания

## 29

### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

рая», «утратив в широте распространения, приобрели большую интенсивность». Творчество лучших русских писателей (названы Л. Толстой, Достоевский, Тургенев), считает Перетц, свидетельствует о том, что восемьсот лет христианства «не прошли даром над головой русских людей»: сказавшимся в литературе XIX века «складом наших затаенных понятий», «неутомимым исканием правды», «неиссякаемой верой в царство истины» «мы обязаны унаследованной... старине»<sup>51</sup>.

Резко отличное от того, что было характерно для Иванова-Разумника, Соловьева-Андреевича, Мережковского, освещение получает тема интеллигентных «скитальцев». Это для Перетца отнюдь не единственное средоточие высокой духовности, а лишь «недисциплинированные умы», люди, одержимые ложной идеей разрыва с прошлым. Образы «духовных скитальцев» осознаются ученым как галерея типов людей «мятежных и слабых духом», тянущаяся «сквозь весь XIX век». Эта «галерея» — свидетельство тяжелого смятения, порожденного возвышением «западнически ориентированного Петербурга»<sup>52</sup>.

Вслед за Перетцем (и ссылаясь на его работу) В. М. Истрин утверждал, что «настоящее есть преобразованное прошедшее» и что «отдаленная древность и настоящее время связываются по закону преемственности, по закону эволюции». И с учетом этого говорил о *надэпохальных* «направлениях русской литературы», каковы, во-первых, стремление к личному нравственному совершенству и, во-вторых, озабоченность практическими целями и состоянием внешнего мира. Ученый подчеркивал, что русская литература разных эпох (в том числе и «послепушкинская») специфична тем, что переполнена живым чувством в соединении с христианской моралью. Понимание русской литературы XIX века как органически вобравшей в себя национально-культурную традицию, идущую от прошлых столетий, дало Истрину основание для критики ее односторонне-западнических интерпретаций. Он утверждает, что в книгах Иванова-Разумника и Соловьева-Андреевича немало хлестких фраз, написанных ради угождения молодежи, и что они «обе вызваны не научными фактами, но политическими направлениями последнего времени»<sup>53</sup>.

## I. Спор об отечественной классике в начале XX века

Подобным же образом, как явление культуры, упрочившееся в русле христианского мировидения, рассмотрел отечественную словесность на страницах богословского издания Л. А. Соколов. По мысли автора, русская литература — это «наша слава и наше духовное богатство»; русский писатель — «наиболее чуткий к биению пульса народной души и зоркий в отношении идеального мира»; отечественная словесность, исполненная символики, убеждает «общим строем своим», что «на нашей брэнной земле не все суетно, не все брэнно», что поэтому защита духовных ценностей и уяснение их на началах церковного предания «должны быть поставлены в тесную связь с изучением литературы»<sup>54</sup>. За этой цепью суждений следует поочередное рассмотрение творчества Пушкина (акцентируется мотив совести), Лермонтова, Гоголя, Тургенева («миротворная поэзия»), А. К. Толстого, Л. Н. Толстого, Достоевского.

Культурным традиционализмом отмечены высказывания (к сожалению, немногочисленные) о русской литературе XIX века С. Н. Булгакова. Для философа был неприемлем «рационалистический атеизм», составивший после Белинского «господствующую веру русской интеллигенции», которая «отвернулась от простонародной мужицкой веры», в результате чего создалось «духовное отчуждение <...> между ней и народом» (мысль, ранее настойчиво выражавшаяся Достоевским). Булгаков отверг «космополитизм пустоты», который препятствовал «выработке национального сознания». Он весьма скептивен к тем концепциям истории, на палитре которых «преобладают две краски, черная для прошлого и розовая для будущего»<sup>55</sup>. Булгакову глубоко чуждо как восходящее к Герцену интеллигентское народопоклонство, так и характерное для радикальных шестидесятников (особенно — писаревской ориентации) «высокомерное отношение к народу как к объекту спасительного воздействия, как к несовершеннолетнему <...>, непросвещенному». Философ осуждал «уродливый интеллигентский максимализм сего практической непригодностью»<sup>56</sup>. В известной статье 1918 года он весьма иронически говорил об интеллигентах, «чаадаевствующих ныне от растерянности» и возмущался национальным «самооплевыванием»<sup>57</sup>.

31

## I. Спор об отечественной классике в начале XX века

Об интеллигенции, оторванной от народных традиций, обычаев, верований Булгаков пишет, однако, языком не обличения, а понимания и сочувствия — прежде всего как о людях напряженного духовного поиска, которые (подобно Г. Успенскому и Гаршину) сами «страдали от несоответствия своего интеллигентского мировоззрения религиозным запросам души»<sup>58</sup>. Так, Герцена Булгаков характеризует как атеиста и вместе с тем — своеобразного религиозного искателя: «Проблемы Ивана Карамазова и Достоевского суть вместе с тем и проблемы Герцена». И делает вывод: «Герцен, хотя и кружным путем, более отрицательным, чем положительным, ведет <...> к Достоевскому и Соловьеву»; он — «один из провозвестников грядущего религиозного возрождения»<sup>59</sup>.

Говоря о пути, который проделал Герцен-мыслитель, Булгаков обсуждает судьбы русского радикального западничества, чреватого национальным нигилизмом. Безоглядную идеализацию европейской жизни частью русского образованного слоя (едва ли не большей) он считает своего рода оптическим обманом, который возникает, однако, закономерно, ибо «слишком наглядно все безобразие наших политических форм, слишком грубо оскорбляют они и глаз, и совесть, и человеческое достоинство, слишком стыдно нам, что мы их терпим». Но «западническая стадия» общественной мысли, полагает автор, недолговечна. На смену ей — тоже закономерно — приходит ориентация главным образом на собственные национально-культурные ценности: «Увлечение Западом, доходящее до отрицания всего русского, [а затем] охлаждение к Западу, не уничтожающее, однако, полного признания его культурной мощи, вера в будущее России и работа для этого будущего — эта история развития Герцена дает как бы схему нормального развития русской интеллигентной души, и в последовательности этих фазисов есть

глубокая нравственная необходимость»<sup>60</sup>.

При этом высшие точки русской литературы Булгаков настойчиво связывает с духовным преодолением «западнической стадии». Центр отечественной классики для него — это творчество Толстого и Достоевского («два солнца нашей и мировой литературы»). Здесь (как в живописи Васнецова и философии

### 32

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

Соловьева) усматривается и высоко оценивается прежде всего преодоление атеизма — «основной болезни XIX века»: у Толстого — живое искание истины, у Достоевского — ее обретение. С Толстого, утверждает автор, «начинается религиозное возрождение нашей интеллигенции после долгого и безраздельного господства неверия и религиозного индифферентизма»<sup>61</sup>.

Подобно Достоевскому, Булгаков мыслит религиозность прежде всего как верования, укорененные в народном сознании. Он далек от апологии новой религиозности, за которую ратовали Мережковский и Бердяев. Христианский традиционализм очень во многом определяет его отношение к русской интеллигенции и русской литературе. «Цвет нашего национального ума и гения, предмет нашей национальной славы и гордости» — это в глазах Булгакова «те, которые остались духовно с народом в его мужицкой церкви, и во всяком случае не отделились от него в его верованиях в живого Бога». В этой связи названы Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Хомяков, Киреевский, Чаадаев, Аксаковы, Вл. Соловьев, Достоевский, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, Некрасов. Прочитав некрасовскую «Тишину» («Храм божий на горе мелькнул...»), философ замечает: «Вот слияние интеллигенции с народом, полнее и глубже которого нет»<sup>62</sup>. Булгакову вняты также «духовное величие и острота взора наших великих писателей, которые, опускаясь в глубины русской истории, извлекали оттуда "Бориса Годунова", "Песню о купце Калашникове", "Войну и мир"»<sup>63</sup>. И, что не менее значимо, в творчестве русских писателей (включая и «удалывшихся» от православия, каковы Л. Толстой, Лесков и другие) философ видит и высоко оценивает начала «задушевности и сердечности», любовное внимание к повседневности, «благожелательную скромность, искренность и простоту», присущие русскому православию<sup>64</sup>.

В этом Булгакову близок В. В. Розанов, склонный к любовному созерцанию и поэтизации обыкновенной жизни, утверждавший, что нужны светлое христианство, радость религиозная, а «не отчаяние о всем земном»: «Без этого пропадем». Писатель говорил о не замеченном католичеством «великом и серьезном содержании *будничной* жизни, т. е. про-

2 — 5504

### 33

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

стой *ежедневной работы*, ежедневного *пота*, крошечных здесь *радостей* и огромной *нравственной стороны*». И далее: «В конце концов, грешный человек, я начинаю думать, что в "быте", в "нравах народных" сам Господь-Бог почил, и этот *быт* и *нравы* философичнее и идеалистичнее всех наших "выс-пренностей"»<sup>65</sup>. Розанов максимально высоко ценил то, что принято называть домовитостью. В «Уединенном» он выражал надежду, что «русские юноши со временем вспомнят старых бабушек, старых тетей... Вот тут просвет»<sup>66</sup>. «Интимное, интимное берегите», — призывал он в своем предсмертном «Апокалипсисе нашего времени»<sup>67</sup>. Основания ценностей житейской, будничной, интимной сферы Розанов (вслед за славянофилами, Ап. Григорьевым и Достоевским) видел в народной жизни и ее традициях: «миросозерцание народное» — это в его разумении «общая почва, на которой может единственно правильно возрастать всякое индивидуальное развитие»<sup>68</sup>. Но для Розанова в сфере повседневности главной ценностью было не нравственное усилие и ответственное деяние, а верность человека



непосредственному и импульсивному в нем самом, верность единичным моментам собственной жизни, способным давать радость. «Добро — это отвлеченность, — писал он. — Добро — это долг. Всякий "долг" надоест когда-нибудь делать. Тайна мира... заключается в том, чтобы *мне самому было сладко делать сладкое*, и вот тут секрет» (О себе, 621). Здесь Розанов (подобно Мережковскому и Бердяеву) отступал от традиционного подвижничества христианства, за которое ратовал Булгаков, и приходил в противоречие с концепцией праведничества, укорененной в русском сознании и присутствующей в творчестве Лескова и Тургенева, Толстого и Достоевского. Истоки и корни отстаиваемой им «безусильности» и вольной непосредственности Розанов видел в национальном характере. «Русский дух» он характеризовал не в качестве некоей идеи, а как определенную манеру жить, а точнее — как совокупность двух поведенческих черт: «окончателности», «неполовинчатости» (упоеание и поэзия русского человека — «во всяком движении дойти до "последней точки" раз принятого направления») и особенно дорогой

### 34

#### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

и сродной писателю «мягкости». В России он усматривает «силу жертвенности», уступчивость, чуткость ко всем рядом находящимся («что есть всегда на Руси — отзывчивость») и ласку (которая «всегда переберет силу»). Розанов утверждает, что «акафисты воспитали Русь», тепло и благодарно отзывается в связи с картинами М. В. Нестерова об «очагах» русской житейской идиллии (Соч., 390, 326—328, 333, 255, 272—273). Розанову дороги, интимно близки укоренные в стране верования в их сопряженности с укладом жизни, бытом, повседневностью.

Писателя привлекает и манит все просветляющее, успокаивающее: «Мы возбуждены, встревожены, — и это возбуждение, эта тревога сказывается конвульсивностью наших действий и беспорядочностью мыслей... *Успокоение* — вот то, в чем мы всего более нуждаемся» (Несовм., 233). «Гармонизацию» человеческого сознания и бытия Розанов осознает как грандиозную художественно-историческую задачу: «внесение гармонии в мир и историю, соединение красок и полотна в живую картину — вот что не выполнено человеком на земле». Призвание славянских народов, полагает автор, — «без какой-либо насильственное™, медленно, но и вечно созидать ту гармонию, которая почувствуется же когда-нибудь и другими народами» (Несовм., 178—179).

Эти взгляды во многом определили отношение Розанова к русской литературе. Его влекла безмятежная уравновешенность произведений — «спокойствие старинного рассказа» и «веселость прежней поэзии» (Несовм., 170). Пушкину, по словам писателя, «было хорошо» с капитаном Мироновым и «капитану было хорошо около Пушкина» (О себе, 226). В пушкинском творчестве Розанов усматривает воплощение «абсолютного здравого смысла как глубоко общенародного свойства», в стихах Лермонтова видит прежде всего нечто «нежное и ласкающее» (Соч., 391, 379), а у Некрасова отмечает поэзию сострадания, которая «имеет свою невыразимую нравственную прелесть», а также благодущие, которое называет «небом» поэта, считая его гнев «только облаками»<sup>69</sup>. Он говорит об «абсолютном сердце» Толстого, Достоевского и даже не лю-

2\*

35

#### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

бимого им Гоголя (Соч., 391), высоко оценивает запечатление в «Войне и мире» поэзии повседневной семейной жизни и при этом отмечает (не вполне справедливо) единственность Толстого в разработке темы семьи: «уважение к семье, к трудящемуся человеку, к отцам» — это «*впервые и единственно* в русской литературе» (Несовм., 480). Предшественником Толстого как благожелательного и чуткого изобразителя «простого человека» Розанов считает Лермонтова: «Толстой всю жизнь положил за "Максима Максимовича" (Ник. Ростов, артиллерист Тушин, Пл. Каратаев, философия Пьера Безухова, — перешедшая в философию самого Толстого)» (Несовм., 495). Привлекает Розанова

своей простотой и обыкновенностью Чехов как человек и художник: «лицо умное, но без всяких мировых вопросов на себя, без "запросов духа", "мировой скорби" и "политического негодования"» (Соч., 421).

В последней фразе обозначено то, что составляло у Розанова предмет последовательного, неуклонного, страстного отвержения. Писатель был противником идеологизирования как такового, всякого рода самодовлеющего погружения в сферы отвлеченно-умственные. И даже о мирозозерцательно близких ему деятелях культуры, если они отдавали обильную дань умозрениям, отзывался скептически. Полностью принимая «органический» взгляд славянофилов на историю (противопоставляя их склонным к «механистичности» мышления западникам)<sup>70</sup>, считая их «единственной у нас школой оригинальной мысли» (Соч., 177), Розанов в то же время говорил об их «идеологизме» как ограниченности: «"бездетельные", милые рассуждающие Обломовы. Все с чудовищной головой и без ног»<sup>71</sup>.

Но главный объект розановских нападок и язвительностей — беспочвенность, чуждость преданию. Все то, что прямо или косвенно связано с непризнанием ценностей обыкновенной, органически сложившейся жизни, писатель характеризует весьма сурово. «Новых людей» как признанных положительных героев русских писателей он презрительно именуется «социал-женихами», без всякого уважения отзывается о радикально-демократической ветви отечественной словесности. «Что же потом и особенно теперь? — иронизировал он. — Все

### 36

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

эти трепетания Белинского и Герцена? Огарев и прочие? Бакунин? Глеб Успенский и мы? Исключая Толстого <...>, все это есть производное от студенческой "курилки" <...> и от тощей кровати проститутки» (Несовм., 478—480). Не менее жестки розановские отклики на деятельность крупнейших русских сатириков. О Гоголе: «Никогда более страшного человека <...>, подобия человеческого не приходило в нашу землю» (О себе, 211). И совсем уж жуткая фраза о Салтыкове-Щедрине: «Как "матерый волк", он наелся русской крови и сытый отвалился в могилу» (Несовм., 515). Заметим, что Розанов, по собственному его признанию, произведений Щедрина никогда не читал (Несовм., 464). Главное же, писателя удручало, что русское общество идет «вперед без преданий», думая, что «оно переросло уже всякую религию и всякий долг, широкое лишь вследствие внутренней расслабленности» (Несовм., 82)<sup>72</sup>.

Отношение Розанова к русской литературе XIX века как целому со временем менялось в сторону большей критичности. В ранних его статьях речь шла о нравственно воспитующей роли творчества наших крупных писателей<sup>73</sup>, о глубокой правдивости освещения исторически сложившегося быта в их произведениях. Да и позже, в 1913 году, Розанов восторженно восклицал: «Сколько дали русской душе Тургенев, Гончаров, даже Лесков и Островский!.. Сколько утешения; сколько тайного, незримого развития, уже неодолимого, незаглушимого!» (Соч., 403). Но чем далее, тем настойчивее писатель говорит, что русская литература в XIX веке пошла не по оптимальному пути и не реализовала своих возможностей сколько-нибудь полно. Эта мысль дала о себе знать уже в статье 1898 года «Вечно печальная дуэль» («В Лермонтове срезана была самая кромка нашей литературы <...>, и дерево пошло в суки»<sup>74</sup>). Позже она с гораздо большей резкостью выражена в 1905 году («Возможный гегемон Европы»): русская культура раздавлена германским влиянием и что возможность рождения из ее яйца Птицы, о которой свидетельствовало творчество Пушкина, не осуществилась<sup>75</sup>. Еще позже, в 1913 году, Розанов утверждал, что, останься Лермонтов в живых, путь русской литературы был бы иной: Гоголю со своим Чичиковым «оставалось бы

### 37

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

только спрятаться в крысиную нору», бок о бок с Лермонтовым он «не смел бы

творить»; люди 60-х годов «не пикнули бы»: «Неужели *смел* бы писать после Лермонтова Шелгунов?»<sup>76</sup> И еще: «Час смерти Лермонтова — сиротство России»<sup>77</sup>.

Говорится также об ущербности послепетровской культуры как таковой («все живое — отрицательно к родной земле, а все верное ей — вяло») и, в частности, об «изуродованности нашего литературного развития». И основной упрек Розанова новой отечественной словесности — в отчужденном осмеянии русского бытия: «В собственных детях я иногда вижу ненавидение отечества. Радуйся, гоголюшко!»<sup>78</sup> Наша классическая литература, считает Розанов во второй половине 1910-х годов, повинна перед страной в том, что вершила «суд русской интеллигенции над своей историей», которая «стала представляться... как гноище пороков и преступлений, которые чем больше кто ненавидел, тем... сам казался пророче-ственнее, священнее». В результате же поощрялись и стимулировались распродажа отечества и «развал России» (цитируется до последнего времени не публиковавшаяся статья 1918 года «С вершины тысячелетней пирамиды: Размышление о ходе русской литературы». — Соч., 460, 463). О том же по сути дела — в «Уединенном»: «Вся "великолепная" наша литература в сущности ужасно недостаточна, она вся празднословие... Почти вся. Исключений убийственно мало». И еще, отсюда же: «Литература как орел взлетела в небеса. И падает мертвая. Теперь-то совершенно ясно, что она не есть "взыскуемый неведомый град"» (Несовм., 478, 481, 482). Под шоковым воздействием событий 1917 года Розанов утверждает даже, что «Россию убила литература. Из слагающих "разложителей" России нет ни одного нелитературного происхождения» (О себе, 625); что «Россию разорвало, разорвала ее литература», которая была «смертью своего отечества» (Соч., 456).

Утверждая, что русская литература XIX века пронизана ложной и опасной идеей национального самоотрицания, В. В. Розанов приходит в вопиющее противоречие с наиболее глубокими своими суждениями о творчестве крупнейших наших писателей. Ошибочно отождествив отечественную сло-

### 38

#### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

весность с ее революционно-радикальной ветвью (по преимуществу «шестидесятнической»), он, не сознавая того, всего лишь вывернул наизнанку миф о литературе Соловьева-Андреевича, Горького, Базарова, Мережковского: сотворил второй миф, глубинно зависимый от первого, своего рода его полярный двойник («антимиф»). В то же время, идя вразрез со своими эпатазирующими резкостями по адресу нашей литературной классики, Розанов на *всех* этапах своего писательства отдавал дань уважения отечественной словесности с присущим ей социально-критическим началом. Так, в статье 1904 года «Поминки по славянофильству и славянофилам» он утверждал, что страна двинулась к выполнению своего призвания благодаря «обличителям с перцем и уксусом» (речь шла о Гоголе, Щедрине, Некрасове): «Так и пошла генерация добра на Руси: от желчи, кислоты, горечи. Это — бродило, это дрожжи. А от сладкого (имеется в виду славянофильство. — В.Х.) ничего не выросло: ибо все это пресно» (Соч., 404). В статье 1914 года писатель говорил о позитивном значении для России деятельности Белинского (хотя и здесь оспаривал его взгляды): Белинский «расторгал дождь будней, возносил душу человека в необозримый мир, который можно назвать идейностью... Он дал какой-то "моральный канон" русскому человеку, русскому сердцу и характеру... Едва ли есть кто, кто был бы *ничем* ему не обязан»<sup>79</sup>.

Но с особенно большой энергией преодолевает Розанов собственный недобрый миф об отечественной словесности в своей последней статье «С вершины тысячелетней пирамиды». Здесь говорится, что творчество наших писателей XIX века характеризуют «величайшая благожелательность, прямо "христианские чувства" <...> вечное служение родине <...>, народу и только народу». «Русская литература, — завершает писатель свои многолетние раздумья о ней, — несмотря на всего *один только век ее существования*, поднялась до явления совершенно универсального, не уступающего в красоте и

достоинствах своих ни которой нации, не исключая греков и Гомера, не исключая итальянцев и Данта их, не исключая англичан и Шекспира их и, наконец, — даже не уступая евреям и

39

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

их Священному Писанию, их "иератическим пергаменам". Тут дело в самоощущении, в душе, в сердце. Тот век, который Россия прожила в литературе *так страстно*, этот век она совершенно верила, что переживает какое-то священное писание, священные манускрипты» (Соч., 463—464). Так, далеко отойдя от собственных полемических выходов, подвел В. В. Розанов итог своим наиболее серьезным и глубоким высказываниям об отечественной литературной классике.

Значительны и интересны незаслуженно забытые работы А. С. Глинки-Волжского<sup>80</sup>, в которых, подобно В. Н. Перетцу и С. Н. Булгакову, он настойчиво говорил о христианских основах русской литературы XIX века. Здесь, считает автор, сказались «мощь русского мышления», отразилась «глубь русской духовной жизни» и воплотилась «настоящая русская философия в цвету и красках, сочная, благоуханная, ароматная». И еще: «Отзывчивая к настоящему, преходящему, русская художественная литература в то же время всегда была сильна мыслью о вечном, непреходящем»<sup>81</sup>. Традиционно-религиозные начала в отечественной словесности истекшего столетия Глинка-Волжский считал доминирующими, а вместе с тем присутствующими лишь подспудно. По мысли автора, в «настроенности» большинства русских писателей «нет явного христианства, но есть скрытое, ушедшее в глубину сознания; нет христианства, но могущественна его тень», которая «реет над всей историей русской литературы до XIX века включительно». Этой живой тенью «жила и двигалась русская литература в освободительном процессе русской истории», включавшем в себя и славянофильство, и западничество. Христианство, по мысли Глинки-Волжского, в творчестве наших писателей «сказывалось вторичными признаками нравственной жажды... Взять хотя бы Гаршина. В нем с особенной силой и правдой сказалось это своеобразие, как бы застенчиво прячущееся, затемненное христианское сознание».

Характеризуя русские безрелигиозные «программы» XIX века, критик в цитируемой нами статье 1905 года, предваряя С. Н. Булгакова, утверждал, что нигилистический атеизм, вторгшийся в литературу, был бессознательно религиозен и

40

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

таил в себе «могучую страсть скрытого религиозного горения». При этом он разграничивал (и по-разному оценивал) два начала русской безрелигиозности: «Следует различать, что здесь было Богоборчеством Иакова и Богоотступничеством Каина, где скрытая правда Богочеловеческого служения и где гордыня самовластия человеческого дерзновения»<sup>82</sup>. Этими словами, актуальными и ныне, Глинка-Волжский как бы предостерегает от неоправданно расширительной трактовки «бесовства» в русской художественной литературе и публицистике.

Автор говорит о трагической сложности участи русского интеллигента XIX века. С одной стороны, интеллигенция «в социально-политическом идолопоклонстве своем... влеклась к нигилизму», с другой же — в ее облике (как он проявился в литературе) есть и нечто противоположное нигилизму, традиционно-русское: жажда спасения в аскезе жертвенного служения. По мысли Глинки-Волжского, русская «сверхобщественная общественность» (имеется в виду психология социальной жертвенности) имела центр тяжести «в личности», оторванной от общественности действительной, которая была чаема, но не существовала в реальности: «В сущности, и не было общественности, была только личность». И личность поэтому не обретала себя, не развивалась свободно, была ущемленной и болезненно напряженной: в людях, «не угасая, горела пламенно воспаленная общественная мысль о своем интеллигентском спасении»<sup>83</sup>, свидетельства

чему усматриваются (помимо Белинского и Герцена) в облике и деятельности Гоголя, Достоевского, Толстого, Гаршина и, в особенности, Г. Успенского, об исполненной мучительных противоречий личности которого Глинка-Волжский написал замечательную статью «Глеб Успенский о заболевании личности русского человека», конкретизировав в ней свои мысли о русской литературе XIX века<sup>84</sup>.

Уважительно внимательный к напряженным духовным исканиям русских писателей и их героев (даже если они «оборачивались» богоборчеством), Глинка-Волжский вместе с тем (подобно Розанову) высоко ценил воплощение в литературе любви к жизни, ее благодарного приятия и ее поэтизацию. Так, в статье о Л. Н. Толстом, которая нам представляет-

41

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

ся одной из самых глубоких из написанного об авторе «Войны и мира», он усматривал в деятельности писателя не только «богатырское бореие с жизнью, противоборство земному естеству», но и присущую ему «любвеобильную мудрость большой души», «благословенное проникновение в существо земного бытия»: «Раскрывая зло, добра не утаил, все взял и, всему покорясь, покорил, умиляясь, умилил». И еще: «Глубокоглубоко врос этот огромный гений корнями в родимую почву, в самое сердце земли. Он весь почвенный, землистый, дернистый, корневой, красочный и развесистый». В отличие от Мережковского, толстовские жизнелюбие и миропрятие Глинка-Волжский рассматривает не как дань язычеству, но как следствие приобщенности к христианской традиции. Речь идет о том, что до духовного переворота начала 1880-х годов писателя очаровывал «Божий мир» и что он своим творчеством выкапывал «клад отеческой, дедовской правды»<sup>85</sup>.

Работы А. С. Глинка-Волжского впрямую полемичны по отношению к западническо-позитивистскому освещению отечественной литературы. Автор с сожалением отмечает, что Иванов-Разумник с подозрением отнесся к Гоголю, Толстому, Достоевскому — писателям, которые составляют «три непокорные вершины горного хребта русского самосознания». Он сетует, что эти трое «были обойдены интеллигенцией», что от писателей поистине великих «русское общественное интеллигентское сознание с ужасом отшатнулось, как от бездны на его пути», предпочтя им «лишнего человека». Иванов-Разумник критикуется и за то, что он, оказавшись «в тисках схематизма», обошел молчанием славянофилов, Ап. Григорьева, А. Н. Островского, а творчество Гончарова охарактеризовал как песнь торжествующего мещанства<sup>86</sup>. Соловьев-Андреевич подвергается критике за противопоставление европейской личности (с абсолютным знаком «плюс») и отечественной традиции как сопряженной с зависимостью личности и ее рабством. Соловьев-Андреевич, по словам Глинка-Волжского, оказывается в пустоте, «огулом отрицая и заподозревая всякое стремление метафизического и религиозного обоснования освободительной идеи личности»<sup>87</sup>.

42

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

В весьма оригинальной вариации позиция культурного традиционализма представлена высказываниями об отечественной словесности А. А. Золотарева<sup>88</sup>, взгляды которого в немалой степени предварили понимание истории русской культуры Г. П. Федотовым. В золотаревской рецензии на «Курс истории русской литературы» В. А. Келтуялы («Заветы», 1912, № 6) резко оспаривается взгляд на культурное творчество как достояние лишь образованного и «правлящего» меньшинства, а на народ — как исключительно «средоточие общественной неопытности, невежества, неподвижности, бесправия и бедности»<sup>89</sup>. Споря по сути дела не только с Келтуялой, но и с влиятельной ветвью интерпретаций русской истории и культуры (Иванов-Разумник и Соловьев-Андреевич, Горький и Мережковский), автор с недвусмысленным осуждением говорит о «философии истории и литературы», апологетической по отношению к «лучшим людям»,

которые будто бы «созидали культуру или вопреки, или изредка при помощи бессловесного и немолчаливого народа» (201). Келтуяла, по ироническим словам рецензента, «с легким сердцем экспроприрует идейное богатство и идейный труд <...> у низших классов населения для вящего прославления идейно-культурной мощи аристократии» (202). Источник подобного элитарного заблуждения Золотарев усматривает в том, что в представлениях Келтуялы «элемент классовой борьбы заслоняет единое национальное целое, тот самый народный коллектив, который создается историей и в процессе своего самосознания творит свою литературу, свидетельствующую для всего мира не только о том, чем был и [что] есть народ, но — и это главное — чем он хочет и может быть» (202). Отечественная художественная словесность мыслится Золотаревым прежде всего как средоточие ценностей, созданных и накопленных *разными* сословиями, слоями, классами, общественными группами, составляющими нацию, по сути единую: «Гениальным чутьем русский народ в своих былинах воплотил и сумел внятно <...> показать те положительные творческие силы и возможности, какие несло на историческую службу своему народу каждое

#### 43

##### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

сословие», — подводил автор итоги своим многолетним раздумьям об отечественной культуре<sup>90</sup>.

Русская литература XIX века рассматривается критиком как наследница фольклорной традиции, как «носительница» вечной для России темы богатырства — в качестве художественного воплощения духовных и творческих сил общества и народа. Обращаясь к наиболее близкой ему теме духовенства, Золотарев замечает, что Лесков нарисовал в «Соборянах» русского священника «во весь его богатырский рост» (174), что Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» «непостижимо угадкой гения <...> сумел немногими словами осветить <...> великую поповскую службу крестьянскому мужицкому миру» (206). В отечественной классике писателю дороги и ценны энергия приятия мира, пафос доверия к бытию, питаемые христианской верой. Он отвергал горьковско-базаровское представление о пассивности русских людей как их доминирующей черте, предопределенной их изначальным обликом и обстоятельствами истории. Золотарев выражает полное согласие с фольклористом П. Н. Рыбниковым, который возвысил свой голос против самого Льва Толстого, «когда тот стал слишком окорачивать и "окаратаивать" русского мужика». Он называет Обломова «пресловутым помещиком XIX века» и утверждает, что былинные образы являли собой более глубокое постижение русского бытия, чем эти персонажи Толстого и Гончарова (203).

Русский XIX век и его литературу Золотарев расценивает как возрождение традиций культуры Древней Руси (включая киевско-новгородскую), прерванных в «московский» и «петербургский» периоды чрезмерным и давящим государственным централизмом (писатель был сторонником федерального устройства русского общества и государства). Золотарев ставил Петру I в упрек, что тот отторг от общественно-государственной жизни лучших людей своего времени: «Наиболее образованная и культурная часть народа или отвернулась от петровской реформы, или вступила на путь отчаянной борьбы с ней». «Заноза раскола» вонзилась «в сердцевину народа», от которой начал избавляться русский XIX век<sup>91</sup>: «Со-

#### 44

##### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

храненные в самых недрах народного духа заветы славного прошлого ждали только своего исторического часа, чтобы воскреснуть в небывалой силе. И воскресли. Воскресли в литературе и в истории нашего XIX столетия <...>. Обожженное пламенным святозарным словом русское общество принялось за переустройство своей жизни» (193). Говоря о русских писателях XIX века, Золотарев (в отличие от большинства его современников) подчеркивает их «надмировоззренческое» единство — общность их веры

в действенную, преобразующую силу художественного слова и усматривает в этом уникальность отечественной словесности: «Напрасно искать в литературе современных нам народов чего-нибудь подобного этому восторженному преклонению перед словом, этой неиссякаемой вере в силу слова, которыми одинаково живы были наши писатели XIX ст[олетия]... Такое поклонение слову было у нас только в далеком прошлом, на заре нашей истории в эпоху первоучителей славянских <...>, начальной летописи, в эпоху создания Святой Софии Киевской и Новгородской» (193).

Для Золотарева (в этом он перекликался с Розановым) была неприемлема всецелая сосредоточенность литературы и ее толкователей на негативных сторонах отечественного бытия и на осознании его противоречий как тотальных и неразрешимых. «Не дело поэта», писал он в одной из рецензий, «во что бы то ни стало» разыскивать «повсюду противоречия <...>. Не столько поэт нуждается в противоречиях, сколько противоречия в поэте, синтезирующем и разрешающем их» (179). Критик, как видно, в отличие от многих своих современников убежден, что в словесном искусстве насущно и неотъемлемо катарсическое, просветляющее, очищающее начало. Дух скептицизма и культ иронических стилизаций им решительно отвергались. «До смерти надоело кривое зеркало современной литературы и постоянные иронические лапки», — замечал он в письме Горькому (174). Остро-полемически откликнулся Золотарев на литературные веяния, отмеченные национальным нигилизмом. «История России, — писал он Вас. Ив. Немировичу-Данченко в 1913 году, — так чудна и чудесна вместе, что мы сами за ее причудами не видим чудес. К тому же литература последнего

45

#### I. Спор об отечественной классике в начале XX века

времени, увлекшись небылицами, много постаралась и достигла. Забыли или забывать начинаем мы и свой богатырский дух, и своих богатырей, и свое богатое ими прошлое <...>. Тот тлетворный скептицизм, который кроме всего иного прочего взят нами напрокат и потому в весьма подражательном виде, им же щеголяют у нас очень часто, — уже много принес нам зла и немало принесет нам в будущем» (210—211)<sup>92</sup>.

Так, в самых разных «вариациях», преодолевался русскими публицистами и критиками, учеными и писателями «по-стчаадаевский» миф об отечественной словесности XIX века как порождении и зеркале извечной тьмы русского бытия. С. А. Венгеров и В. Н. Перетц, С. Н. Булгаков и В. В. Розанов,

А. С. Глинка-Волжский и А. А. Золотарев — каждый по-своему — утверждали, что русская художественная литература XIX века была обновленным воплощением мощной культурной традиции, уходящей в прошлые века. От их суждений тянутся нити к высказываниям о русской истории и словесности Д. Л. Андреева в знаменитой «Розе мира», а также к работам

В. В. Вейдле и Г. П. Федотова.

В. В. Вейдле акцентировал присутствующее в отечественной литературе «чувство семейной связанности и домашнего тепла» и вместе с тем «открытости» дома и семьи всему окружающему — чувство, которое, по его словам, принадлежит России как всеобщее и запечатлено творчеством Пушкина, Аксакова, Тургенева, Розанова, главное же — Л. Толстого, в книгах которого «живет такое чувство семьи, какого не знала европейская литература». Эту черту русской словесности (и отечественной культуры как таковой) Вейдле называет «первобытностью», замечая вместе с тем, что атмосфера семейного тепла — это не стадия русской жизни, а ее константа, и прежде всего черта облика крестьянства, им удержанная на протяжении веков, «а потому окрасившая в известной мере и культурную жизнь городов и образованного меньшинства»<sup>93</sup>.

О жизнеутверждающем начале творчества русских писателей настойчиво говорил и Г. П. Федотов. «Национальное чувство романтической эпохи», которое «открывало богатую, еще цветущую бытовую и художественную жизнь народа», по его

46

## I. Спор об отечественной классике в начале XX века

словам, «было прекрасно и морально глубоко укорененностью в почве народной жизни» (1, 323)<sup>94</sup>. В произведениях русских писателей Федотову дороги свободолюбивые и государственно-созидательные идеи (статья о Пушкине «Певец империи и свободы»), «картины мирного, прекрасного быта, амнистия человеку — вне героического напряжения и подвига, — человеку просто, который хочет жить и хотя бы мечтать о счастье» (2, 130), «состояние влюбленности в жизнь»<sup>95</sup>. Отмечается благая причастность «почве» Аксакова, Мельникова-Печерского, Л. Толстого, Островского, Писемского, а также Лескова, ясно сознававшего значимость для России традиций допетровских эпох (1, 85), «бытописателя XVII века в XIX» (1, 343). Именно эти грани отечественной словесности привели Федотова к выводу, что она составляет средоточие высочайших этических ценностей, «самое глубокое и интимное из созданий национального гения» (2, 289), «совесть мира» (2, 327), единственную христианскую литературу нового времени<sup>96</sup>. «Вся русская литература XIX века, — утверждал он, — в основном своем русле, да и почти во всех своих побегах, — была, по крайней мере в этическом смысле, христианской» (2, 42).

Позже в подобном же духе обстоятельно и аргументированно высказывался Н. С. Арсеньев<sup>97</sup>. Суждениям этих деятелей русского зарубежья близко понимание русской литературы Д. С. Лихачевым и учеными его круга.

\* \* \*

Высказывания критиков, публицистов, ученых, философов начала истекшего столетия, которым посвящена наша работа, при всей их разнонаправленности<sup>TM</sup> и пестроте, имеют определенную «равнодействующую». На них так или иначе лежит печать методологии культурно-исторической школы. Уясняются не столько свойства самих произведений, художественная специфика творчества писателей, их поэтика, сколько культурно-исторические истоки литературных фактов, взвозрения авторов, а также позиции и психологический облик их героев. При этом над аргументированными суждениями, притязаящими

### 47

## I. Спор об отечественной классике в начале XX века

на научность, ощутимо преобладают высказывания публицистические и эссеистские, нередко полемически-резкие, избыточно схематизирующие, жестко-оценочные и тенденциозные (в особенности это присуще Мережковскому и Розанову).

Обращает на себя внимание также резкая избирательность в освещении литературы, часто сводившейся критиками к какому-то одному ее проблемно-тематическому узлу: стремление сосредоточиться на каком-то замкнутом круге фактов, на определенной группе авторов и произведений (больше всего «везло» теме лишнего человека, скитальца, искателя), что вело к «поспешности» обобщений относительно свойств отечественной словесности как целого.

Бросается в глаза, далее, поляризация оценочного осмысления отдельных писателей и литературы XIX века как таковой. Эта поляризация порождалась и стимулировалась разностью отношения к отечественной истории и культуре. Спор шел не столько между атеистами («шестидесятнической», ницшеанской или марксистской ориентации) и деятелями культуры, причастными христианству, сколько между поборниками и «ниспровергателями» первооснов русского культурно-исторического бытия. В этом отношении симптоматична позиция «неохристианина» Мережковского, который резко отрицательно отнесся к веховской статье С. Н. Булгакова, ратовавшего за традиционное христианское праведничество (статьи «Семь смиренных», «Иванович и Глеб»); с предельной жесткостью характеризовал Розанова как апологета традиционного русского быта (молчать о его ложных взглядах «значит потворствовать злу»<sup>98</sup>); одобрял Горького в его крайнем «антитрадиционализме» и, в частности, его резкую полемику с Достоевским". В 1916 году Мережковский писал об авторе статьи «Две души» как «первом и единственном сейчас представителе возникающей русской демократии»,



утверждал, что, будучи безбожником, Горький тем не менее «делает Божье дело», и вслед за ним проклинал «русскую святость», которая будто бы и порождает «все наши мерзости». Мережковский заявлял, что в своем отношении к России как стране отсталой, ущербной, «азиатской» этот писатель более прав, чем Тол-

48

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

стой и Достоевский: «Тут мы уже не с ними, а с Горьким»<sup>100</sup>. Поборник «третьезаветного» христианства как нечто более близкое себе, нежели традиционное христианство, ощущал революционный радикализм атеистического толка.

При этом и склонные к утопизму радикалы-новаторы, и их оппоненты, защитники традиции высказывались о многом в русской литературе (а порой и о ней в целом) сурово критически, отчужденно и даже неприязненно. Но у первых литература XIX века вызывала протест как укорененная в национальном опыте: защищающая и поэтизирующая органически сложившийся бытовой уклад, народную веру, праведничество и христианское подвижничество. У вторых, напротив, отечественная художественная словесность порождала протест как взывающая к радикальному переустройству русского бытия и при этом склонная к национальному нигилизму.

В споре о русской литературе голоса радикалов-утопистов звучали гораздо громче, чем голоса их оппонентов, традиционалистов. Соловьев-Андреевич — автор двух монографий; книга Иванова-Разумника издавалась пять раз. Работы Мережковского, посвященные отечественной словесности XIX века, первоначально публиковавшиеся в журналах и газетах, вошли в его полное собрание сочинений 1914 года (24 тома), а поздние выступления писателя на историко-литературные темы публиковались в виде фрагментов дневников (две книги) или отдельных брошюр («Завет Белинского», «Две тайны русской поэзии...»). Традиционалистский же взгляд на отечественную классику заявлял себя гораздо менее броско. Обобщающие суждения о русской литературе С. Н. Булгакова и В. В. Розанова, как правило, эпизодичны и беглы, самая проблемная и глубокая из розановских работ на эту тему («С вершины тысячелетней пирамиды») дождалась публикации лишь в 1990 году; интереснейшая статья В. Н. Перетца (1903) «затерялась» в киевской научной периодике; оригинальные суждения о русской культуре и литературе А. А. Золотарева нашли выражение лишь в форме рецензий и заметок на страницах петербургских журналов, а более — ярославских и рыбинских газет. Они обратили на себя внимание только в са-

49

I. Спор об отечественной классике в начале XX века

мые последние годы. А. С. Глинка-Волжский свою концепцию русской литературы наметил лишь пунктирно — главным образом в рецензиях на монографии Иванова-Разумника и Соловьева-Андреевича. Изложив свои соображения об отечественной словесности в первой из этих рецензий, он заметил: «По поводу книги г. Разумника только вскользь можно коснуться этой точки зрения (автор имеет в виду *свое* понимание литературы XIX века. — В.Х.). Нужная книга»<sup>101</sup>. Книга эта, однако, ни Глинка-Волжским, ни кем-либо из его единомышленников написана не была, хотя содержание монографии С. А. Венгерова «Героический характер русской литературы» (1911) и его брошюры «В чем очарование русской литературы XIX века?» (1912) в немалой мере согласуется с установками этих «немногоречивых» литераторов.

Преобладание в трактовах русской классической литературы антитрадиционализма, замешенного на дрожжах утопических идей (политических или религиозных) и дававшего заметный крен в сторону национального нигилизма, было в предреволюционные годы вполне закономерно. По словам И. Тхоржевского, быть может, излишне резким, но по сути справедливым, в начале XX века «около Горького сосредоточились все живые литературные силы», «вся художественная литература осталась революционной», а «народ представал каким-то темным и жутким морем» (имелись в

виду «Деревня» Бунина и подобные ей произведения); «ни один русский писатель не умел больше с верою прикоснуться к земле, подкрепить себя ее бодрой, стихийной мощью», на чем «сосредоточены были в прошлом веке главные художественные силы русского реализма»<sup>102</sup>.

Все это свидетельствует, что функционирование отечественной литературной классики в начале XX века было отмечено глубочайшим драматизмом, который, заметим, сохраняется и сегодня. Но это — другая тема.

1995

и

А. С. Пушкин

НУ Li

**«Борис Годунов»: власть и народ**

«У Пушкина... слабый всегда прав». А. Ахматова

Вслед за Карамзиным как автором «Истории Государства Российского» Пушкин акцентировал в качестве первопричины событий смутного времени убийство Борисом Годуновым младенца Димитрия. В обозрении литературы за 1831 год И. В. Киреевский писал: «...Все лица и все сцены трагедии развиты только *в одном отношении*: в отношении к последствиям царубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала и до конца»<sup>1</sup>. Об этой самоочевидной данности современные ученые говорят весьма определенно и настойчиво<sup>2</sup>. Однако основа сюжета (вынесенное далеко в предысторию злодеяние), в свое время вызвавшая нарекания В. Г. Белинского, в советские времена (особенно — в 1930— 40-е годы) искусственно и тенденциозно отодвигалась на периферию, а то и вовсе замалчивалась (следы этого ощутимы и в ряде недавних работ). При этом автор трагедии представал всецело сосредоточенным на проблемах лишь собственно политических: литературоведами обсуждалась преимущественно социально-классовая проблематика трагедии. Религиозно-нравственные аспекты содержания «Бориса Годунова» обходились молчалием или по меньшей мере нивелировались, что имело место даже в трудах крупных ученых. Так, Г. О. Винокур, полагавший, что «концепция трагедии» «не имеет ничего общего» с карамзинской, писал: «В трагедии Пушкина, в соответствии с духом изображаемой им эпохи, суд народа над царем облечен в форму религиозно-нравственного приговора»<sup>3</sup>. При таком разумении сути дела тема преступления неотвратимым образом выносилась за рамки содержания трагедии и ее научного обсуждения, рассматривалась как сугубая

53

П. А. С. Пушкин

частность, всего лишь как дань писателя «историческому колориту».

Отодвигается в сторону нравственная проблематика «Бориса Годунова» и в иного рода интерпретациях. В ряде работ акцентируется (на наш взгляд, излишне резко) антитеза «родовое боярство» — «новая знать». Пушкину порой приписывается мысль о превосходстве последней; Борис Годунов и Басманов осмысляются при этом едва ли не как положительные герои, ибо они содействовали движению России вперед, к европейским формам жизни<sup>4</sup>.

В других случаях в трагедии усматривается антитеза отсталой, косной России и европеизированной Польши, где развито светское начало культуры; и Борис Годунов оказывается не оплотом прогресса, а, напротив, «патриархальным и невежественным»<sup>5</sup>. В подобных прочтениях, как и в «ортодоксально советских», остается мало места для обсуждения нравственной проблематики трагедии и ее художественного воплощения в *лейтмотиве преступления*. Всмотримся же в пушкинский образ лавины всяческих беззаконий и злодеяний, неминуемо сопровождающихся тревогами и муками совести.

1

Центральные герои трагедии, Борис Годунов и Григорий Отрепьев, являясь антагонистами и противоборствуя, однако, во многом подобны друг другу. Будучи

личностями яркими, способными к энергичным и решительным действиям, людьми, умело добивающимися своих целей, они вместе с тем не просто греховны, но и преступны: неизменно и неискупимо виновны перед своей страной, перед лицом человеческих и божеских законов.

Фатальным следствием убийства царевича Дмитрия оказалась прежде всего жесткая «внутренняя политика» Годунова, который после благодеяний начала своего царствования («Я думал свой народ / В довольствии, во славе успокоить» — далеко не случайно тут использовано прошедшее время глагола *думать*]) превратился в подобие Ивана Гроз-

54

«Борис Годунов»: власть и народ

ного. Свидетельство тому — монолог Афанасия Пушкина о гонениях на бояр, которых ожидают «в глуши голодна смерть иль петля». Эти слова, заметим, характеризуют ту пору, когда Самозванец еще не появлялся. Позже Борисовы репрессии становятся еще суровее. Их неотвратимо стимулирует авантюра Отрепьева, самое страшное из следствий цареубийства. Пленный Рожнов рассказывает Лжедмитрию о московской жизни: за разговоры о Самозванце «Кому язык отрежут, а кому / И голову — такая право притча! / Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты». Преступное деяние Отрепьева привело и к тому, что полилась кровь на полях сражений между войсками царя и нового претендента на престол, а воцарение Самозванца обернулось еще одним страшным злодеянием, подобным Борисову: убиением царевича Феодора и его матери. Сюжет трагедии — нескончаемо длинная цепь жутких последствий совершенного Годуновым цареубийства. Именно это событие, отнесенное далеко в предысторию, предопределило развитие действия, до предела насыщенного отступничеством, предательством, ложью, насилием, гонениями, кровопролитиями. Преступления, до поры утаиваемые, со временем «выплывают» наружу, вырастают одно из другого, разбухают, множат друг друга, набирают мощь, как снежный ком. Русское государство и русский народ оказываются придавленными и травмированными преступностью, порожденной деяниями Бориса Годунова, а позже — и Григория Отрепьева. «В кровавой концовке пьесы, — отмечает С. А. Фомичев, — окончательно уравниены Борис... и Григорий Отрепьев»<sup>6</sup>.

Пушкин, однако, не склонен брать на себя миссию гневного обличителя людей, запятнавших себя государственными преступлениями. Годунов и Отрепьев отнюдь не предстают схематическими воплощениями зла, исчадиями ада наподобие сумароковского Самозванца. Нравственной проблематике пушкинской трагедии ни в коей мере не сопутствует морализующая жесткость. Годунов способен действовать достойно царского сана: «отворил житницы» во время голода и сыскал людям работы; после пожаров выстроил им «новые жилища». Важно и то, что Борис окружил себя людьми, которые обла-

55

П. А. С. Пушкин

дают незаурядным умом, инициативны и находчивы (Шуйский, Басманов). Отрепьев тоже предстает как человек одаренный и яркий. В кругу польской аристократии он действует с артистическим блеском, умеет расположить в свою пользу людей самых разных, от авантюристки Марины Мнишек до безукоризненно честного Курбского. Он искренен в разумении своей отчаянно смелой авантюры как акта справедливого мщения Годунову: считает собственные деяния оправданными тем, что сражается против цареубийцы. Отрепьеву не чужда и забота о своих соотечественниках. Одержав победу («Равнина близ Новгорода-Северского»), Григорий призывает предводительствуемых им поляков «щадить русскую кровь». Ему внятна духовная красота Пимена («Как я люблю его спокойный вид», «вид смиренный, величавый»).

Главное же, оба они, и Годунов и Отрепьев, сознают свою вину и мучаются ею,

хотя (в этом некий психологический парадокс, позже запечатленный в образе Раскольникова) далеки от покаяния, ему сопротивляются, продолжая идти своим неправедным путем и поддаваясь искусству самооправдания. Так, Борис, убийца младенца-царевича, испытывает нескончаемые муки совести («...тринадцать лет мне сряду / Всё снилося убитое дитя!»), но уверяет себя, что на его совести — всего лишь «единое пятно» и что оно «случайно завелось». А перед смертью, озабоченный судьбой сына, обращается к нему со словами: «...душу / Мне некогда очистить покаяньем». Но память о собственном преступлении в Годунове-царе неистребима. Перед смертью Борис говорит сыну: «Я подданным рожден и умереть / Мне подданным во мраке б надлежало; Но я достиг верховной власти... Чем? / Не спрашивай. Довольно: ты невинен. / Ты царствовать по праву станешь, / Я, я за все один отвечу Богу...»

Недвусмысленная параллель всему этому — суждения о себе Отрепьева, в совокупности с приведенными признаниями Бориса составляющие своего рода «монтажную фразу». Самозванец понимает, что в своей устремленности к московскому престолу он опирается на враждебных России политиканов, которых называет «поляками безмозглыми», и что сам

## 56

«Борис Годунов»: власть и народ

он для них — лишь «предлог раздоров и войны». В порыве любовной страсти Григорий безоглядно признается Марине (это выглядит своего рода пародией на покаяние), что он, «гордыней обуянный», обманывал «Бога и царей», «миру лгал». Присущий Отрепьеву комплекс осознания вины и нераскаянности наиболее ярко сказался в сцене «Граница Литовская». Григорий завидует возвращающемуся в Россию Курбскому, у которого «...чистая душа... радостью и славой разыгралась», ощущает себя непоправимо виновным перед своей страной, изменником и предателем, а потому не способен «пылать весельем»: «...я Литву / Позвал на Русь, я в красную Москву / Кажу врагам заветную дорогу»<sup>7</sup>. За этим признанием тут же следуют слова самооправдания: «...пусть мой грех падет не на меня, / А на тебя, Борис-цареубийца!». Совесть Годунова и Отрепьева, не просветленная покаянием, является, по меткому выражению В. С. Непомнящего, *темной*: она «не порождает... никакого направленного действия» и вызывает лишь «защитную реакцию, основанную на жалости к себе»<sup>8</sup>.

Погрязшие в губительной тине преступлений, Борис Годунов и Григорий Отрепьев (и это тоже сближает их образы) ориентируются в своих политических играх на людей далеко не безупречных, что подано в тексте трагедии рельефно, крупно, настойчиво. Таковы и боярин Шуйский, «лукавый царедворец» (по словам Воротынского), и представитель «новой знати» Басманов. Эти люди готовы ради собственного преуспевания лгать и изменять. В числе окружения Отрепьева, на которое он опирается (наряду с Гаврилой Пушкиным и Курбским), — чуждые России польские авантюристы и те из «бояр», которые за закрытыми дверями убивают жену и сына Бориса Годунова.

## 2

Рисуя людей, которые возглавляют (или намерены возглавить) государство, как преступников, автор настойчиво «поручает» им высказываться о соотечественниках и подвергать их суровому суду. Идущие или только что пришедшие к вла-

## 57

И. А. С. Пушкин

сти говорят о народе благожелательно, сочувственно и доверительно. Избранный на царство Борис зовет на пир всех «до нищего слепца... все гости дорогие». Сподвижник воцаряющегося Отрепьева обращается к «честному народу» со словами: «Мир ведает, сколь много вы терпели». Но преобладают в трагедии суждения иного рода. Властители, запятнавшие себя преступлениями (Годунов) и беспринципным карьеризмом (Шуйский, Басманов), отзываются о народе весьма нелестно и даже уничижительно: как о суеверной, глухой и равнодушной к истине, бессмысленной, неблагодарной черни («милости не

чувствует народ)), молва которой «лукава», которая «Легко пустой надежде предана, / Мгновенному внушению послушна» и настроена мятежно, бунтарски («Всегда народ к смятению тайно склонен»).

Особенно усердствует в третировании своих соотечественников, разговаривая с царем, Басманов. Он утверждает, что с народом считаться не надо («Что на него смотреть...»). Но он же, вознамерившись изменить присяге и «переметнуться» к Отрепьеву, вдруг вспоминает о страданиях народа. Вот завершение сцены «Ставка», после которой будет сообщено о том, что Басманов привел свои полки к присяге Самозванцу. Бывший соратник Бориса предается мучительным колебаниям, и верх берет стремление сохранить (пусть ценой бесчестного поступка) свою карьеру и жизнь. При этом Басманов пытается оправдать собственное решение вдруг «проснувшимся» в нем сочувствием страдающему народу:

Но мне ли, мне ль, любимцу государя...

Но смерть... но власть... но бедствия народны...

*(Задумывается.)*

Сюда! кто там? *(Свищет.)* Коня! Трубите сбор.

Слова Басманова о народных бедствиях столь же ситуативны и небескорыстны, как и его прежняя фраза о вечной мятежности черни.

К сожалению, многие из приведенных нами надменно-презрительных суждений о народе (Годунова, Шуйского, Басманова) нередко рассматриваются как авторские.

58

«Борис Годунов»: власть и народ

Рвущийся к власти Отрепьев (в отличие от названных персонажей) не склонен к поношению своих соотечественников. Но в его словах — неправда иного рода. Стараясь расположить в свою пользу католического патера, он говорит о русских людях как равнодушных к укорененным в стране верованиям, готовых всегда и во всем следовать воле и примеру царя. Народ здесь характеризуется как слепой почитатель царствующих персон. Суждение это, казалось бы, полярно словам Бориса («Живая власть для черни ненавистна»). Но по своей сути позиции Отрепьева и Годунова сходны. Высказывания обоих о русских людях отвечают прежде всего их политическим выгодам, это своего рода идеологическое обоснование жизненных линий, связанных с авантюрами и преступлениями.

В хор дистанционно холодных и небескорыстных суждений о народе не вступает Воротынский. Он далек от политических игр и не вершит суда над соотечественниками, а лишь сетует: «Народ отвык в нас видеть древню отрасль / Воинственных властителей своих». Это высказывание отнюдь не надменно-осуждающе и едва ли не покаянно: в отчуждении народа от знати виновна и она сама! Подобны сказанному Воротынским реплики Афанасия Пушкина. После слов о Борисе, который «правит нами, / Как царь Иван», и упоминания о намерении Годунова отменить Юрьев день звучит вопрос: «А легче ли народу? Спроси его». Так выражено представление о единой напасти, обрушившейся и на аристократию, и на народ. Здесь у Афанасия Пушкина готово появиться исполненное трагизма общероссийское «мы» из монолога Пимена: «О, страшное, невиданное горе! <...> / Владыкою себе цареубийцу / Мы нарекли». Эти фразы в свою очередь перекликаются со словами Юродивого о запрете Богородицы на молитвы о царе Ироде. У Воротынского, Афанасия Пушкина, Пимена и Юродивого речь идет не о сущностной ограниченности народа, а о страшной беде *нынешних* россиян. Суждениям этих персонажей сродна знаменитая фраза Гаврилы Пушкина о «мнении народном», которым сильны сторонники Самозванца. В ней сказались уважительное внимание к народу и

59

П. А. С. Пушкин

разумение огромной значимости его позиции в сфере государственно-

политической. Мысль эта вполне подтверждается ходом событий трагедии и, стало быть, созвучна автору<sup>9</sup>. Ненадменные, *сочувственно заинтересованные суждения* о народе Пушкин ценностно возвышает над высказываниями о русских людях как бессмысленной и слепой черни.

### 3

Сцены трагедии, в которых участвует людское множество, немногочисленны и весьма лаконичны. В них соединяются высказывания разного рода. Одни из реплик предварены словом «народ» и предстают как выражение *общего* мнения присутствующих, слитых в массу (толпу). Другие же произносятся отдельными лицами из числа собравшихся: «один», «один из народа»; или «первый», «другой», иногда — «третий» и «четвертый», однажды — «Баба» и «Мужик». Такие реплики, как правило, не звучат в унисон друг другу, а порой даже иолярны одна другой по направленности и смыслу. Здесь читатель имеет дело с человеческими *индивидуальностями*, хотя подобные персонажи появляются лишь единожды и остаются безымянными. «Во всех народных сценах трагедии, — отметил А. И. Незеленов, — Пушкин рисует разнообразие душевных движений в народной массе»<sup>10</sup>. Структура массовых сцен, являющих один из образцов пушкинской «головокружительной краткости» (А. Ахматова), воплощает представление автора о сложности и многоплановости жизни народа, не подводимой под какую-то одну формулу (к подобным «умственным операциям», как было отмечено, тяготеют Борис с его сподвижниками и Отрепьев). Пушкиным рисуется разно-аспектная, но в то же время и цельная картина тревог и надежд людей из народа, их здравых, разумных суждений и слепых, экстатических, порой злобных порывов, душевного смятения и твердости духа, главное же — неизбывной устремленности к правде и справедливости.

Массовые сцены запечатлевают смутное время в его динамике: на трех весьма существенных этапах. Первый из них —

### 60

«Борис Годунов»: власть и народ

пора избрания Бориса на царство: сцены вторая («Красная площадь») и третья («Девичье поле. Новодевичий монастырь»). Следующий этап русской смуты, когда Отрепьев объявил *себя* наследником престола и пошел на Москву, в связи с чем выплыла наружу преступность Бориса, запечатлен в сцене с Юродивым («Площадь перед собором в Москве»). И, наконец, в последних двух сценах воссоздан исторический момент, когда Самозванец провозглашается царем.

Первая из рассмотренных сцен открывается двумя репликами. В них обнаруживается, что отношение народа к происходящему в российском государстве — напряженно взволнованное, активно заинтересованное, что люди (каждый по-своему) стремятся осмыслить происходящее «в верхах». Один из толпы восторгается Борисом, твердостью его духа и благоговейным отношением к царскому сану («Неумолим!.. Его страшит сияние престола»). Другой, вероятно, осведомленный о темном прошлом Годунова, напротив, испуган тем, что тот придет к власти («О Боже мой, кто будет нами править? / О горе нам!»). Эти слова многозначительно перекликаются с монологом Пимена («О страшное, невиданное горе!»). В приведенных репликах обозначено то, что составит центр последующих массовых сцен. Передано представление о *разности* мнений людей, а вместе с тем воссоздана единая основа их сознания, сосредоточенного на судьбах страны: простолюдины глубоко озабочены тем, что происходит «наверху», прибегая к сегодняшнему жаргону — в «коридорах власти». Эта встре-воженность присуща *большинству* пришедших на Красную площадь, во всяком случае той части толпы, которая «задает тон» остальным. Когда появляется дьяк, чтобы обнародовать решение думы, собравшиеся требуют тишины, и она наступает. «Н а р о д: *Ш-ш* — слушайте!» В толпе, как видно, многочисленны и влиятельны люди, которые мыслью и чувством сосредоточены на происходящем в жизни государства.

Следующий эпизод (в публикации 1831 г. он устранил, но об этом позже)

обнаруживает и иные стороны сознания и поведения людей из народа. Толпа здесь тоже не предстает однородно-безликой. В сцене как бы сталкиваются высоко поэти-

61

П. А. С. Пушкин

ческие и низменно прозаические грани народной жизни. В начале эпизода (как и в предыдущей сцене) люди показаны глубоко заинтересованными в происходящем: «Что слышно?» — «Все еще / Упрямится; однако есть надежда»; «Нельзя ли нам пробраться за ограду?»; «Что там за шум?» «В действительности у народа, — справедливо сказано в одной из книг о «Борисе Годунове», — все время вопрошающее отношение к происходящему... Это не простое любопытство толпы, а пытливость людей, которые хотят знать, что делается за стенами монастыря»<sup>11</sup>. Желание народа уяснить суть и смысл совершающегося окрашена в тона возвышенные. Один из толпы радуется тому, что видит вокруг: «...смотри: ограда, кровли, / Все ярусы соборной колокольни, / Главы церквей и самые кресты / Унизаны народом». Другой отвечает полным согласием: «Право любо!»

Но в этой сцене есть и драматически горестная сторона. Собравшиеся на Девичьем поле обречены на неведение о происходящем в монастыре: им не уготована участь прямых свидетелей важного для всех события (уж не говоря о чем-то большем). И люди испытывают досаду: «Что там еще?» — «Да кто их разберет?» Этой досаде сопутствует готовность принять на веру совершившееся в монастыре: «О чем там плачут?» — «А как нам знать? То ведают бояре, / Не нам чета». Люди из народа, как видно, легко передают свои соборные полномочия верхам общества. И это оборачивается горестным фарсом. Завершающие сцену реплики воссоздают низменно-прозаическую картину самодовлеюще-ритуального, бессмысленного «плача и воя». (Баба, бросающая оземь ребенка, чтобы тот заплакал; люди, сокрушающиеся, что у них не льются слезы и намеревающиеся помазать глаза луком или слюной.)

По мнению Л. М. Лотман, эти сцены показывают «равнодушие» народа и его «готовность к массовому взрыву эмоций»<sup>12</sup>. До подлинного «взрыва» предпоследней сцены трагедии здесь, однако, еще далеко, а равнодушия и вовсе не видно. Бросается в глаза нечто иное: наряду со слепым доверием к боярам, которое оборачивается фарсовым экстазом, в созна-

62

г

«Борис Годунов»: власть и народ

нии людей присутствуют (и весьма ярко выражены) озабоченность судьбой государства, истовая заинтересованность, живая взволнованность воцарением Бориса.

В сцене «Площадь перед собором в Москве» развита горестная тема раскола народного сознания, — раскола, порожденного неведением того, что за человек ныне стал законным царем. Атмосфере этого эпизода (как и ряда последующих) вполне отвечают слова Годунова: «Умы кипят...» Авантюра Отрепьева активизировала слухи о преступлении Бориса и породила в народном сознании парадоксальный сплав взаимоисключающих версий происшедшего в России после смерти последнего из Рюриковичей и потомков Мономаха. Знаменателен диалог двоих из толпы в начале эпизода, перекликающийся с начальными репликами сцены «Красная площадь». Первый не верит в истинность проклятий с амвона Гришке Отрепьеву и сурово отзывается о тех, кто в церквях поет вечную память живому царевичу: «Вот уж им будет, безбожникам». Другой, напротив, одобряет анафему Отрепьеву; то, что в церкви «поют теперь вечную память» Димитрию, он воспринимает с полным доверием. Здесь обрисован ужас смуты, расколовшей и поляризовавшей русское государственное сознание, которое упрочивалось от поколения к поколению. Но эта поляризация, дает понять Пушкин, не устранила некой равнодействующей мнений в народной среде, их единой основы. После появления Самозванца упрочилось и стало всеобщим представление о преступном прошлом Бориса, убившего или только пытавшегося убить царевича: Годунов обрел репутацию узурпатора

и царя Ирода. Именно в этом нам видится смысл сцены, где встречаются Борис и Юродивый.

Если в рассмотренных эпизодах народ по преимуществу воспринимает происходящее, как-то его осмысляет и оценивает, то в последних эпизодах трагедии он также и действует, совершает некие поступки. Предпоследняя сцена («Лобное место») свидетельствует, что в народном сознании (по истечении ряда лет царствования Бориса и в обстановке «нашествия» Самозванца вкупе с поляками) осталось сохранным давнее и привычное доверие ко всему, что «преподносится»

63

П. А. С. Пушкин

социальными верхами, в данном случае — к тому из Пушкиных, кто пошел за Лжедмитрием: «Царевич нам боярина послал. / Послушаем, что скажет нам боярин». На произнесенную речь («Димитрий к вам идет с любовью, с миром. / В угоду ли семейству Годуновых / Поднимете вы руку на царя / Законного, на внука Мономаха?») народ, еще раз проявляя непомерную доверчивость, твердо говорит: «Вестимо нет». И (несколько позже) звучат слова: «Что толковать? Боярин *правду* (!) молвил. / Да здравствует Димитрий, наш отец». Здесь, в последних фразах, напрямую дали о себе знать и зависимость народного мнения от того, что вещается сверху, и константа русского сознания, некий стабильный фундамент претерпевающих изменения мнений народа, а именно: неукоснительная, твердая вера в насущность и достижимость *полной правды*, единой для власти и народа, для монарха и *всех* его подданных. По верной мысли, высказанной С. А. Фомичевым, Пушкин убежден, что в народном сознании неизменно присутствует «высокий этический идеал», в свете которого происходящее переживается «кистоно и бескомпромиссно»<sup>13</sup>.

Слово «правда» в этой сцене глубоко значимо. Стоящий за ним смысл определен: порядок, издавна укорененный в стране, осознается людьми из народа как *единственно* возможный, непререкаемый и, главное, как согласный с высшими началами бытия. Заметим: ничто в трагедии не говорит, что народ максималистски требует от правителей (монархов) праведности как святости. Знаменательны слова Пимена о том, что православные русские люди от поколения к поколению поминают своих царей «За их труды, за славу, за добро — / А за грехи, за темные деянья / Спасителя смиренно умоляют». Но правителя, пришедшего к власти бесчестно, поправ правду, народ не приемлет. О запечатленных в «Борисе Годунове» напряженности и глубинной цельности сознания людей из народа, об их «неполовинчатости» (слова В. В. Розанова о «русском духе») говорилось неоднократно. Так, К. Н. Державин отметил, что в словах Юродивого явственно обнаружилось «постоянное мнение народа... твердое и неколебимое, как и суд его совести»<sup>14</sup>.

64

«Борис Годунов»: власть и народ

В сцене «Лобное место» народ, полагающий, что боярин возвестил правду, показан (как и в предыдущих эпизодах трагедии) простодушным и по-детски доверчивым. Эти черты массового сознания при всей их привлекательности вместе с тем, как свидетельствует данный эпизод, и опасны, ибо чреватны заблуждениями и, хуже того, могут вести людские множества к действиям безрассудным и даже преступным. Впрямую за приведенной репликой («Да здравствует Димитрий, наш отец») на том же амвоне, с которого прозвучала речь Гаврилы Пушкина, загадочным и зловещим образом появляется Мужик и призывает присутствующих направиться в царские палаты, чтобы «вязать Борисова щенка». Слепое доверие к выходящему авторитетным словом жутким образом соседствует с подстрекательством к кровопролитию, с погромным призывом, с развязыванием слепых инстинктов. Страшное слово «вязать» дополнено толпой: «вязать, топить». Примечательно, что подстрекатель к новому преступлению подан как отделенный от толпы: говорит с амвона, т. е. возвышенного, «привилегированного» места.



Не случайно он назван (в отличие от людей из толпы: один, первый; другой, второй; третий) Мужиком (вспоминается по аналогии Баба, швыряющая своего ребенка на землю, чтобы тот заплакал). Значимо и то, что Мужик обращается к массе людей как к чему-то от него отдельному: «Народ, народ! в Кремль! В царские палаты!» И народ, впавший в исступление, с буйными возгласами «несется толпой» в сторону Кремля... Так, вызывая чувство безысходности и ужаса, завершается предпоследний эпизод трагедии.

Последняя же сцена (в варианте 1831 года) отмечена как тарсическим началом. Она запечатлевает шаг народа к духовному освобождению от навязываемых сверху демагогии и лжи, от стадного чувства, стимулируемого неурядицами смутного времени и разжигаемого подстрекателями. Здесь уже нет экстатической и ослепленной толпы. Как и в начальных эпизодах «Бориса Годунова», люди, составляющие множество, показаны размышляющими и придерживающимися разных мнений, в данном случае — о том, как подобает отнестись к

3 - 5504

65

П. А. С. Пушкин

детям Бориса, Ксении и Феодору. С одной стороны — «Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке»; «Отец злодей, а детки невинны». С другой — «Есть о ком жалеть? Проклятое племя!»; «Яблоко от яблони недалеко падает». При этом люди не допускают мысли, что новая власть столь жестоко разделается с детьми Годунова. Видя, что в дом Бориса вошли бояре, они испытывают недоумение: «Зачем они пришли?» — «А верно приводить к присяге Феодора Годунова». Здесь люди из народа предстают иными, чем в финале предыдущей сцены: настроенными мирно, чуждыми экзальтации, одержимости, мстительности, жестокости. Далее звучат слова о шуме и тревоге в доме, о женском визге. Кто-то предлагает войти в дом («Взойдем»). В этой односложной фразе выражено настойчивое желание знать правду о совершаемом боярами, быть его прямым свидетелем и, возможно, даже вмешаться в происходящее. Но следует реплика: «Двери закрыты», в которой правомерно усмотреть символ изолированности власти с ее темными делами от народа. Далее сразу за репликой кого-то из толпы («крики замолкли») идет ремарка «Отворяются двери», после чего Мосальский произносит явно лживые слова о самоубийстве Марии и Феодора.

Завершающее пушкинский сюжет преступление, как справедливо отметил А. М. Гуревич, подано в дымке неопределенности, в форме ряда умолчаний: читатель не узнаёт, кто приказал взять под стражу семью Годуновых; ему неизвестно, по велению Самозванца или по собственной инициативе действовали названные в ремарке Голицын, Мосальский, Молчанов и Шерефединов<sup>15</sup>. Добавим к этому: при чтении последних двух сцен остается неясным, случайно или кем-то подстрекаемый попал на амвон Мужик, призвавший народ «вязать Борисова щенка». Загадкой является и то, как соотнесены во времени моменты, когда народ «несется толпой» в Кремль — и когда Мосальский сообщает о том, что Годуновы «отравили себя ядом». И еще: одни и те же люди мчатся в Кремль и безмолвствуют в финале или же речь идет о *разных* группах людей? Подобная система недомолвок имеет смысл весьма глубокий. Не столь уж существенно, по Пушкину, чьими именно ру-

66

«Борис Годунов»: власть и народ

ками в каждом отдельном случае вершатся преступления. Гораздо важнее другое: незаконными действиями Годунова и Отрепьева выпущена на волю стихия хаоса, своекорыстия, слепых инстинктов, злобной мстительности. После убийства царевича Дмитрия (в качестве его неотвратимого следствия) темные дела совершаются как бы по собственной внутренней логике: и теми, кто располагает властью, и людьми из народа. Говоря иначе, российская смута предстает в освещении автора как порожденная властолюбивым авантюризмом, в плен которого попали Борис Годунов, а позже —

Гришка Отрепьев.

4

Финальный эпизод трагедии существует, как известно, в двух разных, по сути полярных вариантах: рукописном и опубликованном. Изображение центральных героев от 1825 к 1831 г. (Годунов и Отрепьев с их приближенными) изменений не претерпело, но образ народа стал иным: отклик русских людей на два государственно-политических события («воцарения» Бориса и Самозванца) получил новое истолкование. По верной мысли чешского литературоведа, «благодаря пушкинским поправкам и в особенности введению ремарки "Народ безмолвствует" существенно изменились концепция народа и весь смысл произведения, а не только его художественная выразительность, как полагал Г. О. Винокур»<sup>16</sup>.

В тексте 1825 г. присутствовала сцена «Девичье поле», в конце которой запечатлены «стадные» инстинкты толпы, ее слепое доверие к тому, что вершат бояре («не нам чета»). И этот «финал» воссоздания событий 1598 г. «рифмовался» с последней ремаркой рукописного варианта: народ, откликаясь на требовательный призыв Мосальского, славит Самозванца («Да здравствует царь Димитрий Иванович!»). Во всем этом — определенная смысловая равнодействующая: государственно-исторические события духовно *не* обогащают народ, который остается покорно и слепо доверчивым к властям, даже если они замешаны в преступлениях.

3•

67

П. А. С. Пушкин

И совсем иной смысл приобрел образ народа при устранении сцены «Девичье поле» и изменении финального эпизода (народ отказывается внять велению Мосальского и в ужасе безмолвствует). Здесь, в варианте 1831 года (он—окончательный!), отклик народа на воцарение Бориса дан *только* в сцене «Красная площадь»: люди из толпы высказывают *разные* мнения о совершающемся в верхах; выслушав монолог Щелкалова, «народ расходится». Расходится *молча*, что предвещает финальный эпизод текста 1831 года: выражается мысль автора о том, что исторические испытания не проходят для народа даром, обогащают его сознание; о том, что верность нравственным устоям, решительное отвержение злодеяний и неистребимая жажда правды и здравый смысл в конечном счете берут верх над непомерной доверчивостью и стадным чувством (бездумного восторга либо слепой мстительности). Едва ли не главным для автора «Бориса Годунова» в после-болдинскую эпоху являлось то, что народ не приемлет власть (даже законную), если та запятнала себя преступлениями. Самое существенное в необычайно емкой последней фразе «Бориса Годунова», на наш взгляд, было обозначено А. И. Не-зеленовым: завершается пушкинская трагедия «народным отвращением от кровавого дела»<sup>17</sup>. Добавим к этому: мысль Пушкина о горьком опыте смутного времени как обогатившем сознание русских людей многозначительно предвещает суждение Питирима Сорокина: катастрофы вызывают в обществе как падения, так и взлеты; причем в начале бедствий преобладают негативные явления, а позже доминирует позитивно значимое начало, в результате чего бедствие не оказывается гибельным<sup>18</sup>.

Радикально измененный в 1831 г. финальный эпизод яснее высветил логику сознания и поведения народной массы во время российской смуты. До поры до времени людские множества приемлют деяния Самозванца не столько потому, что верят в его царственные права, а из-за того, что он смело воспротивился Годунову как преступнику на троне. Вспомним диалог Отрепьева и пленного Рожнова: «Ну, обо мне как судят в вашем стане?» — / «А говорят о милости твоей, / Что

68

«Борис Годунов»: власть и народ

ты, дескать (не будь во гнев), и вор, / А молодец». Позже, когда убиты жена и сын Бориса, славить этого «молодца» толпа отказывается: над привычкой слушаться бояр взял

верх импульс гораздо более достойный и высокий.

Народ, изображенный в пушкинской трагедии, не помышляет о защите своих интересов от посягательств верхов, не выступает против установленных порядков и не заявляет стремления к политической свободе. В массовых сценах отсутствуют слова о каких-либо социальных переменах в будущем, в частности — о возвращении Юрьева дня, о чем как возможном источнике народного мятежа толковал Афанасий Пушкин, беседуя с Шуйским («Попробуй Самозванец / Им посулить старинный Юрьев день, / Так и пойдет потеха»). Народ взыскует прежде всего *общей* для всех россиян *правды*. Именно такова доминанта освещения русской жизни в «Борисе Годунове».

Пушкин говорит о смуте не только как о беде, обрушившейся на русских людей, но и как о неотвратимом следствии их вины, которая лежит и на властях, и на народе. Это отмечалось неоднократно. Так, В. С. Непомнящий, ссылаясь на самоосуждающие слова Пимена («Прогневали мы Бога, согрешили»), утверждает, что грех (избрание цареубийцы на царство) является всеобщим, ибо это избрание совершилось «при непосредственном попусшении и участии народа». При этом преступление царя и вина не воспротивившихся его избранию людей Непомнящим как бы уравниваются: «Борис и народ, совершившие совместный грех в нравственном своем самосознании, находятся... на одинаковом уровне: Борис обвиняет только народную массу, масса обвиняет только Бориса». Суждения эти, во многом верные, однако, не кажутся нам достаточно точными. Они связаны с далеко не бесспорными представлениями о том, что русским людям в пору избрания царя была хорошо известна преступность Годунова. Народ, по мнению В. С. Непомнящего, «своими руками (курсив мой. — В.Х.) отдал себя убийце и узурпатору». И еще: Юродивый «говорит ту правду, о которой все молчат»<sup>19</sup>. Молчат, стало быть, предполагается, что *знают* правду о совер-

69

## II. А. С. Пушкин

шенном в Угличе преступлении. Но так ли это? Пушкин уже в первой сцене трагедии сообщает читателю, что факт цареубийства не был в достаточной мере ведом даже боярам. «Полно, точно ль / Царевича сгубил Борис?» спрашивает у Шуйского Воротынский. Что уж и говорить о людях из народа, которые обречены на незнание того, что творилось в жизни «верхов»!

Грех и вина народа (как он показан Пушкиным) — прежде всего в неведении и доверчивости. А в наиболее кризисные моменты — также в слепых мстительных порывах части людской массы. Грехи же Годунова, Отрепьева и их сподвижников — совсем иного рода. Они гораздо страшнее. По отношению к властям Пушкин выступает преимущественно в роли обвинителя, к народу же — прежде всего как заступник.

Говоря об изображенном в пушкинской трагедии народе, ученые нередко впадали в крайности либо его безудержной апологии, либо, напротив, надменного третиrowания. С одной стороны, М. П. Алексеев в 1960-е годы, опираясь на опыт советского литературоведения, приписывал Пушкину героизацию народа, будто бы представляющего победителем. По его словам, исследователями «было прочно установлено, что основу пушкинской трагедии составляет взаимоотношение самодержавной власти и народа и что в конфликте между ними победу одерживает народ»<sup>20</sup>. Нет смысла доказывать, что подобного рода толкования «Бориса Годунова» идут наперекор пушкинскому тексту.

С другой же стороны, на протяжении ряда десятилетий (и поныне!) настойчиво акцентируются негативные стороны народной жизни, явленной в «Борисе Годунове». Так, Г. А. Гу-ковский утверждал, что Пушкин, отдав дань уважения «высокой моральной чистоте» людей из народа, вместе с тем бичует их «темноту, стихийность», «отсталость»; что в массовых сценах он «зол, сатиричен»<sup>21</sup>.

Еще «круче», высокомерно и презрительно высказываются некоторые ученые близкого нам времени. Опираясь на суждения Годунова, Шуйского, Басманова, литературоведы говорят о народе у Пушкина как носителе сознания не просто

«Борис Годунов»: власть и народ

ограниченного, но фантастического, иррационального, абсурдного по своей сути. Утверждается, что народ подан в «Борисе Годунове» как неспособный иметь трезвую точку зрения на себя самого и на окружающее<sup>22</sup>; что он составляет суеверную, живущую в мире фантазий бессмысленную толпу, готовую «верить в небылицы и чудеса», в легенды и басни; что «мнение народное» — «зыбкое, неустойчивое, подверженное влияниям и переходящее от крайности к крайности»<sup>23</sup>; что Пушкин «отказал народу в положительном образе» и показал его как «инертную, безликую массу, враждебную действию»<sup>24</sup>. К этой точке зрения (ее правомерно назвать воинствующе антипопулистской) склоняется и автор современного пособия по литературе для студентов духовных академий и семинарий. Здесь мы «узнаём», что «народ в "Борисе Годунове" поистине равнодушен к свершаемому и равнодушием своим возлагает на себя грех избираемого от его имени царя»<sup>25</sup>.

Рассмотрение текста «Бориса Годунова» приводит к обобщениям иного рода. Едва ли не смысловым центром пушкинской трагедии является представление о нравственной ответственности людей, обладающих властью (шапка Мономаха поистине тяжела). Это — ответственность перед божескими и человеческими законами и не в последнюю очередь — перед народом. Ведущая тема пушкинской трагедии — непримиренность народа с той властью, которая пятнает себя неправдой, своекорыстием, злодеяниями. В современной социологии бытует понятие «демонизм власти». «Die Dämonie der Macht» — таково название немецкой монографии 1947 года. Демоническая сущность власти, полагает Г. Риттер, ее автор, сказывается даже там, где правитель самоотверженно борется за высокую цель, ибо невольно оказывается одержимым властью и связывает свои дела с собственной значимостью<sup>26</sup>. А тем более (добавим мы) — в тех случаях, когда люди, правящие государством, вершат злодеяния. Пушкин в своей трагедии утверждал, что демонизм власти (в его преступной ипостаси) неприемлем для России: ни для ее социальных верхов, которым не чужды муки совести, ни для народа с его чаяниями правды-справедливости.

71

Н. А. С. Пушкин

Если герои «Бориса Годунова», принадлежащие верху общества (Воротынский — исключение), пребывают в сфере политических *интересов* (легко превращающихся из государственных в личные, индивидуальные, сугубо частные, небескорыстные), то народ испытывает властную потребность в том, чтобы им правили в соответствии с неукоснительным императивом *совести*. Именно в этом, на наш взгляд, усматривал Пушкин одну из первопричин русской династической смуты, которая, по словам историка, была страшным временем торжества «изменников и авантюристов», «полузаконных и совсем не законных царей и иностранной интервенции»<sup>27</sup>.

5

Лежашую в основе пушкинской трагедии концепцию власти и народа правомерно сопоставить, во-первых, с идеями деятелей Ренессанса (прежде всего Н. Макиавелли), во-вторых — с представлениями, доминировавшими в России XVII века и последующих столетий.

К обсуждению данных тем пушкиноведение ныне подошло вплотную. Свидетельства тому — обстоятельная статья Л. М. Лотман, где «Борис Годунов» сопоставляется с «Государем» Н. Макиавелли, идеолога государственности в пору итальянского Возрождения<sup>28</sup>, а также работы В. А. Бочкаре-ва, В. И. Коровина, С. А. Фомичева, И. Ю. Юрьевой и ряда других авторов, посвященные наследуемому в трагедии Пушкина традициям отечественной культуры.

В трактате Н. Макиавелли «Государь» обсуждаются по сути те же вопросы, которые волнуют Пушкина как автора «Бориса Годунова»: власть государя, знать, народ, их взаимоотношения. И сравнительное рассмотрение этих произведений, направленное на

уяснение как моментов их общности, так и расхождений, представляет несомненный интерес. Видный представитель «ренессансной гуманистической традиции», Макиавелли, по словам Л. М. Баткина, основываясь на опыте своей современности, «впервые подверг сферу политики имманентному рассмотрению, отделив ее от морали». Как пола-

72

«Борис Годунов»: власть и народ

гает ученый, «в этом состоял его <...> шаг вперед по сравнению не только с религиозностью Средневековья, но и с гуманистическим синкретизмом Возрождения».

Говоря о непреходящем значении наследия Макиавелли, Л. М. Баткин, в частности, приводит его письмо, где говорится, что человек, не желающий остаться частным лицом, стремящийся к власти или (тем паче) намеренный «сохранить власть, должен прибегнуть ко злу». В политике, рассуждает Баткин по следам Макиавелли, нравственность непременно «должна быть еще и выгодной, т. е. безнравственной по определению»: здесь «возвышенный провал по меньшей мере ничуть не лучше, чем <...> низменный успех, и подчас может обойтись в миллионы жизней»<sup>29</sup>.

С приведенными суждениями каждый из нас вправе соглашаться или спорить, но они, несомненно, вполне адекватны тексту и смыслу трактата «Государь», где как о норме и благе говорится об «удачливой хитрости» властителя, о том, что «он не должен считаться с обвинениями в жестокости», поскольку в расправах «больше милосердия», чем в потворствах беспорядку; что государю для преуспевания в великих делах нужно уподобиться лисице и льву; что ему вполне можно (и даже полезно для дела) нарушать свои обещания; что преуспевают в великих делах главным образом те, кто «не ставил на честность». Во всем этом — переключки с пушкинским «Борисом Годуновым», и, заметим сразу, с позицией не столько автора (она *совсем* не «макиавеллевская!»), сколько его героев. Так, страшные слова из «Государя» о том, что завоевывающему власть следует проследить за тем, чтобы «род прежнего государя был искоренен»<sup>30</sup>, выглядят дружеским советом пушкинскому Годунову той поры, когда он был сподвижником царя Федора.

Попраие нравственности людьми, причастными власти, Пушкин, в отличие от Макиавелли, расценивает не в качестве предпосылки упрочения благого порядка, а, напротив, как путь к нестабильности, смуте, распаду. Пушкинские Борис Годунов и Григорий Отрепьев, наделенные неоспоримыми достоинствами, отнюдь не являются положительными фигу-

73

Г. А. С. Пушкин

рами. Говоря иначе, российские отголоски западноевропейского Ренессанса, их веяния, достигшие «восточноевропейского» социума, поданы в «Борисе Годунове» с немалой (чтобы не сказать сильнее) мерой критичности. Смысловой основой изображения людей «ренессансного склада» в пушкинской трагедии является глубоко чуждая Макиавелли авторская непримиренность с их «вненравственными ориентациями».

Вместе с тем в разработке темы народа дали о себе знать моменты согласия между авторами трагедии «Борис-Годунов» и трактата «Государь». Обоим внятна огромная значимость для властителей одобрения их действий подданными — того «народного мнения», о котором говорит Басманову Гаврила Пушкин. О том же, в сущности, пишет Макиавелли: «Быть угодным народу» — в этом состоит одна из «важнейших задач тех, кто правит». И еще: «Государю надлежит быть в дружбе с народом, иначе в трудное время он будет свергнут» (вспомним исполненные тревоги слова Бориса в пору начавшейся смуты: «Конь иногда сбивает седока»).

Важно и другое «схождение». Подобно Пушкину, который симпатизирует встревоженным и смятенным простолюдинам, верным своему нравственному чувству, гораздо более, чем тем, кто манипулирует их сознанием и поведением, Макиавелли заявляет, что «у народа более честная цель, чем у знати», жаждущей «богатства и славы», и, наконец, что «народные массы мудрее и постояннее государя» (так названа 58 глава

«Рассуждения о первой декаде Тита Ливия»). «Коли уж что-то внушило ужас народу, — пишет Макиавелли, — то мнение его по этому поводу не изменяется веками»<sup>31</sup>. Здесь прославленный прагматик итальянского Ренессанса как бы протягивает руку русскому поэту-классику XIX века. И в этом есть нечто просветляющее, катарсическое.

Отмеченные нами переключки Пушкина с Макиавелли далеко не случайны: итальянское Возрождение, в особенности позднее (XVI век), переключалось с русским «предвоз-рожденческим», по характеристике Д. С. Лихачева, XVII столетием. Говоря иначе, имела место типологическая общность между трактатом «Государь» и трагедией «Борис Годунов».

74

«Борис Годунов»; *власть* и народ

(Напомним слова Пушкина о Макиавелли: «Великий знаток природы человеческой»<sup>32</sup>.)

В широко известном, признанном классическим труде Я. Буркхардта (шестая глава «Нравы и религия» и заключение) духовно-практические ориентации итальянских гуманистов и общая атмосфера эпохи Ренессанса характеризуются в их многоплановости, и — отнюдь не апологетически. Отдавая заслуженную дань уважения всемирно значимым достижениям итальянского Возрождения (развились в XV столетии «благороднейшая гармония личности и великое искусство») и утверждая, что Ренессанс завоевал «право называться путеводной звездой нашего времени»<sup>33</sup>, швейцарский историк в то же время говорит и о негативных гранях эпохи, которые много позже А. Ф. Лосев назвал «обратной стороной титанизма» ренессансного времени<sup>34</sup>. По словам Я. Буркхардта, в сознании многих итальянских гуманистов, склонных к «распутной чувственной жизни», «христианский идеал <...> — святость был вытеснен идеалом исторического величия», вследствие чего прегрешения оригинальных и ярких личностей стали считаться маловажными. Все это в свою очередь обернулось тем, что «в начале XVI столетия (ровно за сто лет, заметим, до русской смуты. — *В.Х.*) Италия находилась в состоянии тяжелого нравственного кризиса»; преступность достигла небывалого размаха. «Итальянец с его развитой индивидуальностью, — говорит Буркхардт о XVI веке, — приблизился тогда ко злу в большей степени, чем любой другой народ», поскольку ему «пришлось принять на себя первый могучий натиск новой эпохи». Завершая книгу, ученый утверждает, что в сознании деятелей Ренессанса «понятия о грехе и спасении растворяются почти полностью»: установка на то, чтобы «ни в чем не раскаиваться», порой становилась их принципом. «Пробуждение совести, — пишет Буркхардт, — не влечет за собой с необходимостью чувство греховности»<sup>35</sup>. Как не вспомнить при чтении этих строк о тревогах совести Годунова и Отрепьева, не ведущих, однако, к покаянию?

Наряду с восходящей к Буркхардту концепцией Возрождения (ее правомерно назвать классической, или взвешенной)

75

П. А. С. Пушкин

бытует и иная, апологетическая, которая активно заявляла себя в работах советского периода, основывавшихся на марксистской идеологии. Ныне в этом русле (более под воздействием экзистенциализма в духе Камю и Сартра, нежели марксизма) осмысляется эпоха Возрождения Л. М. Баткиным, который уклоняется от обсуждения атмосферы преступности как изнанки ренессансного титанизма. Ученый изящно и остроумно называет внеэтические ориентации, характерные для эпохи Возрождения, «счастливой податливостью духа» и заявляет, что итальянские гуманисты «были чересчур живыми людьми, чтобы быть последовательными»<sup>36</sup>.

При рассмотрении подобного рода ренессансных веяний (условно говоря — «макиавеллистских»), преломившихся в трагедии «Борис Годунов», становится очевидным, что ее автор относился к ним далеко не восторженно, предваряя скорее Я. Буркхардта, нежели Л. М. Баткина. Больше того: концепции государственно-

политической жизни и деятельности у авторов «Государя» и «Бориса Годунова» друг другу полярны.

Но было бы серьезной ошибкой счесть, что Пушкин в своей трагедии отчуждается от Ренессанса как такового. Шекспир ему сроден и близок не только свободой обращения с жизненным материалом и искусством лепки «живых лиц», но и *миросозерцательно*. Внеморальность и готовность к преступлениям «сильных мира» отвергались Шекспиром решительно и безоговорочно, о чем свидетельствуют образы Клавдия в «Гамлете» и (еще более ярко) Макбета и его жены. Знаменательный факт: в служивших Шекспиру источником «Хрониках Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда преступник и убийца Макбет «представлен мудрым и справедливым правителем, заботившимся о народе и доброжелательным по отношению к феодальным баронам»<sup>37</sup>, т. е. в духе Макиавелли. У Шекспира же Макбет лишен каких бы то ни было добродетелей. Великому английскому драматургу, как и Пушкину, широко бытовавшая в пору Ренессанса макиавеллистская апология вседозволенности человека, находящегося у власти или к ней рвущегося, полностью чужда и безусловно враждебна.

76

«Борис Годунов»: власть и народ

6

Неприятие Пушкиным русской государственной власти рубежа XVI—XVII веков, затронутой ренессансными веяниями, имеет глубокие корни в отечественной исторической мысли. Идеино-смысловая направленность трагедии «Борис Годунов» сходна не только с концепцией «Истории Государства Российского», о чем говорилось неоднократно (в том числе и самим Пушкиным), но и с представлениями, широко бытовавшими в России на протяжении XVII столетия и отразившимися в литературе той поры.

Версия об убийстве Борисом Годуновым царевича Димитрия, имевшем тяжкие последствия для страны, составила основу «Повести 1606 года», которая, по словам С. Ф. Платонова, распространялась в XVII веке во множестве списков и была «весьма популярна»<sup>38</sup>, а также ряда последующих текстов о смутном времени. В «Сказании» Авраамия Палицына, по словам современного исследователя, говорилось, что смерть царевича Димитрия «повлекла за собой пролитие огромного количества крови по всей России» — в ней велся счет грехов, которые были совершены «лицами, стоящими непосредственно у власти», предъявлялось им обвинение в «безумном молчании» о преступлении Бориса, главное же — утверждалось, что «представители правящих классов» в годы тягот для страны «думают только о личной выгоде, тянутся к высшим местам в государстве, служат то одному лицу, то другому»<sup>39</sup>.

Скорбя о происшедшем в стране, автор «Плача о пленении и конечном разорении Московского государства» (около 1612-1613 годов) выражал мысль об ответственности правителей за случившееся «над превысочайшей Россиею». В песнях о смуте обличались как пособники интервентов «бояре косо-брюхие» (об измене «сынов боярских» писал и Авраамий Па-лицын). По словам современного ученого, повести XVII века говорили «об ответственности "всей земли" за совершившееся»; в них сказывалось убеждение, порожденное практическим опытом, что «царь избирается "земством" и несет моральную ответственность перед своей страной, перед подданными за

77

П. А. С. Пушкин

их судьбы. Поэтому поступки царя, его поведение подсудны <...> человеческому суду»<sup>40</sup>. Эти суждения вполне согласуются с концепцией трагедии «Борис Годунов»: нити, тянущиеся от трактовок смуты в пору, когда она была живой злобой дня, к пушкинскому творению, весьма явственны.

Мысль о нравственной ответственности людей, стоящих у власти и вообще сильных мира перед нацией и государством, обществом и народом, составляет одно из звеньев русской национальной топики<sup>41</sup>. И она неизменно присутствует в отечественной

литературе, в том числе и послепушкинских эпох. Здесь к месту вспомнить и некрасовскую поэзию, и «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого, и публицистику позднего Л. Н. Толстого (а также роман «Воскресение»), и отмеченную осуждением кровопролитий поэзию Вл. Ходасевича («Лэди долго руки мыла», 1923) и А. Ахматовой («Привольем пахнет дикий мед», 1933, «Реквием» и многое другое), из литературы более близкого времени — «Письма римскому другу» И. Бродского, прозу А. И. Солженицына (в особенности — недавнее «Колокол Углича») и исполненный гражданской скорби рассказ В. Распутина «В одном сибирском городе» (1995).

Едва ли не первое место в ряду опытов наследования пафоса пушкинского «Бориса Годунова» занимает оперное творчество М. П. Мусоргского и прежде всего — его гениальная «Хованщина», пронизанная ощущением силы и мощи России и одновременно насыщенная интонациями жалобы и плача, которые как бы заданы хором пришлых людей в первом акте: «Господи! Настало времячко. Ох ты, родная матушка-Русь, нет тебе покоя, нет пути <...> Гнетет тебя не враг злой <...> а гнетут тебя, родимую, все твои ж робята удалые, в неурядице, да в правехах ты жила, жила-стонала, кто ж теперь тебя, родимую, утешит-успокоит?»<sup>42</sup>

Концепция оперы прекрасно охарактеризована ее автором в письмах (преимущественно В. В. Стасову). О своих персонажах, принадлежащих к стану «сильных мира» и обрисованных как личности мощные и яркие (Иван Хованский, Голицын, Шакловитый), Мусоргский говорит жестко, порой даже

78

«Борис Годунов»: власть и народ

неприязненно. Шакловитый — «личность характерная — архиплут и с придатком напускной важности, некоего величия даже при кровожаднейшей натуре». Заседание враждующих Голицына и Хованского называет «гнусным»: «всяк лезет в цари и волостители». Подобные «робята удалые» и гнетут народ — людей, по словам Мусоргского, «несведущих и смятенных». И эту горестную российскую ситуацию автор «Хованщины» расценивает как исторически длительную, сохраняющуюся и в его эпоху: «Восприняла сердечная (Россия. — В.Х.) разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: "Куда прет?" <...> "Ушла вперед!" — врешь, "там же"! Бумаги, книга ушла — мы там же. Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или иное с ним *со-стряпалось* — там же! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонал, лих упивается и пуще стонет: там же»<sup>43</sup>. Эти слова, на наш взгляд, явственно обнаруживают глубину и непреходящую актуальность художественной концепции «Хованщины» Мусоргского и сродного ей пушкинского «Бориса Годунова».

\* \* \*

Сказанное еще раз убеждает, что пушкинская трагедия — это яркое и уникальное свидетельство о своеобразии русской истории, о российском жизненном укладе, главное же — о константах национального сознания. С ее глубинным смыслом вполне согласуются известные фразы Пушкина (1830) о том, что история России глубоко отлична от истории других европейских стран, где просвещение развивалось постепенно «сквозь темные, кровавые, мятежные века», а потому «требует другой мысли, другой формулы», нежели выводы Гизо, извлеченные «из истории христианского Запада»<sup>44</sup>.

На эту тему недавно написана интереснейшая статья В. И. Коровина. В ней говорится, что раскрытый Пушкиным трагизм русской жизни времен смуты имеет глубокие нацио-

79

П. А. С. Пушкин

нально-исторические корни, а именно: Древняя Русь, во-первых, мыслила себя



«одной семьей» (в отличие от Запада, где государство основывалось на договоренности между «разрозненными и разобщенными» социумами). Во-вторых (главное!), «народ не был включен в общегосударственную жизнь», «и уже сам не хотел власти <...> ограничился присвоением себе роли морального судьи, с нравственно-религиозной точки зрения оценивающего своих <...> правителей». Народ был покорен, но имел «мнение». И далее: «Если он и поднимается на мятеж, то не затем, чтобы заявить о своих правах <...> а с тем, чтобы удовлетворить свое нравственно-религиозное чувство, вернуть на престол законного наследника». При этом отмечается, что «ведущие политические силы» (как они охарактеризованы Пушкиным) оставляют «в преступном небрежении интересы народа», который оказывается «объектом обмана и манипуляций со стороны самодержавия и боярства». Все это сомнений не вызывает: Пушкин (в отличие от многих интерпретаторов его трагедии) оценочно разграничивал манипуляторов-соблазнитель и их жертв (вспомним: горе тому, кто соблазнит «одного из малых сих» — Лк 17: 2).

Но далее В. И. Коровин высказывает соображения, на наш взгляд, не бесспорные: «отстранение народа от участия в государственной жизни <...> превращает его в непросвещенную толпу, в которой сознательное начало увяло и съезжилось» и которая «питается баснями» (здесь литературовед солидаризируется с «лукавым царедворцем» Шуйским); «легко поддается разнообразным и противоречивым внушениям»<sup>45</sup>. Спрашивается, во-первых, это о ком? О Пимене? Юродивом? О тех персонажах массовых сцен, которые стараются понять происходящее и выражают *свое* мнение, пусть и заблуждаясь?

Заметим в этой связи, что подвластность людей противоречивым внушениям вряд ли составляет специфически русский феномен, порожденный неучастием народа в государственной жизни. Ведь от легкой внушаемости и «падкости» на ловкую пропаганду «сильных мира» даже самые цивилизованные общества нашего столетия отнюдь не застрахованы. К месту вспомнить суждения М. Маклюэна о том, что ныне

80

«Борис Годунов»: власть и народ

телевидение обрело небывалый идеологический авторитет и властно навязывает массам тот или иной взгляд на реальность, устраняя у великого множества людей личное самосознание и лишая их возможности «занимать определенную позицию больше, чем на мгновение»<sup>16</sup>.

Завершая статью, вспомним еще раз слова Пимена о том, что русская история и величественна (благодаря присутствию в ней «мужей праведных» и «славы безмятежной», великих царей, достойных поминанья «за их труды, за славу, за добро»), и одновременно отмечена грехами и темными делами властителей, каким был Иван Грозный. Как в западноевропейской истории с ее грандиозными свершениями и всемирно значимыми культурными обретениями имели место также «темные, кровавые, мятежные века» (Пушкин) и «оборотная сторона» ренессансного титанизма (Лосев), так и в истории России наряду с ее уникальными ценностями в немалом количестве существовали и сугубо негативные начала. «Грехи» русских правителей и заблуждения их подданных (как и людских сообществ в других странах) нет оснований считать впрямую и фатально обусловленными национальным менталитетом, хотя и закрывать на них глаза, конечно же, не следует. Именно к такому пониманию исторической реальности побуждает сопоставление трагедии «Борис Годунов» с трактатом Макиавелли «Государь», а также с произведениями русской словесности XVII века и позднейших времен.

1998-2000

**Завершение действия «Евгения Онегина»**

Последняя глава «Евгения Онегина» — это своего рода «роман в романе», действие которого имеет свою завязку и развязку. Здесь дается история взаимоотношений героя и героини на протяжении нескольких месяцев. В сознании и поведении Евгения в течение этого времени происходят серьезнейшие изменения. Онегин начала главы, влюбившийся в

Татьяну при первой же петербургской встрече, далеко не равен Онегину ее последних эпизодов. Соответственно претерпевает изменения и дистанция между автором и героем. Эти грани пушкинского сюжета, как нам представляется, остаются недостаточно уясненными.

Увидев замужнюю Татьяну, Онегин восхищен ею как светской дамой, «равнодушною княгиней», «неприступною богиней / Роскошной, царственной Невы», но не «девочкой несмелой, / Влюбленной, бедной и простой», воспоминание о которой для него еще не стало поэтическим. Прежние онегинские интонации чувствуются и в следующей строфе: «Кто б смел искать девчонки нежной / В сей величавой, в сей небрежной / Законодательнице зал? / И он ей сердце волновал!» (строфа XXVIII). Пушкинская ирония по отношению к герою, которому нужен «запретный плод», чувствуется и в продолжении процитированной строфы, отмеченной сентиментальностью и достойной Ленского: «Об нем она во мраке ночи, / Пока Морфей не прилетит, / Бывало, девственно грустит, / К луне подымлет томны очи...».

Горькой (хотя одновременно прочувственной) иронии исполнены также строки, вводящие в текст романа письмо Онегина: «Смелей здорового, больной, / Княгине слабою рукой / Он пишет страстное посланье». (В черновом варианте строфы было еще резче: «Любовник хилый и больной».) Здесь — ряд печальных и вместе с тем забавных оксюморонов: больной, но смелей здорового; послание страстное, но

## 82

### Завершение действия «Евгения Онегина»

пишется рукой слабою. Онегин предстает как человек утомленный, утративший свою былую уверенность в достижимости «блистательных побед». О этом — строфа XXII: при первой встрече с замужней Татьяной в ее доме «Слова нейдут / Из уст Онегина. Угрюмый, / Неловкий, он едва-едва / Ей отвечает». Каким-то Дон Жуаном не к месту и не ко времени, из последних сил пытающимся добиться желаемого, вызывающим сострадание, но в какой-то мере и смешным вырисовывается здесь герой романа. Сострадательно-ироническое отношение к Онегину выражено и в строфе XXIX, где просто и прямо говорится, что «в возраст поздний и бесплодный, / На повороте наших лет, / Печален страсти мертвый след», а также в следующей строфе, начинающейся словами: «Сомненья нет: увы! Евгений / В Татьяну, как дитя, влюблен». (Заметим, что апологетами пушкинского героя восьмая глава и поныне читается так, будто Пушкин написал здесь не «увы!», а «Ура!».)

Увлечение Онегина Татьяной, запечатленное в начале главы и его письме, — это переживание сильное и глубокое, влюбленность страстная и всепоглощающая. Вместе с тем это чувство, дает нам ощутить автор, замешано на дрожжах издавна присущего Евгению эгоцентризма, побуждающего его мысленно упрекать Татьяну за невнимание и холодность. В строфе XXXI читаем: «Бледнеть Онегин начинает: / Ей иль не видно, иль не жаль». В следующей строфе — о том же: «...он заране / Писать ко прадедам готов / О скорой встрече; а Татьяне / И дела нет (их пол таков)». В неповторимой пушкинской интонации, непринужденно свободной и открытой различным толкованиям, здесь переданы и драматическая серьезность чувства, охватившего героя, и его душевная односторонность: свое «спасение» Онегин вменяет Татьяне чуть ли не в обязанность. Здесь также явственна ироническая дистанция между автором и его персонажем.

Пушкинский герой, как и во времена своей петербургской молодости, исполнен воли к любовной победе и действует по определенному плану: энергично, стремительно. Пусть Евгений ныне и незадачливый Жуан, но все же человек именно

## 83

### П. А. С. Пушкин

этой породы. Напомним текст. Строфа XXII: «...отстать не хочет, / Еще надеется, хлопочет» (любовная страсть, явленная в хлопотах!). Евгений как бы выслеживает желанную добычу. Строфа XIX: «...глядел нельзя прилежней». Строфа XXXIII: «Вперил

Онегин зоркий взгляд», ожидая увидеть на лице Татьяны «смятенье, состраданье», «пятна слез». В строфе XXII дважды повторено слово «упрямый»: «Голова / Его полна упрямой думой / Упрямо смотрит он...». Не о жизни сердца здесь речь, не о просветляющем любовании избранницей! (Вспомним пушкинское: «Благоговея богомольно / Перед святыней красоты» — «Красавица», 1832). Что-то рассудочно-холодное, «изначально онегинское» примешивается к его страстной влюбленности: нежелание «отстать»; голова, полная упрямой думой; зоркий, прилежный взгляд...

На протяжении большей части восьмой главы Онегин представляет себе Татьяну односторонне, искаженно, можно сказать, по своему подобию. Евгений воображает княгиню N упоенной победой и торжествующей над ним, гневной и даже злобно мстительной. Напомним строки его письма: «Какое горькое презренье / Ваш гордый взор изобразит!.. / Какому злобному веселью, / Быть может, повод подаю!» В лице княгини Онегину чудится «лишь гнева след» (строфа XXXIII), тогда как при последней встрече с героем романа Татьяна смотрит на него «без удивления, без гнева». И, наконец, в той же тридцать третьей строфе Евгений «приписывает» ей собственное упрямство: «Как удержать негодование / Уста упрямые хотят!»

За всем этим обнаруживается духовная непросветленность сильного и искреннего чувства Онегина. По тексту восьмой главы (мы имеем в виду послание Евгения и предшествующие ему строфы) расставлены едва приметные знаки того, что к любви героя примешивается тщеславное стремление. В свободно-небрежных пушкинских фразах порой чувствуется, что бурный интерес Онегина к Татьяне связан с ее светским величием, с ее положением и репутацией в обществе. Позднее об этом будут свидетельствовать суровые слова героини романа: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?» Вряд ли Пушкин считает Татьяну в этом вовсе неправой.

84

Завершение действия «Евгения Онегина»

Применительно к первой половине завершающей главы романа совершенно справедлива мысль, что «переход к великой любви совершается в Онегине через "досаду и суетность"»<sup>1</sup>.

Эта «переходность» рельефно, с предельной яркостью запечатлена в послании Евгения. Обращение героя романа к Татьяне с письмами — не только всплеск чувства, но и продуманная, настойчиво осуществляемая «акция»: первое послание рассчитано на ответ, не получив который, Онегин пишет во второй раз, а затем и в третий. Сама по себе неединичность включенного в восьмую главу письма налагает отпечаток на его восприятие чутким читателем. Текст письма в смысловом, эмоциональном и стилистическом отношении разнопланов. В нем есть место как языку неподдельного, глубокого чувства, так и риторико-поэтическим штампам, характерным для эпистолярного жанра; как исповедальной искренности, так и глубоко неверному пониманию Татьяны.

В основе онегинского послания — скорбное самораскрытие человека, в прошлом которого немало серьезных заблуждений (чтобы не сказать сильнее). И это роднит новые умонастроения Евгения с покаянными лирическими произведениями самого Пушкина рубежа 1820-1830-х годов: герой романа с горечью вспоминает о своем былом стремлении сберечь «постыльную свободу», о смерти Ленского и своей отчужденности от людей, которые могли бы стать близкими.

В любовных признаниях Онегина сказываются искренность и серьезность чувства, а нередко присутствует и поэтическая безыскусственность его выражения: «Когда б вы знали, как ужасно / Томиться жаждою любви, / Пылать — и разумом всечасно / Смирять волнение в крови...» Здесь звучит голос неподдельной страсти и угадывается своего рода жест отчаяния («...знать, сердечное страданье / Уже пришло ему не в мочь»). В подобных строках письма психологическая дистанция «автор — герой» неощутима.

Но порой признания Онегина «выдают» и его непоэтическую настроенность: либо

сугубыми прозаизмами («...для вас / Тащусь повсюду наудачу»), либо (чаще) выпретеннориторическими штампами, характерными для любовных объяснений

85

П. А. С. Пушкин

светского человека. Язык живого чувства в письме Онегина сосуществует с языком любовной светской игры в гибельно-благую страсть: «Внимать вам долго, понимать / Душой все ваше совершенство, / Пред вами в муках замирать, / Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!» Блаженство «бледнеть и гаснуть» выглядит забавным оксюморонам.

Из сравнительного анализа любовных писем Евгения к Татьяне и самого Пушкина к К. Собаньской (февраль 1830) А. А. Ахматова извлекла совершенно справедливый вывод об автобиографическом характере послания Онегина: автор отдает герою «свои воспоминания». Но ее общее заключение — «В восьмой главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства» — нуждается, на наш взгляд, в корректировке<sup>2</sup>. В этом суждении не учтена напряженная, стремительная духовная и, так сказать, поведенческая эволюция поэта в промежутке с февраля 1830 до момента сочинения письма Онегина (5 октября 1831). Жанр и стилистика писем Пушкина к Собаньской и Онегина к Татьяне, отданная в них обильная дань французского толка этикету любовного послания — все это для автора романа в пору написания восьмой главы (болдинская осень) и тем более письма Онегина являлось уже чем-то изжитым, ушедшим в прошлое. Стиль общения, ныне им культивируемый в семье, стал совсем иным, полемически «антисветским». В письмах к жене (первые из них относятся к декабрю 1831 года, т. е. отделены от момента сочинения онегинского письма лишь двумя месяцами), как заметил Ю. М. Лотман, Пушкин «не только подчеркнуто прост — он простонародно грубоват, называя все вещи их простыми наименованиями»: «напряженность страсти теперь не исключала, а подразумевала простоту и покой домашней жизни»<sup>3</sup>. И «заимствования» из письма Пушкина к Собаньской в тексте восьмой главы не только не знаменуют тождества автора романа и его центрального героя, но, напротив, еще раз свидетельствуют об их разности. Для Пушкина (особенно в 1830-е годы) светские и «несветские», аристократически-изысканные и безыскусственно-простые формы поведения (в том числе, конечно, и речевого) были сферой напряженного

S6

Завершение действия «Евгения Онегина»

выбора, духовно и биографически ответственного, максимально серьезного, что явствует и из текста восьмой главы. Вспомним: на вечере в доме Татьяны (вернее — князя N) «легкий вздор / Сверкал без глупого жеманства», в разговорах был осязатим «разумный толк без пошлых тем», который привлекал «свободной живостью своей». Эта подлинная, принимаемая и защищаемая Пушкиным светскость отмечена простотой и безыскусственностью поведения, о чем с большей, чем в окончательном тексте, прямотой говорилось в белой рукописи: в «истинно дворянской / Гостиной светской и свободной / Был принят слог простонародный»; здесь «чуждались щегольства речей»<sup>4</sup>. От такого рода светскости, истинной в глазах Пушкина, далек Онегин в своем письме.

Сочинение Онегиным любовных писем не завершает его эволюции в романе. Татьяна как «простая дева, / С мечтами, сердцем прежних дней» в его сознании еще не воскресла, страстная влюбленность пока что не переросла в собственно любовь, какой ее, вероятно, представлял себе Пушкин в пору написания восьмой главы: перед нами в большей мере Онегин прежний, нежели преображенный чувством к Татьяне.

Важнейший и безусловно благой сдвиг в душе героя произошел, когда он удалился от света. Напомним строфы XXXIII-XXXIV: приехав в «одно собрание» после того, как атаковал Татьяну письмами, и увидев ее неприступной и суровой («У! Как теперь окружена / Крещенским холодом она!»), он «Свое безумство проклинает — / И, в нем глубоко погружен, / От света вновь отрекся он». Пора уединенного пребывания в своем кабинете, по-видимому, и ознаменовалась поворотом в душе пушкинского героя. Прежде

всего: во весь голос заговорила совесть, от угрызений которой Онегин спасался путешествиями. В воображении «Видит он: на талом снеге, / Как будто спящий на ночлеге, / Недвижим юноша лежит, / И слышит голос: что ж? убит?». Здесь перед нами — своего рода эпилог дуэльной истории, развернутой в пятой и шестой главах романа.

Существенно и иное: предметом дум Онегина (пусть смутных) стали теперь «тайные преданья / Сердечной, темной

87

П. А. С. Пушкин

старины, / Ни с чем несвязанные сны, / Угрозы, толки, предсказания, / Иль длинной сказки вздор живой, / Иль письма девы молодой». Воображение ныне рисует перед ним картину безвозвратно ушедшего, точнее — горестно упущенного, несостоявшегося по его вине: «...сельский дом — и у окна / Сидит она... и все она!..» Это, конечно, о Татьяне.

Роковая, отмеченная гордыней отчужденность Онегина ныне (*только* ныне, но не в пору сочинения любовных писем) отодвигается в прошлое. Создается впечатление, что она преодолена (в полной ли мере — нам, читателям, по воле Пушкина знать не дано) новым чувством к Татьяне, которое вобрало в себя живое разумение простых и высоких истин, не имеющих ничего общего со светскими любовными играми.

В приведенных строках Пушкин наделил Евгения собственными умонастроениями, которые дали о себе знать уже в 1824 году (в строфе XIII третьей главы поэт обещал читателю пересказать «Преданья русского семейства, / Любви пленительные сны, / Да нравы нашей старины»); восторженно сообщал брату, что, слушая сказки, вознаграждает «недостатки проклятого своего воспитания») и в гораздо большей мере — после Михайловской ссылки. Напомню письмо П. А. Вяземскому от 9 ноября 1826 года (теплая встреча дворни и няни «приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и т. п.»), стихотворный набросок 1830 года «Два чувства дивно близки нам», суждение о том, что счастье можно обрести лишь на общих всем, привычных путях (письмо Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 года), слова об обители «трудоу и чистых нег» из стихотворения «Пора, мой друг, пора...».

В строфах об одиноких раздумьях Евгения духовная и психологическая дистанция между автором и героем сходит на нет, Пушкин и Онегин здесь *безусловно* близки друг другу: как в помыслах о простой, обычной жизни, так и в воспоминаниях о страданиях и заблуждениях времен юности («То видит он... / И рой изменниц молодых, / И круг товарищей презренных»). Цитируя эти строки, Ахматова отмечает, что

Завершение действия «Евгения Онегина»

Пушкин «целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое»<sup>5</sup>.

Строфы XXXVI-XXXVII свидетельствуют, что Онегин идет, в сущности, по пушкинскому духовному пути. Он начинает преодолевать свою «байроническую» изолированность от обычной жизни, отходит от привычного для его эпохи воззрения, которое сформулировано хрестоматийно известными словами первой главы: «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей». Соответственно этому мировоззренческому сдвигу меняется образ Татьяны в сознании Онегина, что знаменует как бы второе рождение его чувства. Ныне Евгений открывает для себя именно то, что составляет истинное, сокровенное существо Татьяны, которое позднее скажется в ее словах о готовности отдать все «за полку книг, за дикий сад», за «смирненное кладбище» с могилой няни. Налицо и прямое сходство (которому соответствует смысловое тождество) мечтаний Онегина с суждением повествователя о героине романа в пятой главе: «Татьяна верила преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны».

Ю. Н. Чумаков справедливо отметил, что именно в пору уединения Онегин приобщился к «своей скрытой субстанции»: после длительного подчинения моде он осознает ценности старины. Ученый пишет: «"Преданья", "старина", "сны", "пред-

сказанья" ... — из набора этих духовных ценностей образуется национально-культурная, сословная и нравственная парадигма, объединяющая всех трех персонажей»<sup>6</sup>. Имеются в виду Онегин, Татьяна и повествователь-автор.

Пора зимнего уединения Евгения, как видно, составляет психологическую перипетию романа, быть может, важнейшую в составе его внутреннего действия. С этого момента Евгений уже не выглядит светски суетным. Ему (как Татьяне в усадебном кабинете Онегина) «открылся мир иной». Серьезнейшего сдвига в сознании Онегина, к сожалению, не заметил Ф. М. Достоевский. Посчитав пушкинского героя «нравственным эмбрионом», он утверждал, что Татьяна и в восьмой главе «прошла в его жизни мимо него не узнанная и не оцененная»<sup>7</sup>.

89

П. А. С. Пушкин

Уединенные думы Онегина в кабинете и готавят горестный, а в то же время и просветляющий финал пушкинского романа. На свидание с Татьяной Онегин пришел «на мертвеца похожий», но обогащенный духовно, с новыми для него умонастроениями (хотя и здесь Пушкин его именует «мой неисправленный чудак»).

В заключительной сцене ощутимо меняются формы поведения Евгения. Выслеживающе-пристальное всматривание в Татьяну светски искушенного Онегина начала восьмой главы сменяется жестом, выражающим серьезное и скорбное чувство, свободное от намерений преследовать какие-либо цели: герой падает к ногам Татьяны и целует ей руку; молча, не стремясь что-либо объяснить, ее выслушивает. А когда она уходит, не предпринимает каких-либо попыток ее остановить (по контрасту вспомним строки известного прощального стихотворения, тоже болдинского: «Мои хладеющие руки / Тебя старались удержать»). Не произнесший ни слова, неподвижный, Онегин напоминает вернувшегося блудного сына. В его молчаливом бездействии угадывается благоговейно-просветленный и покаянно-скорбный настрой души, что побуждает вспомнить строки Р. М. Рильке (в переводе Б. Л. Пастернака): «Как мелки с жизнью наши споры, / Как крупно все, что против нас»; «Не до побед. Все дело в одоленьи». В последнем эпизоде восьмой главы чувствуется, что над былой светской суетностью Онегина берет верх его проникновенно-понимающая любовь к Татьяне.

Заключительный эпизод романа — это своего рода элегическая монодрама («партию» которой ведет Татьяна), начатая и завершенная авторскими ремарками. Мотивировки поведения героев более чем скупы, они практически отсутствуют. И тем не менее психологическая атмосфера происходящего читателю ясна. Объяснение героя и героини — это отнюдь не любовный поединок, которому подобает завершиться чьей-то блистательной победой и чьим-то позорным поражением (слово «Позор!» в завершающей реплике Онегина оперы П. И. Чайковского не имеет никакого касательства к пушкинскому герою в финале романа). Эта встреча, предвещающая разлуку

90

Завершение действия «Евгения Онегина»

навсегда, отмечена своего рода равенством Онегина и Татьяны в их общей скорби о несбывшемся и непоправимом; здесь угадываются чувства покаяния, прощения, благодарности. По воле Пушкина последняя сцена уводит читателей романа далеко в сторону от тех морализующих вопросов, которые вслед за В. Г. Белинским и Ф. М. Достоевским литературоведы обсуждают до сих пор: кто (Евгений или Татьяна) здесь прав, а кто — нет; кто выше, а кто — ниже.

Исполнено глубокого смысла само построение финального эпизода. Первая, большая часть пространного монолога Татьяны, составляющая отповедь Евгению (строфы XLII-XLV), отмечена риторичностью и воспринимается как эффектная и громкая. Эти строфы завершаются суровым вопросом герою, достоинства которого Татьяна сомнению не подвергает: «Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?» Вторая же (строфы XLVI-XLVII) являет собой интимно-тихую, задушевно-разговорную, печальную

исповедь, которая сродни тому, что было пережито Евгением в тиши его кабинета. В последней сцене романа в равной мере весомыми предстают правда молчащего Онегина и правда Татьяны, бесхитростно изливающей душу. Своим построением финальный «дуэт» героев романа напоминает диалог Священника и Вальсингама, завершающий «Пир во время чумы», где оба персонажа, оставив позади собственную «монологическую агрессию», приходят к молчаливому взаимопониманию и душевному единению.

Завершая действие, автор прибегает к своего рода умолчанию о том, что творилось в душе героя. Душевному состоянию Онегина, выслушавшего Татьяну, посвящены всего лишь три строки («Как будто громом поражен. / В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!»). И это — после нескольких десятков стихов восьмой главы, характеризующих умственные интересы, воспоминания и думы героя в пору уединенного чтения!

О тех умонастроениях, в мире которых суждено жить Онегину, когда эта «буря утихнет», впрямую в романе не говорится. Но текст восьмой главы все же в какой-то мере их прояс-

91

И. А. С. Пушкин

няет. «Что было следствием свиданья? / Увы, не трудно угадать!» — говорится в четвертой главе (строфа XXIII). Следствия последней встречи героя и героини романа тоже просматриваются, и достаточно явственно. Преследовать Татьяну письмами или как-то еще Евгений не будет, как не станет подозревать ее в гневе, злобном веселье, мстительности и т. п. И в душе его останется образ не столько княгини N, сколько прежней Тани. Любовь к ней обретет черты родства с ее любовью к нему. И гораздо легче представить, что это — навсегда, нежели вообразить какие-то иные увлечения, влюбленности, страсти Онегина в будущем...

Мотиву молчания в финале романа сопутствует мотив неведения (или неполного знания и понимания) героем и героиней переживаний друг друга. Ведь до последнего эпизода Евгений (подобно нам, читателям) не знал, что ей, как и ему, дороги усадебные воспоминания. Онегину было неизвестно, что в Татьяне жива «Простая дева, / С мечтами, сердцем прежних дней» и что она по-прежнему его любит... А героине романа вообще не суждено узнать о том, что пережил Евгений в своем уединенном кабинете. Любви Онегина и Татьяны, как видно, не дано проявиться даже в простом их знании об обретенном душевном сродстве. Любовь эта, одновременно разделенная и неразделенная, взаимная и безответная, обречена на жизненную невоплощенность. Мотив прощания и разлуки навсегда (акцентированный скорбным байроновским эпитафием к восьмой главе) и завершает действие «Евгения Онегина».

Горестной развязке романного действия вполне отвечают тон и смысл лирических раздумий поэта об ушедшей юности, которые прозвучали в завершающих строфах шестой главы (август 1827 года) и с еще большей напряженностью — в главе восьмой. Вспомним фразы в строфах XI и LI об истлевших мечтах и неосуществленных помыслах («...грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана, / Что изменяли ей всечасно, / Что обманула нас она»); о будущем как однообразно унылой цепи дней и лет («Несносно видеть пред собою / Одних обедов длинный ряд, / Глядеть на жизнь, как на обряд»)

92

Завершение действия «Евгения Онегина»

и о тех, кого уже нет среди живых («Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина»). Молодость невозвратима и скоротечна, она бессильна перед течением времени, к тому же не свободна от мучительных переживаний, горестных событий, непоправимых заблуждений. Но одновременно она — средоточие жизни с ее светом, с ее радостями и поэтическими волнениями, с ее непредсказуемостью и разнообразием...

Именно об этом — начало восьмой главы («В те дни, когда в садах Лицея...»), а

также строфы о грезах Онегина в уединенном кабинете и завершающий действие романа монолог Татьяны, которая вспоминает о своей первой встрече с Евгением...

Драма невоиленной любви, лежащая в основе пушкинского романа в стихах, символически значима применительно к самым разным культурно-художественным контекстам: и к личной судьбе Пушкина (свидетельство тому — «прощальный цикл» его лирики рубежа 1820-1830-х годов), и к художественной проблематике современной ему поэзии, в очень значительной степени — элегической, и к последующей отечественной литературной классике. Вспомним, к примеру, героя «Белых ночей», которому судьба уготовила «целую минуту блаженства», или разлученных судьбой тургеневских Лаврецкого и Лизу, или чеховских героев с их неудавшимися личными судьбами.

Строки об Онегине, повергнутом в мучительное смятение, свидетельствуют, что его душа не остыла. Возмездие к нему приходит не в облике утраты человечности, что характерно для множества литературных произведений XIX века, а в виде неизбывной душевной тревоги, возвращающей с окольного, неправого пути. Завершая роман, поэт наделил Онегина властью уйти от самого страшного искуса: от опасности «Ожесточиться, очерстветь / И наконец окаменеть / В мертвящем упоенье света». Герою пушкинского романа легко «переадресуемы» слова А. А. Блока: «Когда ты злобен или болен, / Тоской иль страстию палим, / Тогда, поверь, еще ты волен / Гордиться счастьем своим».

### 93

И. А. С. Пушкин

Горестное прозрение Онегина в конце восьмой главы сродни психологической атмосфере других болдинских произведений. Здесь к месту вспомнить не только Вальсингама из «Пира во время чумы», но и Гуана, Сальери, а также Бурмина, Минского, Сильвио из «Повестей Белкина». В творчестве Пушкина 1830 года весьма настойчиво звучит мотив скорбно-напряженного осознания (или, по крайней мере, ощущения) человеком собственной односторонности, неосуществленных возможностей, заблуждений, невосполнимых утрат. В этом пушкинские произведения рубежа 1820-1830-х годов предваряют творчество крупнейших русских поэтов начала нашего столетия. Напомним, к примеру, блоковские строки: «И более всех больше боль / Вернет с пути окольного» («По улицам метель метет», 1907). Душевное смятение, порожденное думами о прошлом, ощутимо во многих произведениях А. А. Ахматовой. Показательна строка из «Поэмы без героя»: «Нету меры моей тревоге».

Пробуждение в герое, каким он предстает в пору зимнего уединения и в момент последней встречи с Татьяной, новых помыслов и переживаний сопряжено со страданиями, которым не видно конца. Оно глубоко кризисно и отнюдь не предстает как осуществившееся возрождение к лучшей жизни. Но это — некий благой сдвиг в сознании Онегина, знаменующий *возможность* обновления его судьбы, возможность, которой, однако, скорее всего не суждено сбыться<sup>8</sup>.

Жизненный путь героя пушкинского романа, таким образом, составляет своего рода триаду: живые чувства ранней молодости — омертвление души, сопряженное с произволом эгоистических порывов и заблуждениями, — путь к возрождению. Это роднит Онегина с лирическим героем покаянных стихов Пушкина рубежа 1820-1830-х годов, на первом месте среди которых «Воспоминание» с его незавершенной второй частью.

Итак, последняя встреча с Татьяной для Онегина — это одновременно суровое возмездие и акт милосердия к нему судьбы. Происшедшее с героем в финальном эпизоде не подводится под какие-либо морализующие формулы и «вечные

### 94

Завершение действия «Евгения Онегина»

истины» (о которых иронически отзывался Пушкин в той же восьмой главе), но неоспоримо свидетельствует об абсолютной власти над человеческой жизнью «грозных вопросов морали» (А. А. Ахматова о маленьких трагедиях)<sup>9</sup>.



Завершающая сцена романа (прежде всего образ Татьяны в ней) воплощает мысль, что даже самые неблагоприятные обстоятельства (личной судьбы человека либо более общие, «надличные») не составляют неодолимого, фатального препятствия для сохранения и упрочения «порядка в душе» человека (пользуюсь выражением М. М. Пришвина).

При этом «линии» Татьяны и Онегина завершены по-разному. Нравственная последовательность героини романа, которая «выбрала судьбу традиционную, вековую, народную, нянину»<sup>10</sup>, прямота ее жизненного пути воплощены в итоговой реплике-формуле («...я другому отдана/ И буду век ему верна»). С героем романа дело обстоит иначе: какая-либо суммирующая формула в его речи или словах автора отсутствует. Повествователь не судит Онегина «прямым словом», не прогнозирует его судьбы (вспомним по контрасту суждения о том, кем мог бы со временем стать Ленский), не формулирует итога, а лишь говорит о злой минуте в жизни своего героя. И — сразу же как бы отстраняется от Евгения, радостно поздравляя себя и читателя с завершением романа («Поздравим / Друг друга с берегом. Ура!»). Между словами о злой для Онегина минуте и этим «Ура!» в XLVIII строфе — всего четыре строки. Соседство мучительного момента в жизни героя и выражение радости автора о завершении многолетнего труда неожиданно и парадоксально, а вместе с тем *несет на себе* печать сокровенных глубин пушкинского творчества: по мысли поэта, кризисные моменты в жизни людей и их жестокие поражения не исчерпывают сути бытия, и не подобает в них погружаться. Здесь, как и в элегиях Пушкина, «дисгармоническое и смутное как объект изображения... точно бы вступает в область определенности и света, излучаемых синтезирующим складом пушкинского мышления»<sup>11</sup>. Восклицание «Ура!» вслед за строками о буре мучительных ощущений Онегина (а ранее — о льющей слезы Татьяне) не воспринимается как вы-

95

П. А. С. Пушкин

ражение отчужденности автора от его героев, тем более равнодушия к их переживаниям и судьбам. Переданное здесь поэтом жизнерадостное чувство согласуется с общим смыслом свершившегося в сознании героев: они ощутили душевную близость и внутреннее родство друг другу, глубинное подобие собственных судеб. Не нашедшая своего жизненного воплощения любовь Онегина и Татьяны в конечном итоге романного действия предстала как «заветный клад и слез и счастья» (вспомним строфу XLVII седьмой главы) отныне для них обоих. Пусть и ценой страданий, но Татьяна сохранила, а Онегин обрел верность лучшему в себе. Такой финал свободен как от утешительной дидактики, так и от трагедийной катастрофичности: он не только не исчерпывает воспроизведенного конфликта, но, напротив, его предельно обостряет. Роман завершается горестным прозрением героя. Скорбная и вместе с тем просветляющая развязка действия «Евгения Онегина» властно будит в читателе представление о том, что подлинная человечность неистребима.

1986

#### Постскрипtum 2005 года

После написания данной статьи прошло почти двадцать лет. Опытов рассмотрения «Евгения Онегина», которые Ю. Н. Чумаков назвал «онегинистикой», за это время стало гораздо больше. Появилось, в частности, немало работ, где (очень по-разному) истолковывается восьмая глава. В них, как правило, наибольшее внимание уделяется Татьяне, образ которой нередко упрощается и схематизируется по законам мифа, тяготеющего к гиперболе и синекдохе. Ныне бытуют два полярных друг другу мифа о пушкинской героине.

Первый — это непомерное возвышение замужней Татьяны над героем романа, превращение ее многопланового образа в своего рода аллегория. Так, В. Н. Турбин в своей оригинальной и яркой книге о поэтике «Евгения Онегина» утверждал, что в романе «выявляется единство Татьяны и России», последние два слова пишутся через дефис

(правда, автор огова-

96

Завершение действия «Евгения Онегина»

ривается: между героиней романа и взрастившей ее страной «знак равенства» можно поставить лишь условно и осторожно)<sup>12</sup>. Н. Н. Зуев обосновывает свою мысль об апофеозе Татьяны в восьмой главе посредством третирования Онегина как полнейшего ничтожества, у которого будто бы «нет ни своих *чувств*, ни своих слов»<sup>13</sup>. Еще *дальше в сторону безудержной* апологии Татьяны пошел А. С. Позов, охарактеризовавший ее словами «величие», «наш общий светоч», «тихий свет», «Фаворские черты», уподобив тем самым пушкинскую героиню Христу<sup>14</sup>. Как справедливо отметила С. А. Мартыанова, защита Татьяны с ее высокими нравственными достоинствами, которая сама по себе вполне оправданна, «нередко принимает черты прямо фантастические»<sup>5</sup>.

Как известно, одна крайность неминуемо порождает другую, противоположную. И мифу, безмерно возвышающему Татьяну, ныне сопутствует миф (по своей сути агрессивно антипушкинский) о ней как воплощении «антидостоинств». У истоков этого «антимифа» — весьма влиятельный труд В. В. Набокова: его комментарий к пушкинскому роману, в конце 1990-х годов переведенный с английского языка на русский. Этот комментарий, блестящий эрудицией автора и во многом обогативший «онегинистику», вместе с тем далек от научной беспристрастности, которая необходима для данного жанра: он весьма идеологизирован. Не станем обсуждать мировоззренческую позицию и ценностные ориентации всемирно известного русско-американского писателя. Ограничимся двумя цитатами из его книги. Первая: «Русских комментаторов слишком опьяняет идея "простой русской женщины из народа", которая рассказывает старые сказки (увы, почерпнутые из дешевых итальянских брошюр) "нашему народному поэту" (как будто истинный поэт может быть "народным"!))». Это — к строфе XVI третьей главы. Вторая цитата, о последнем объяснении Татьяны *с Онегиным*: «...*визгливая добродетель* повторяет зазубренную реплику»<sup>16</sup>. Здесь у Набокова неявная, но достаточно жесткая полемика не только с Достоевским как автором знаменитой пушкинской речи, но и с самим Пушкиным, который, как известно, придавал народности в

4-5504

97

П. А. С. Пушкин

литературе статус весьма высокий, сосредоточивался в пору болдинской осени 1830 года и позже на «грозных вопросах морали» (А. А. Ахматова), любил народные сказки, тепло отзывался о своей няне, образ которой, в частности, запечатлен в одном из лирических шедевров, в «Зимнем вечере».

Тенденция мысли Набокова как комментатора пушкинского романа оказалась созвучной ряду литературоведов последнего десятилетия (в нашей стране и за рубежом). Возник феномен, который правомерно назвать *постнабоковской оне-гинистикой*.

В двух своих статьях подобного рода штудиям, к сожалению, отдал дань один из лидеров современной пушкинистики Ю. Н. Чумаков<sup>17</sup>. Это — «Татьяна, княгиня N., Муза (Из прочтения восьмой главы "Евгения Онегина")», 1993, 1996; и — «Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция», 1997. Ученый утверждает, что Татьяна восьмой главы прячет свое лицо под «апофатической маской», а потому «отчуждена от самой себя»; что «замужество и высший свет были выбраны ею ради защиты от Онегина, может быть, и ради торжества над ним» (текстовые подтверждения тому, естественно, отсутствуют). Характеризуя Татьяну-княгиню, Ю. Н. Чумаков, далее, пишет, что в ней сталкиваются не долг и любовь, а любовь и страх разрушения идеальной кристаллизации этой любви, а потому пушкиноведам следует, войдя в мир «аналитических вопросов», преодолеть инерцию «непосредственно прагматического воздействия поэтического текста» и «миновать привычное восхищение... моральной стойкостью Татьяны». И еще, о причинах драматизма судеб героя и героини романа: они претерпевают «свою драму, свой *elan vital*

внутри социума, где до сих пор остаются неизжитыми патриархально-родовые комплексы с их реликтовой имперсональностью»<sup>18</sup>. Неудивительно, что слова Достоевского об укорененности Татьяны в национальной почве ученый саркастически называет «витийством». Завершение действия романа интерпретируется здесь, как видно, в набоковском ключе. И, заметим, при весьма вольном отношении к пушкинскому тексту: обходятся молчанием многие не согласующиеся с концепцией

98

Завершение действия «Евгения Онегина»

Ю. Н. Чумакова строки. Например: «...меня с слезами заклинаний / Молила мать...»; «...счастье было так возможно, / Так близко...».

Свое толкование романа Ю. Н. Чумаков обосновывает теоретически: чтобы избежать превращения классического текста в клише, «нужно пространство неопределенности, гипотез, модальностей». И утверждает, что роман Пушкина ориентирован на «свободу выбора читателем различных "путей" сюжета и смысла»<sup>19</sup>. Предложенная здесь программа прочтения классики, на наш взгляд, чревата подменной разговором о произведении и его авторе бесконечными произвольными «додумываниями». Иначе говоря, уйдя в пространство неопределенностей и модальностей, литературовед рискует «прочитать» словесно-художественный текст так, как он создал бы его сам, если бы сумел. Спор с писателем-классиком, конечно же, правомерен, но осуществлять его подтекстово, уклончиво, путем построения гипотез при игнорировании «неудобных» звеньев произведения — это, на наш взгляд, занятие этически не вполне корректное, а в познавательном отношении — неперспективное. Главное же, культурной значимости не имеющее. А опасность подобного рода безответственности для «постна-набоковской онегинистики» — налицо.

И новые работы Ю. Н. Чумакова — тому не единственное свидетельство. Так, К. Эмерсон (США) утверждает, будто пушкинская героиня при своей последней встрече с Евгением (которая, по смелой гипотезе автора статьи, состоялась лишь в сновидении Онегина) «смогла превратиться в беспощадного коршуна». Здесь об «антидостоинствах» Татьяны сказано еще круче, чем у Набокова. Американская исследовательница предьявляет суровый упрек и повествователю, который, будучи «безнадежно влюблен в Татьяну», «утаивает всю информацию о ней и пускается в болтовню..., когда мы ждем разумного объяснения ее поступков и мыслей»<sup>20</sup>. Стало быть, повествователь, а следовательно — и сам автор романа знают о Татьяне что-то не очень хорошее, но предпочитают об этом молчать. Придумать такое, заметим, способен далеко не каждый.

4\*

99

П. А. С. Пушкин

Тенденциозность набоковского толка дала о себе знать и в обширном, филологически тщательно обоснованном, привлекающем обилием обсуждаемых культурно-художественных фактов труде А. Б. Пеньковского о «Маскараде» Лермонтова и «Евгении Онегине», где, в частности, проявлено пристальное внимание к пушкинским черновикам, которые, как утверждает автор книги, помогают выявить потаенные смысловые пласты романа. Однако в трактовке ученым восьмой главы налицо моменты весьма спорные. Обращаясь к строфам об уединившемся от света Евгении, Пеньковский утверждает, будто герой романа с его менталитетом «никоим образом не мог погрузиться» в мысленное созерцание «мира народной поэзии, простоты и наивности». «Тайные преданья / Сердечной темной старины» и «длинной сказки вздор живой» осознаются А. Б. Пеньковским не как образы давно минувшего, запредельного судьбе героя, а как его воспоминания о собственной молодости, об игре страстей в петербургскую пору<sup>21</sup>. Не менее парадоксально истолкована Татьяна, не внявшая мольбам Евгения. Преграда, неодолимая для любящей Онегина Татьяны, — это его *родство* с ее мужем (напомним: «Князь подходит / К своей жене и ей подводит / Родню и друга своего»<sup>^</sup> Уважаемый

ученый, заметим, почему-то не принял во внимание тот общеизвестный факт, что русские дворяне XIX века в своем большинстве были связаны родством. Сближение Евгения и Татьяны-княгини, утверждает А. Б. Пеньковский, было бы «адюльтером на грани инцеста». Умалчивая об этом и тем самым щадя Онегина, говорится в книге, Татьяна мотивирует свой отказ тем, что твердо намерена навек остаться верной мужу. Так отмечается традиционное представление о подвластности пушкинской героини нравственному императиву.

И — еще об одном. В книге А. Б. Пеньковского на основе рассмотрения черновых вариантов романа говорится о наличии в нем любовного треугольника. Третье лицо — Нина, предмет страстной юношеской влюбленности Евгения и одновременно демонический двойник Татьяны. Любовные отношения трех героев романа при этом трактуются как нескончае-

100

Завершение действия «Евгения Онегина»

мая цепь единоборств, побед, поражений. Сплошная борьба! Мы узнаем, что Татьяна «берет верх» над виртуальной Ниной, вновь побеждает соперницу в куплете Трике, который «...вместо *belle Nina* / Поставил *belle Tatiana*», терпит поражение в борьбе за Онегина в деревне, но в Петербурге «берет полный и окончательный реванш»<sup>22</sup>.

Пушкинский роман, как видно, дописывается и завершается А. Б. Пеньковским на его собственный лад. Удачно или нет — вопрос другой. Приведенные фрагменты книги ученого в роли писателя (ныне бытует формула: «литературоведение — это литература») имеют определенную равнодействующую: художественный мир «Евгения Онегина» здесь редуцирован до реальности петербургского света, где бушуют страсти и царят жестокие противоборства, но нет места всему тому, что хоть как-то связано с добрыми чувствами, законами нравственности, с национальными традициями, со стариной в исконном смысле этого слова. Здесь не находится места любви как сердечной привязанности, как готовности к самопожертвованию, любви постоянной и верной. Такой Пушкин — уже не Пушкин.

Лицо постнабоковской онегинистики с предельной яркостью запечатлелось в статье Ю. Дружникова, который подверг восьмую главу суровой критике. Здесь, по его словам, «ощущается насилие автора над материалом», имеет место «стилизация Татьяны», причина чему — решение поэта сделать героиню носителем «конформной морали». Творцу романа предъявляется упрек в «спешке» при работе над восьмой главой (в связи с предстоящей свадьбой). Далее читаем: Пушкин «сгибает характер Татьяны в дугу»; «мстительная» и «безнравственная» героиня романа в последнем эпизоде «рассчитывается с Онегиным от лица всех женщин»; она признается Евгению в любви, «чтобы он продолжал добиваться ее более настойчиво» и добился бы *своего*<sup>22</sup>. Комментарии, как говорится, излишни.

Мифологизирующие веяния в опытах рассмотрения «Евгения Онегина» (как «постнабоковские», так и усугубляющие неточности, когда-то допущенные Достоевским), однако, не

101

**II. А. С. Пушкин**

возобладали безраздельно. На протяжении последних десяти-пятнадцати лет появился ряд работ, которые верны духу пушкинского романа и обогащают наши представления о нем. Таковы, на наш взгляд, прежде всего статьи В. С. Баевского и С. Г. Бочарова. В первой из них душевные драмы Онегина и Татьяны (также и Ленского), сопряженные с их безысходным одиночеством, рассмотрены в широком социально-культурном контексте. Говорится о двойственном освещении автором как патриархального уклада Лариных, так и облика отделившихся от него центральных героев романа (интеллигентов), о принципиальной разности этих миров. При этом утверждается, что Онегин и Татьяна в конечном счете приходят к «саморазрушению» и что

художественная реальность «Евгения Онегина» является «коллапсической»<sup>24</sup>. Последнее представляется сомнительным: трагическое начало романа здесь гиперболизируется. В. С. Баевский обошел молчанием просветляющие тона чувства Татьяны («заветный клад любви и счастья») и преображение в восьмой главе Онегина, который ценой страданий духовно обогатился.

О катарсическом начале пушкинского романа, не учтенном В. С. Баевским, убедительно говорит С. Г. Бочаров. В восьмой главе он усматривает ситуацию «жертвенного превосходства любящей женщины над современным человеком». И утверждает, что Татьяна «прописала свою жизнь набело и раз и навсегда», тогда как Евгений «в сюжете своей судьбы не может выйти из бесконечных черновых вариантов» (статья 1987 года «О возможном сюжете: "Евгений Онегин"»). Позже («Примечания к теме об Онегине и Ставрогине», 1993) С. Г. Бочаров, говоря о чреватом преступностью эгоистическом своеволии Онегина, вместе с тем отмечает: «Евгений в последней главе возрожден великой любовью и в каком-то существенном смысле спасен»<sup>25</sup>.

Подобной же направленности — статья В. А. Грехнева (1994). Здесь тоже идет речь о резком и благом сдвиге в сознании героя романа, преодолевающего в восьмой главе «трагические потемки духа», в которые, отмечает автор, доводилось погружаться и Пушкину. И (далеко не в первый раз)

## 102

### Завершение действия «Евгения Онегина»

сказано о «высоком смирении перед судьбой» Татьяны и ее верности тому долгу, который в русской этике, «пока она еще была жива», размещался «на высшей ступени в иерархии ценностей»<sup>26</sup>.

Назовем и книгу о пушкинском романе В. А. Кошелева, появившуюся в юбилейный год. И в ней уделено пристальное внимание последней главе. Облик и участь Онегина и Татьяны соотнесены ученым с судьбами отечественной культуры той поры — культуры, напряженно вбиравшей в себя начала как западноевропейские, так и исконно русские<sup>27</sup>. Эти суждения, мы полагаем, совершенно справедливы и глубоко значимы. Они в полной мере согласуются с тем, что в 1950-е годы о русском XIX веке писал Н. С. Арсеньев: освоение западного опыта шло по нарастающей и «рука об руку с необычайным подъемом национального самосознания». И далее: в эту эпоху произошло «соединение духовной открытости с духовной укорененностью, динамики и традиции»<sup>28</sup>.

Работы последнего времени, посвященные пушкинскому роману и, в частности, его завершающей главе, как видно, весьма разнородны методологически и (больше того) порой по-лярны друг другу по их мировоззренческой направленности. В «онегинистике», говоря иначе, налицо противостояние и борьба опытов мифологизации героев великого пушкинского романа и опытов его постижения на основе живого понимания, доверия к поэту и научной непредвзятости.

Автору данной статьи, предпринявшему в середине 1980-х годов попытку рассмотрения эволюции Онегина на протяжении последней главы романа, хочется надеяться, что эта работа, во-первых, находится в русле того, что позже о «Евгении Онегине» было сказано С. Г. Бочаровым, В. С. Баевским, В. А. Грехневым, В. А. Кошелевым, и, во-вторых, что ныне она может быть прочитана как предваряющая полемика с онегинистикой набоковской ориентации.

### Трагический подтекст «Домика в Коломне»

А. А. Ахматова, авторитетный исследователь творчества Пушкина (в особенности — болдинской поры), высоко ценила эту поэму, усматривая в ней трагическую глубину. Концовку произведения она назвала «якобы шутилой»<sup>1</sup>. «Анна Андреевна, — вспоминал В. Я. Виленкин, — считала "Домик в Коломне" поэмой таинственной ("ее надо уметь читать") и уж никак не шалостью пера»<sup>2</sup>.

Приблизиться к тайне смысла пушкинской поэмы, то ли шутилой, то ли лишь притворяющейся таковой, мы полагаем, можно на путях рассмотрения ее творческой

истории.

В опубликованном на страницах альманаха «Новоселье» тексте (1833), состоящем из 40 октав, было устранено очень многое из написанного первой болдинской осенью. Беловой вариант (9 окт. 1830) содержит 48 строф плюс две зачеркнутые, но ряд написанных к этому времени строф в него не вошел. В дореволюционных изданиях, опирающихся на рукописи Пушкина 1830 года, поэма состояла из 54 строф. С некоторой долей схематизации правомерно сказать, что мы имеем дело с двумя вариантами «Домика в Коломне»: 1830 года (в письмах Пушкина текст именовался «Октавы») и 1833 года<sup>3</sup>. Первый вариант привлекателен открытостью, прямоотой высказываний автора, второй же во многом «подтекстов» и уклончив, но в нем более полно явлена пушкинская «головокружительная краткость» (Ахматова). Рассмотрение опущенных октав, на наш взгляд, может пролить свет на замысел автора. Эти строфы — своего рода ключ для интерпретатора окончательного текста поэмы (подобным образом пушкинское стихотворение «Воспоминание» рассмотрел С. Сенде-рович<sup>4</sup>).

104

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

1

Главная тема тех строф 1830 года, которые не вошли в канонический текст поэмы, — это межгосударственные и внутрилитературные войны, подаваемые в тональности отчужденно-насмешливой. Вот строки из четвертой (в составе беловой рукописи) октавы:

Видали ль в Персии Ширванский полк? Уж люди! мелочь, старички кривые, А в деле всяк из них, что в стаде волк. Все с ревом так и лезут в бой кровавый!

Подобной саркастической «антигероике» сродно освещение в поэме литературной жизни. Здесь пародируется одическая поэзия, восходящая к словесности XVIII века (в частности произведения В. П. Петрова)<sup>5</sup>. Справедливо отмечалась «анти-булгаринская» направленность «Домика в Коломне» (в том числе и ранних вариантов произведения); замечено присутствие в ней иронического отклика на переводы «Освобожденного Иерусалима» Т. Тассо (1828), один из которых был посвящен Николаю I. При этом в поэме выражено резкое неприятие Пушкиным общей атмосферы современной ему литературной жизни. Участвуя в полемике, он вместе с тем отвергает дух ожесточения, воинственный азарт, поглощенность и одержимость словесными баталиями, с предельной резкостью говорит о своей «невписываемости» в писательский круг:

Ведь нынче время споров, брани бурной, Друг на друга словесники идут, Друг друга жмут, друг друга режут, губят И хором про свои победы трубят

(12 опущенная строфа).

Здесь — дикая вакханалия вражды всех против всех, своего рода шабаш:

И там колышутся себе в грязи

Густой, болотистой, прохладной, клейкой

105

П. А. С. Пушкин

===

Кто с жабой, кто с лягушками в связи, Кто раком пятится, кто вьется змейкой.

(11 опущенная строфа).

Литературный мир предстает как подобие ада. И в этом образе обнаруживается существенная грань позиции Пушкина на рубеже 1820-30-х годов, которая не находила своего прямого воплощения ни в его завершенных текстах (художественных, литературно-критических, публицистических), ни даже в письмах. Как это явствует из опущенных строф, Пушкин, активно участвуя в баталиях, был от них внутренне отчужден. Вольные шутки, опасается автор, могут привести к тому, что его муза будет «Газетою Литературной ... призвана на барский суд» (строфа 12). На фоне этого высказывания становится явственным иронический (по адресу «своих» и самого себя) подтекстовый смысл следующих слов из письма А. А. Дельвигу от 4 ноября 1830 года: «Я,

душа моя, написал пропасть полемических статей, но, не получая журналов, отстал от века и не знаю, в чем дело — и кого *надлежит душиить* (курсив мой. — В.Х.), Полевого или Булгарина»<sup>6</sup>. Здесь, как и в тексте 1830 года, просматривается душевная отстраненность Пушкина от иступленных литературных схваток и, более того, их неприятие. Знаменательны также слова поэта из письма П. А. Вяземскому от 3 августа 1831 года о «собачьей комедии нашей литературы» (XIV, 205) и его более раннее суждение: «Я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и... все ее секты для меня равны... Обряды и формы должны ли порабощать литературную совесть?» (XI, 66).

«Шучу довольно крупно», — подводит автор итог своим язвительно-насмешливым выходкам (17 опущенная строфа). И в самом деле: образ двух войн поистине сатиричен. Пушкинская сатира болдинской осени своеобразна. В варианте 1830 года явственно запечатлено горестное ощущение крайней затрудненности, небезопасности прямого отвержения мира розни, стычек, ожесточения. В них настойчиво звучат мотивы беспросветного одиночества и вынужденного молчания, в более мягкой форме давшие о себе знать в последних главах «Евгения Онегина». Автор стоит перед угрозой оказаться не

106

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

только непонятым, но и осужденным. Литературно-дружеская отторгнутость запечатлена здесь сильнее и в иной, более резкой тональности, чем в иных эпизодах романа в стихах. (Вспомним из 4 главы: «Враги его, друзья его, / Что, может быть, одно и то же».) В «Домике в Коломне» полностью отсутствуют обращения к друзьям, которые нередки в «Руслане и Людмиле» и которыми пестрит «Евгений Онегин». Для лирического героя поэмы все едино: буквальное одиночество или соседство товарища, которое не вызывает желаний отводить душу (строфа XI окончательного текста). Повествовательный стиль «Домика в Коломне» имитирует не дружескую беседу, а одинокий разговор человека с самим собой.

Автор болезненно переживает свою обреченность на непонимание и всеобщее осуждение. Он ощущает себя находящимся перед лицом серьезнейших угроз: «Важные особы мне твердят... / Что в желтый дом могу на новоселье / Как раз попасть — и что пора давно / Мне сочинять прилично и умно» (V, 371, из чернового наброска). Поэт, как видно, говорит о себе как человеку, которого само положение вещей в государственной и литературной жизни обрекает на благоразумную осмотрительность, молчаливость и замкнутость, лишает возможности быть самим собой — безоглядно разговорчивым, доверительно открытым, дружески распахнутым своему окружению, побуждает его прятать лицо под маской<sup>7</sup>. Он советует своей музе решительно уклоняться от вольных, откровенных суждений, чтобы не встретить упреков в безнравственности либо обвинений в политической крамоле. И сетует на свои привычки: «Язык мой — враг мой: все ему доступно, / Он обо всем болтать себе привык...». При этом поминается Эзоп, «фригийский раб» (возникает ассоциация с пушкинским стихотворением 1834 года «Пора, мой друг, пора!»: «Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег»).

Поэт опасается, что если он сунется в толпу со своей непомерной разговорчивостью, то «шутками однеми» его «как шапками и враг и друг / Соединясь все закидают вдруг». Единственно возможный для автора и всех, кто ему подобен, способ хоть как-то отвести душу и выразить себя — это сарка-

107

П. А. С. Пушкин

стический кукиш в кармане. «Издали и смейся то над теми, / То над другими», — советует автор читателю. С чувством горечи поэт говорит о себе как человеке, обреченном на сдерживание и утаивание своей насмешливо окрашенной мысли: «Верх земных утех/ Из-за угла смеяться надо всеми». Здесь (в строфе 13 и далее) развернуто

заявляется программа неявного, уклончивого по своей форме (недаром упоминается Эзоп!), но по сути «крупного», обличительного смеха. Как горестно непохоже все это на интонацию и смысл пушкинского «Пророка», написанного всего четырьмя годами ранее!

Программа обличительного («крупного»), хотя и уклончивого смеха осуществлена в окончательном тексте поэмы далеко не сполна. Сатирическое жало уходит в подтекст. В произведении же как таковом остаются лишь недомолвки, едва уловимые намеки на предмет «крупного смеха». Дорабатывая (вернее — резко сокращая) поэму для публикации, Пушкин дважды, в самых сатирически ответственных местах себя резко обрывает, тормозя собственную жестко-ироническую «болтливость». Первый такой «обрыв себя» — в конце 3 строфы: «Что слог, то и солдат, / Все годны в строй, у нас ведь не парад». Далее было: «У нас война». Теперь же, в опубликованном тексте 1833 года, следует октава, начинающаяся словами: «Ну, женские и мужские слоги», — где поэма изящно и лукаво притворяется лишь «игрушкой» (В. Г. Белинский), озорной и веселой шуткой, стилистическим экспериментом. Заметим, что представление о поэме в октавах как ритмико-стро-фическом эксперименте, бытующее в литературоведении поныне, не согласуется с высказываниями самого Пушкина, относящимися к началу 1830-х годов. Поэт упрекал современных французских писателей в том, что они «полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении... старинных оборотов и т. п.». Главным для поэта он считал «искренность вдохновения», способность запечатлеть движение «минутного вольного чувства» (XI, 200-201).

Десятая строфа болдинского варианта (восьмая — в окончательном тексте) завершалась двустихием: «И табор свой писателей ватага / Перенесла на дно оврага» (далее шли строки

108

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

о раках и змейках). Но эти строки зачеркиваются, вместо них появляются другие: «И табор свой с классических вершинок / Перенесли мы на толкучий рынок». Все стало гораздо мягче. «Писателей ватага» заменена местоимением «мы» как знаком авторской причастности. Вместо dna оврага — рынок, что, как мы знаем ныне, не в пример лучше. И от этой фразы о таборе и рынке дан прямой, мгновенный переход к рассказу о коломенском домике.

Строфы о двух войнах были устранены из поэмы, на наш взгляд, не потому, что их содержание устарело к 1833 году (таково мнение Н. Я. Эйдельмана)<sup>8</sup>, но, напротив, из-за того, что они сохранили свою актуальность и злободневность, оставшись для поэта далеко не безопасными. Ведь не на одного только Булгарина покушался он, обращаясь к шутливому обсуждению военной темы! Пушкинскими сарказмами (при всей их уклончивости) весьма рискованно задевались внешнеполитические акции Николая I. По поводу первых глав «Евгения Онегина» 24 марта 1825 года Пушкин писал А. А. Бестужеву, усмотревшему в романе сатирическое начало: «Где у меня сатира?.. У меня бы затрещала набережная, если бы коснулся я сатиры» (XIII, 155). В варианте поэмы «Домик в Коломне», относящемся к 1830 году, автор сатиры коснулся. И в случае публикации или распространения в списках этого текста набережная затрещала бы и в 1830, и в 1833 году, и позже. И этот «дворцовый треск», несомненно, отозвался бы в судьбе Пушкина не лучшим образом.

Но «крупные шутки» не вовсе исчезают из поэмы к 1833 году. Сатирическое освещение литературно-политической жизни ощутимо в образе чужого Пушкину читателя, ориентированного на болгаринские установки и поданного гротескно. Этот читатель (в предпоследней строфе) с недоумением говорит об отсутствии в поэме будто бы обещанной автором военной героики («К чему ж такую подняли тревогу. / Скликать рать и с похвальбою шли?») и взамен просит «хоть... нравоченья».

Начало третьей строфы — «Не стану их надменно браковать (речь идет о глагольных рифмах. — В. Х.) / Как рекрутов,



П. А. С. Пушкин

добившихся увечья» (в черновом варианте было «счастливых от увечья», V, 374), — будучи сопоставлено со словами из опущенных строф о лезущих в бой кривых старичках, воспринимается как весьма жесткое отвержение воинственного пафоса. Здесь — отдаленное подобие абсурдистского искусства XX века: люди *жаждут* увечий! И развернутое сопоставление творчества поэта с действиями армии (строфы 3-5) читается как подтекстовое осмеяние самих сражений и баталий, а не просто в качестве шутливого «уклонения» поэта от военной темы, навязывавшейся ему Булгариным.

В работе над «Домиком в Коломне», как видно, столкнулись между собой нежелание поэта «безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости», заявленное в письме В. А. Жуковскому от 7 марта 1826 года (XIII, 266), и неизменно присущая Пушкину жажда прямого и открытого, вдохновенно свободного отклика на коллизии современности и собственной судьбы. В этом отношении болдинская поэма предваряет «Сказку о золотом петушке». Вспомним строки о воинственном Додоне: «Смолоду был грозен он / И соседям то и дело / Наносил обиды смело». Или (из чернового варианта): «Но с царями плохо вздорить». А. А. Ахматова отмечала, что беловая рукопись этой сказки, содержащей ряд намеков памфлетного характера, «носит следы предварительной "авторской" цензуры», вследствие которой элементы сатиры «зашифрованы с особой тщательностью». «Это объясняется тем, — утверждала она, — что предметным адресатом был сам Николай I»<sup>9</sup>. И нечто сходное мы видим, вникнув в работу Пушкина над «Домиком в Коломне».

Саркастический смех, глубинно связанный с пушкинской хандрой, имеет в поэме определенный противовес. Автор не вовсе погружен в горькую иронию, порожденную одиночеством и несвободой. Над собой, одиноко воинствующим, сурово не приемлющим окружающее, Пушкин охотно посмеивается, предаваясь самоиронии. Это уже не саркастический смех, а снисходительный юмор: не раздраженная насмешливость, а добросердечная шутливость.

## ПО

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

На критиков я еду, не свищу, Как древний богатырь — а как наеду... Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду (14 опущенная строфа).

Отчужденность Пушкина от мира розни и вражды, стало быть, не составляет фатального, непреодолимого препятствия его живому общению с людьми, которые этому миру принадлежат. Она, эта отчужденность, не обретает байронической универсальности, колорита надменной гордости, мировой скорби. В приведенных строках отдана дань юмору светлому и мягкому — той «сообщительной веселости», о которой П. А. Вяземский говорил как о веселости истинной<sup>10</sup>. Подобной веселости остается (кажется, вопреки всему и вся) причастен и, можно сказать, верен автор «Домика в Коломне».

Эту жизнеприемлющую грань своего мироотношения Пушкин обнаруживает на протяжении всей поэмы.

Как весело стихи свои вести

Под цифрами, в порядке, строй за строем...

Вряд ли в этих словах о творческой радости правомерно усматривать какую-либо ироническую изнанку! Стихи, отмеченные лукавыми намеками, неявно пародийные, поистине веселы. Сарказм у Пушкина, стало быть, не всеохватывающ, он знает свое место. Веселой шуткой автора является и довольно-таки резкий переход от характеристики поэта как полководца («С кем же равен он?/Он Тамерлан или сам Наполеон») в строфе 5 к описанию своей работы над стихом в строфе 6 («Все кажется мне, будто в тряском беге / По мерзлой пашне мчусь я на телеге»).

Пушкинская веселость явственна и в сюжетной части поэмы. Здесь она, как мы постараемся показать, тоже вынуждена пробиваться сквозь все то, что с ней

несовместимо. Из «военизированного» мира, где царит ожесточение, мы вдруг (в строфе 9 окончательного текста) попадаем в смиренную лачужку, что стояла у Покрова «за самой будкой», и оказываемся в мире, подобном белкинскому (напомним: «Станционный смотритель» ко времени создания «Домика в Коломне» уже был написан).

111

### **П. А. С. Пушкин**

Сокращению в публикации 1833 года, заметим, подверглась именно досюжетная, лирико-эссеистская часть поэмы, о которой мы вели речь: она была сокращена более чем вдвое. Последующие же строфы, посвященные жизни Параша и ее матери, изменений практически не претерпели. К ним мы и обратимся.

2

Рассказ о Параше и ее матери, предмет которого порой и ныне расценивается как «ничтожный»<sup>11</sup>, — это прежде всего картина нравов, о чем говорил еще Б. В. Томашевский<sup>12</sup>. Повествование о событиях, происшедших в коломенском домике на протяжении немногих дней (от смерти кухарки старой до бегства из дома новой, застигнутой во время бритья), занимает в тексте поэмы довольно скромное место, это всего 12 октав из сорока (в варианте 1833 года) и пятидесяти четырех (поры болдинской осени 1830-го). Завязке действия предшествует пространный, тщательно выписанный экспозиция: описание ровной и мирной жизни обитательниц домика в Коломне (14 октав; некоторые из них являются отступлениями от основного предмета).

Параша составляет центр экспозиции как бытовая и вместе с тем поэтическая фигура, ее образ подан весьма рельефно, выделяясь на фоне других образов женщин у Пушкина. Речь заходит и о повседневных занятиях юной героини («всем домом правила одна Параша», «умела мыть и гладить, шить и плесть»), и об ее вкусах в одежде («Коса змией на гребне роговом, / Из-за ушей змиею кудри русы. / Косыночка крест-накрест иль узлом, / На тонкой шее восковые бусы»), и о ее живой наблюдательности («И кто бы ни проехал, ни прошел, / Всех успевала видеть (зоркий пол!)»), и об ее мечтательности и томности, и об ее молитвах («Смиренье в ней изображалось нежно»), и об ее даре прельщать черноусых гвардейцев, и об ее художественных интересах и склонностях (чтение романов, игра на гитаре и пение).

Образ, как видно, многоплановый, яркий и совсем в ином роде, чем «Татьяны милый идеал». Напомним: «Домик в Ко-

112

### **Трагический подтекст «Домика в Коломне»**

ломне» написан всего через две недели после завершения восьмой главы романа, где героиня (княгиня N) подана, как это убедительно показал Ю. Н. Чумаков, посредством «апо-фатического описания»: у нее «нет никаких бросающихся в глаза черт»; мы узнаем лишь, что все в Татьяне было «тихо» (это слово много раз повторено) и что она вызывала почтительный восторг в петербургском свете<sup>13</sup>. Глубоко различны не только сами героини (Татьяна восьмой главы и Параша), но и способ их воспроизведения. Княгиня N «написана» в традиции, родственной агиографии и иконописи, тогда как Параша свободно и широко соотнесена с жизненной конкретикой, с некими «здесь и сейчас»: ее образ объемлен и пластичен. Истоки и корни этой полярности могли бы стать предметом специального рассмотрения.

Но в фабульной части поэмы юная героиня вдруг меркнет, становясь как бы собственной тенью. Повествование здесь ведется главным образом о вдове, невзначай разоблачившей авантюрную тайну и донельзя перепугавшейся. Здесь — резкое нарушение привычной жанровой нормы. Параша, которой, казалось бы, подобает раскрыться «новеллистически», в событии, нарушившем бытовое течение, подается крупным планом лишь в нравоописательной экспозиции. А ее мать, фигура всецело бытовая, напротив, «выходит к рампе» в авантюрно-новеллистическом звене сюжета. Так осуществляется лукавая подмена Пушкиным любовно-авантюрной истории продолжающей

развертываться картиной быта и нравов. Амурная затея оказывается как бы утопленной в бескрайнем море житейской повседневности. «Домик в Коломне» — это еще одно (наряду со второй главой «Евгения Онегина» и «Повестями Белкина») объяснение Пушкина в любви невыдающимся, обычным людям, находящимся вне светско-литературного столичного бытия<sup>14</sup>. Здесь — преддверие Гриневых и Мироновых из «Капитанской дочки». Не случайно говорится о ночи над *мирной* Коломной, и не случайно это же слово повторено в конце экспозиции: «Покамест мирно жизнь она вела, / Не думая о балах, о Париже». Если не забывать опущенные строфы, то становится явственной пушкинская антитеза мира

113

Н. А. С. Пушкин

и войны. И вспоминается некрасовское: «В столицах шум, гремят витии, / Идет словесная война. / А там, во глубине России, — / Там вековая тишина». С той разницей, что российская глубина у Пушкина начинается уже на окраине северной столицы...

В описании коломенской «смирненной лачужки» находится место и поэтической картине природы («Зима стояла грозно, / И снег скрипел, и синий небосклон, / Безоблачен, в звездах сиял морозно»), и словам о том, что лицо вдовы напоминало портреты Рембрандта, и строкам о тихих, прилежных молитвах Параши... При этом сам быт домика в Коломне вырисовывается как неподдельно живой, одухотворенный, исполненный поэтичности: отмеченный патриархальностью и вместе с тем оставляющий простор для индивидуальных, личных интересов, вкусов, склонностей (нечто подобное просматривается и в экспозиции «Станционного смотрителя»). Авторское освещение этого быта в какой-то мере предваряет тональность эпизодов «Войны и мира», посвященных семье Ростовых: в мещанской среде петербургской окраины Пушкин обнаружил нечто сродное и подобное тому, что впоследствии увидит Л. Толстой в жизни помещиц, усадебной.

Повествование о жизни коломенского домика ведется в лирической тональности. Рассказчик то и дело говорит о том, как дороги ему воспоминания о бывшем восемь лет назад. Двадцатая октава: «Я живу / Теперь не там, но верною мечтою / Люблю летать, заснувши наяву, / В Коломну, к Покрову — и в воскресенье / Там слушать русское богослуженье». Девятая: «У Покрова / Стояла их смиренная лачужка / За самой будкой. Вижу как теперь / Светелку, три окна, крыльцо и дверь». Десятая: «Я вспомнил о старушке, о невесте, / Бывало, тут сидевших под окном, / О той поре, когда я был моложе». В приведенных строках, задушевно теплых, правомерно усмотреть намек на автобиографическую «весомость» сюжета поэмы. Неспроста, вероятно, прозвучали слова о воображаемых полетах в Коломну «верною мечтою»! Погружаться в дебри гипотез на этот счет мы не станем, но напомним настойчиво выражавшуюся Ахматовой мысль о покаянно зву-

114

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

чащих автобиографических мотивах ряда болдинских творений поэта<sup>15</sup>.

Рассказ о Параши и ее матери овеян грустью. В экспозиции говорится об одиноком томлении юной героини; сказано, что «Поет уныло русская девица, / Как музы наши грустная певица». Из скупых строф, посвященных пребыванию в доме новой кухарки, о юной героине мы узнаем очень мало («Параша раскраснелась или нет, / Сказать вам не умею»), однако главное оказывается вполне проясненным. Речь у Пушкина идет не об *одной* из любовных проделок героини (Параши присущи в большей мере патриархальные добродетели, нежели авантюрные склонности), а о ее любви, вероятнее всего, первой. Именно это угадывается в строфе, предваряющей сообщение о смерти старой кухарки, т. е. завязку действия: «Меж ими (разъезжавшими под окнами Параши черноусыми гвардейцами. — *В.Х.*) кто ее был сердцу ближе? / Или равно для всех она была / Душою холодна? увидим ниже». Поэтому завязка действия, выглядящая всего лишь забавным

казусом (об испуге вдовы при виде бредущейся «Мавруши» у нас еще пойдет речь), по существу скорее печальна: смелая затея влюбленных горестно сорвалась в область низменного, в сферу фарса, анекдота, сплетни. «Души неопытной волненье» (вспомним письмо Татьяны) и властный сердечный порыв, могущие и, казалось бы, должны для Параши оказаться судьбоносными, забавно-горестным образом «вылились» в обреченную на провал «амурную затею». Герой, след которого простыл, уподобился Подколесину, а преданная возлюбленным Параша оказалась сродни незадачливой невесте Агафье Тихоновне: удел обеих — переживание нанесенной им обиды и, вероятнее всего, возврат к будням, которые станут еще томительнее. Вряд ли были правы М. О. Гершензон, заметивший, что Параша показана «отлично улаживающей свои сердечные дела»<sup>16</sup>, и Вл. Ходасевич, который полагал, будто в поэме «все кончилось очень благополучно»<sup>17</sup>. Возрожденческого, «боккаччовского» смеха как утверждения сил и возможностей молодости, как апологии торжествующей телесной страсти в поэме Пушкина не видно. Счасть веселым рассказ о

115

П. А. С. Пушкин

Параше и «Мавруше»<sup>18</sup> можно лишь при отсутствии заинтересованного внимания к экспозиционной части сюжета и воплощенной в ней поэзии быта — к тому, о чем писал Н. В. Гоголь: «У Пушкина повесть октавами писанная "Кухарка", в которой вся Коломна и петербургская природа живая» (А. С. Данилевскому, 2 ноября 1831 года)<sup>19</sup>.

Амурная история со скандальным финишем, как видно, выламывается из повседневности коломенского домика, противостоит ей в качестве нарушения устойчивых поведенческих норм. Вспомним еще раз последнюю экспозиционную строфу, где о Параше сказано: «Покамест мирно жизнь она вела». История с «Маврой» фатальным образом не вписывается в налаженный, уютный и по-своему цельный быт дома вдовы и Параши. Поэтому вызывает сомнение мысль А. М. Панченко, что действие поэмы, приуроченное к празднику, соответствует традиционному укладу, ибо «на святках рядятся и маскируются, устраивают эротические забавы»<sup>20</sup>. При таком понимании сюжета болдинской поэмы (как святочного) он вырисовывается всего лишь как бытовой, а история с «Маврушей» — в качестве одного из звеньев коломенского «уклада», что, на наш взгляд, не соответствует ни духу, ни «букве» произведения: экспозиция и фабульная часть поэмы разнонаправлены, они по воле автора как бы спорят друг с другом. Если бы у Пушкина шла речь о том, что «по народно-православному календарю бывают дни, когда грехи... как бы не вменяются»<sup>21</sup>, то при виде бредущейся Мавруши вдове подобало бы не падать в обморок, а весело посмеяться. Историю с новой кухаркой правомерно осмыслить как внезапное вторжение в мирную жизнь коломенской окраины начал совсем иной реальности — столичной, светской, той самой, которой посвящены первые строфы поэмы в варианте 1830 года. «У простой и простодушной, непритязательной жизни домика, — отмечено в недавней статье, — есть свой голос и свое право нравственного суда над тем, кто нецеломудренно и бесцеремонно вторгается в его мирную жизнь»<sup>22</sup>.

Традиционный любовно-авантюрный сюжет в болдинской поэме, как видно, трансформируется едва ли не в свою про-

116

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

тивоположность. «Домик в Коломне» еще раз подтверждает высказанную авторитетным ученым мысль, что «приоритет "характеров" и "нравов" неизбежно колеблет структуру новеллы»<sup>23</sup>. Новеллистический жанр, классическим образцом которого является «Декамерон», умирает в болдинской поэме Пушкина подобно классической сонатной форме в последней двухчастной бетховенской сонате № 32 (по Т. Манну)<sup>24</sup>. Герою, чуждому печали, «веселому и уживчивому», нетребовательному и сильному, о «восстановлении прав» которого в 1920-е годы (как впоследствии обнаружилось, тщетно) помышлял Ю. Н. Тынянов<sup>25</sup>, не нашлось места ни в болдинской

поэме Пушкина, ни (скажем, забегаая вперед) в позднейшей русской литературе. Дерзкая затея Параша и ее возлюбленного как бы тонет в море печали, которой отмечены и ее собственная судьба, и все то, что находится вокруг. Минорная тональность сюжета, казалось бы, всего лишь забавного, становится особенно ощутимой в строках о том, что домика, где жили вдова и ее дочь, уже нет. В сообщении об этом видится знак какого-то горестного конца истории с «молодой кухаркой»... (Здесь можно усмотреть переключку с эпизодом из «Фауста» Гёте, посвященным Филемону и Бавкиде).

Придавая своему сюжету, располагавшему к его жизнерадостной подаче, элегически-скорбный характер, Пушкин уходит в сторону не только от новеллистики возрожденческого типа, но и от басенного морализирования в духе стихотворной сказки-новеллы XVIII — начала XIX веков. Вполне возможно, что одним из источников (пародийно переосмысленным) «Домика в Коломне» была басня-новелла А. Е. Измайлова «Простодушная» (1818), где мы читаем:

Параша девушка премилая была;  
В деревне с матерью жила  
И вместе с ней хозяйством занималась;  
Скромненько, просто одевалась,  
Романов в руки не брала  
И кроме «Сонника» других книг не читала  
И только кружево плела  
Да в пяльцах вышивала<sup>26</sup>.

117

П. А. С. Пушкин

Завершается же кажущееся идиллическим повествование сообщением о том, что в день свадьбы Параше понадобился акушер. Пушкин в своей поэме как бы устраняет эффект сюжета Измайлова, фривольного и одновременно морализующе подаваемого.

3

Ситуация «Домика в Коломне» — это всеобщее равенство в неизбывной грусти, отдаленно предваряющее персонажную структуру некрасовской поэмы «Кому на Руси жить хорошо» и чеховских пьес. И обитательницы коломенского домика, и молящаяся в церкви графиня, «которая страдала, хоть была прекрасна / И молода», и сам поэт с его хандрой живут в мире, где царит печаль, составляя малые частицы этого мира: «Всей семьей, / От ямщика до первого поэта, / Мы все поем уныло». И — вслед за этим: «Печалию согрета / Гармония и наших муз и дев, / Но нравится их жалобный напев». Как было отмечено, строфа о русском пении является «ключевой в поэме»: здесь «в наиболее концентрированном виде» выражен «сокровенный замысел автора»<sup>27</sup>.

Добавим к этому: в поэме наличествует и другой эпизод, тоже исполненный глубокой печали, отмеченный трагизмом и при том окрашенный в болезненно надрывные тона. Это эпилог изображенного действия, состоящий из трех октав (X-XII), «запрятанный» поэтом в середину текста (между частями поэмы «досюжетной» и сюжетной) и из-за того не очень замечаемый.

Посетив Коломну «три дни тому» и увидев, что лачужки, которая была ему хорошо знакома и дорога, уже нет, повествователь испытывает душевное потрясение. Им овладевает злобное чувство: «На высокий дом / Глядел я косо. Если в эту пору / Пожар его бы охватил кругом, / То моему б озлобленному взору / Приятно было пламя». Но тут же отчуждается от своего разрушительного помысла, называет его данью «странному сну» и (еще жестче) вздором: «Станным сном / Бывает сердце полно; много вздору / Приходит нам на ум...». И уподобляет свой импульс шипению змеи. Этот эпизод в

118

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

полной мере подтверждает слова М. О. Гершензона о раздраженном и гневном тоне автора «Домика в Коломне», о надрывно-лихорадочной болтовне поэта; о том, что

Пушкин как бы заговаривает собственную тревогу и сердечную боль<sup>28</sup>. Да. Здесь, как и в ряде опущенных строф, ощутимы мучительно переживаемые беспросветность, душевный мрак, раздражительность, ощущение какого-то тупика.

Оригинальное и, на наш взгляд, во многом убедительное толкование этого эпизода, назвав его «нешуточным местом шутливой поэмы», предложил С. Г. Бочаров. Появление на месте «ветхой лачужки» большого дома, по его мнению, — это символ наступления разрушительной цивилизации на бесхитростно простую, патриархальную, идиллическую жизнь — наступления, которое и породило в воображении повествователя чудовищное представление о пожаре как благе и источнике радости.

Минутный порыв иступленной злобы героя-рассказчика (прошипевшая в сердце змия) ученым расценивается как выражение «грозной реакции поэта» на происходящее в большом мире русской и европейской современности. С. Г. Бочаров утверждает, что переживание, здесь переданное, «мстительно, злобно, террористично». В этом эпизоде он усматривает подобие и пушкинской сцены из «Фауста» со словами «Всё утопить», и злобно задрожавшего Евгения из «Медного всадника», и пожар-поджог в «Бесах» Достоевского<sup>29</sup>. С полным основанием придав мгновению импульсу героя-рассказчика символическую весомость, С. Г. Бочаров выявил весьма существенный смысловой пласт «Домика в Коломне».

Но это — далеко не вся правда об эпилоге поэмы. Приведем октаву, завершающую рассказ о посещении Коломны:

«...Блажен, кто крепко словом правит И держит мысль на привязи свою, Кто в сердце усыпляет или давит Мгновенно прошипевшую змию; Но кто болтлив, того молва прославит Вмиг извергом... Я воды Леты пью, Мне доктором запрещена унылость: Оставим это, — сделайте мне милость!»

119

П. А. С. Пушкин

В последних четырех стихах речь идет о горестной участи поэта, обреченного не только на одиночество и непонимание, но также на пребывание среди навязчивых и агрессивных «недругов», из-за чего невозможны высказывания открытые и свободные. Блаженство держать мысль «на привязи», как и смех надо всеми «из-за угла» как верх земных утех (13 опущенная строфа), — это нечто мрачное, абсурдное и, конечно же, несовместимое с пушкинским *credo*: «Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум» (из стихотворения «Поэту», написанного, заметим, в том же 1830 году). Слово «блажен» в приведенной строфе подано автором с интонацией иронической, если не саркастической. И не только здесь. Вспомним восьмую главу «Евгения Онегина»: «Блажен... / Кто светской черни не чуждался» и т. д. Вполне возможно, что горестные слова о мысли на привязи являют собой отклик на когда-то взволновавшее Пушкина письмо к нему Вяземского (июнь 1826 года), где поэту давался совет «держат впрямь язык и письмо на привязи» (XIII, 285).

Во второй половине процитированной строфы тема горестной, исполненной трагизма несвободы поэта получает дальнейшее развитие. Поэту, который усыпляет или давит «прошипевшую змию», противопоставляется тот, кто «болтлив», а потому обречен не только на одиночество, но и на гонения: молва его «...прославит / Вмиг извергом». Речь, как и в опущенных строфах, здесь идет о рискованности, чтобы не сказать сильнее, высказываний безоглядно открытых, поистине свободных.

В конце строфы — печальное признание поэта: он обречен *забывать* («Я воды Леты пью») или делать вид, что забывает обо всем тревожащем и горестном, о том, что порождает унылость, которую ему запретил доктор. В словах о запрещенной унылости, по словам С. А. Фомичева, «содержится намек на холеру, бушевавшую вокруг», и на официальный циркуляр, где в унынии и страхе усматривались причины, способствовавшие распространению эпидемии<sup>30</sup>. Но, думается, в словах о докторе-запретителе таится и иной, более глубокий смысл, поистине трагический: речь идет об обреченности

поэта на мучительную для него несвободу.

120

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

И — последний стих строфы: «Оставьте это, сделайте мне милость!» Автор хочет лишь одного: чтобы его оставили в покое, избавили от всяческой опеки, от поучений и обличений. Так, на наш взгляд, правомерно осмыслить загадочную двенадцатую октаву, имея в виду содержание опущенных строф. Они — своего рода ключ к потаенному смыслу опубликованного в 1833 году урезанного варианта поэмы. О глубокой значимости этих строк и «правах» их прочтения, предложенного нами, косвенно свидетельствует А. А. Ахматова, поставившая эпитафией к последней части «Поэмы без героя» («Решка») пушкинские слова «Я воды Леты пью» и о докторе, запретившем поэту унылость. Напомним первую строку «Решки»: «Мой редактор был недоволен». Запрещение Пушкину унылости и недовольство редактора ахматовской поэмой между собой перекликаются.

Тема рассмотренного нами эпизода «Домика в Коломне», составляющего эпилог действия, — это безысходное одиночество и мучительная несвобода поэта, порождающие в его душе смятение, унылость, мрак, а порой и злобные импульсы. Небезосновательно суждение о том, что сокровенный смысл поэмы — это «защита творческой и житейской свободы поэта-художника»<sup>31</sup>.

4

Безысходно-мрачные, а порой и болезненно-надрывные умонастроения, переданные в опущенных строфах начала поэмы и в ее «срединном» эпилоге, в очень большой мере автобиографичны. 11 октября, на второй день по завершении поэмы автор жаловался невесте, что оцеплен карантинами, марают бумагу и злятся. «Ни соседей, ни книг. Погода ужасная». И далее, после шуточных фраз о медной бабушке: «Вот поистине плохие шутки. Я смеюсь "желтым смехом", как говорят рыночные торговки» (XIV, 417). Осенние (болдинские) письма 1830 года (в особенности — П. А. Плетневу) пестрят фразами о подавленном настроении. «Я мнителен и хандрлив», — жалуется поэт А. А. Дельвигу на самого себя в письме от

121

П. А. С. Пушкин

4 ноября (XIV, 121). С тем, что просматривается в поэме, — «один к одному», Пушкин художественно запечатлевает (по преимуществу лирически) болевые точки собственно душевной настроенности.

Однако для веселости в «Домике в Коломне» место все-таки (кажется, вопреки всему и вся) находится. В бескрайнее минорное пространство врываются — как незаконные кометы — бесхитростно простые пушкинские шутки, которые как бы завершают поэму, во многом определяя (по меньшей мере — окрашивая) ее звучание. Эти шутки, безобидные и добрые, нерасторжимыми узами связаны с изображаемой повседневностью, как бы из нее вырастая. Порой они лукаво «обыгрывают» литературные общие места. «Бледная Диана / Глядела долго девушке в окно. / Без этого ни одного романа / Не обойдется: так заведено!» И сразу же: «На луну она смотрела / И слушала мяуканье котов». Об умершей кухарке «жалели в доме, всех же боле / Кот Васька». Каскад шуток и комических подробностей присутствует в строфах о недоумевающей и испуганной вдове. Мавруша прыгнула в сени через старуху, «вдовью честь обидя». Великолепны слова вдовы о новой кухарке: «Ах, она разбойник». И — многое другое в подобном роде. Комический эффект создается здесь тем, что манера рассказа подчиняется «логике» воззрений вдовы, которая учит возлюбленного Параши «гонять мужчин», чтоб «долга чести не нарушить», и не велит ему «присчитывать». Происходящее предстает по воле автора увиденным именно ею: «В кухарке толку / Довольно мало»; «Дома лишь осталась / Мавруша; видите ль: у ней всю ночь / Болели зубы».

Такой смех не имеет ничего общего с отчужденной, сумрачной иронией. Скорее

это противовес саркастической хандре, уход от нее, но не по пути, проторенному шутивными поэмами Байрона («Беппо») и Мюссе («Мардош»), а ранее — возроденческой новеллой, не по дороге привычно-веселой апологии любовно-авантюрных затей. Смех в поэме Пушкина — это необходимый спутник поэтического, сочувственно теплого нравоописания, которое, однако, решительно не желает соприкасаться с сентиментальностью, набившей оскомину

122

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

современникам поэта и ему самому. Лукавая и одновременно безобидная, доброжелательная улыбчивость автора, просветляющая и в то же время сопряженная с глубокой, неизбывной грустью, знаменует преодоление душевной омраченности, причины которой серьезны и вески. В таком смехе, имеющем корни в бытовой народной культуре, прежде всего в пословицах, видится нечто мужественно стоическое и при том — успокаивающее и радующее. В общем контексте пушкинского творчества болдинской осени шуτικότητα тона поэмы выступает как выражение стойкости и сил автора, сопротивляющегося собственной хандре, — как художественное воплощение его душевной тяги к людям, к общению с ними. Этот смех, сродный сообщительной веселости, в пушкинском сознании и творческом поведении остается сохраненным даже при отсутствии близкого и понимающего собеседника.

Итак: хандра вкупе с сарказмом в окончательном тексте болдинской поэмы своего художественного языка почти что лишились. Они присутствуют лишь эпизодически и подспудно. Структурируется произведение чувством поэтической и всеобщей печали, просветленной и теплой, а также сопутствующей этой печали бытовой шутивостью, одновременно безобидной и озорной. В этой шутивости нет ничего (или почти ничего) эротически-фривольного в духе возроденческой новеллистики, вставных рассказов «Неистового Роланда» Л. Ариосто, лафонтеновских сказок, шутивных поэм байроновского типа (что наличествовало в «Графе Нулине»). От этого наследия Пушкин берет не апологию авантюрно-любовных проделок, а манеру непринужденной разговорчивости, можно сказать, болтовни: налицо «шутивный тон, игривость и насмешливость, вмешательство автора в ход рассказа, лирические отступления»<sup>32</sup>.

Свидетельством тому, что пушкинская веселость в болдинской поэме осуществляет себя как преодоление (пусть неполное) саркастичности и хандры, является стихотворение «Румяный критик мой», написанное 10 октября, т. е. на следующий день после завершения «Домика в Коломне». Здесь речь идет о двоякого рода попытках сладить с «проклятою хандрой».

123

П. А. С. Пушкин

Первая — это созерцание окружающего, «обычной» жизни в деревне. Такого рода «опыты» оказываются блажью: будничная реальность (поэт видит крестьянина, который собирается хоронить ребенка) в состоянии лишь глубже погрузить в тоску. Вторая попытка, обозначенная в конце стихотворения, состоит в том, чтобы «песенкою нас веселой позабавить». Эта попытка избавления от хандры и предпринята в «Домике в Коломне». Задушевно-теплый и одновременно лукавый тон поэмы воспринимается как симптом верности поэта началам нравственности, которые «не даются» надменно-уединенному саркастическому сознанию. Напомним слова В. Франкла: «Испытывать радость может быть также "обязанностью человека"»<sup>33</sup>. Пушкинские шутки наедине с собой, как бы ждущие понимающего слушателя-собеседника, вырисовываются как самозащита от тупиков одиночества, злобной хандры, отчаяния. Как малый праздник для себя (в одиночестве), ненадежный — но благой и необходимый. Как способ самосохранения.

Если взглянуть на «Домик в Коломне» философско-ми-фологизирующим оком, то поэма предстанет как произведение о крайне скудных дозах радости, душевного света и



тепла, отведенных человеку. Здесь — переключка и с «Белыми ночами» Достоевского («Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..»), и с произведениями Чехова (вспомним героя «Дома с мезонином» или Машу из «Трех сестер»). И — отдаленное преддверье таких образцов лирики XX века, как «На улице дождик и слякоть» Блока (1915), «Земля» (1947) Пастернака («Пирушки наши — завещанья, / Чтоб тайная струя страданья / Согрела холод бытия») и «Кому зима — арак» (1922) Мандельштама, где говорится о потребности человека в заботе и «бестолковом овечьем тепле».

В болдинской поэме, как видно, имеет место своего рода смеховой (комедийный) катарсис — освобождение (очищение) от раздражительности и мизантропии посредством спасительной шутливости. «Домик в Коломне» как бы подтверждает слова Пушкина из его болдинской заметки о А. Мюссе: тон шуточных произведений — «вовсе не шутка» (IX, 176). К месту

124

Трагический подтекст «Домика в Коломне»

вспомнить и слова поэта о том, что веселость составляет «бесценное качество, едва ли не самый редкий из даров» (XII, 11).

Лишившись в публикации ряда строф (не в последнюю очередь вследствие пушкинской «автоцензуры»), поэма, конечно же, многое потеряла: минорное настроение оказалось мотивированным слабо, и поэтому произведение задушевное и глубокое по мысли стало казаться своего рода безделушкой, пустяком. Но сокращение текста ознаменовалось и приобретениями: мотив преодоления тоски с помощью безобидно-зазорной шутки прозвучал в сорока опубликованных октавах настойчивее и сильнее, чем в пятидесяти с лишком, написанных осенью 1830 года.

Болдинская поэма — своего рода продолжение романа в стихах, который В. Г. Белинским был справедливо назван самым задушевным произведением поэта. Знаменательный факт: временной промежуток между завершением романа (25 сентября) и началом работы над поэмой (5 октября) очень мал. В «Домике в Коломне» воплотились те пушкинские умонастроения, для которых не было простора в онегинских строфах, писавшихся в манере дружеской беседы, откровенной и доверительной. Поэма в октавах (при всей уклончивости выражения в ней мыслей и чувств поэта) явилась уникальным художественным претворением горестной уединенности и кризиса пушкинского сознания на рубеже 1820-1830-х годов и одновременно (вместе с «Повестями Белкина») актом преодоления этого кризиса. Просветленно-юмористический колорит повествования знаменовал духовный уход Пушкина от государственной, светской, литературной вражды в сферу тишины, мирности и безыскусственной простоты традиционного жизненного уклада. Напомним еще раз исполненные лиризма строки из 20 строфы (это ровно середина поэмы, состоящей из 40 октав!): «...верною мечтою / Люблю летать, заснувши наяву, / В Коломну, к Покрову». Выражая свою сердечную приверженность России мирной и грустной, наивно-простодушной, провинциальной, как бы взывающей к сострадательному, теплomu вниманию и доброй улыбке, Пушкин предварил стихотворения «Родина» М. Ю. Лермонтова и «Эти бед-

125

П. А. С. Пушкин

ные селенья» Ф. И. Тютчева, поэму Н. А. Некрасова «Тишина», а в какой-то мере и «Войну и мир» Л. Н. Толстого.

Смеховой катарсис «Домика в Коломне» явился и, по-видимому, *остался впоследствии* беспрецедентным в истории русской литературы. В последовавших за пушкинской поэмой произведениях, отмеченных ее влиянием в сфере жанра, манеры повествования, ритмики и строфики, как это явствует из названной выше работы Б. В. Томашевского, ничего подобного нет.

Вместе с тем бесхитростная шутливость повествователя (родственная той, что

воплощена в пушкинских Моцарте, графе Б., Лизе Муромской)<sup>34</sup> предварила в позднейшей отечественной литературе очень многое. Смеховая окраска рассказа о вдове и Параше сродни улыбочивости и «сообщительной веселости», которые объективированы в ряде персонажей русской классической литературы XIX века<sup>35</sup>.

Главное же, своим «Домиком в Коломне» Пушкин открывал дорогу столь важному в составе отечественной литературной классики нравоописанию, которое органически сопряжено с темой дома, не имеет ничего общего с отчужденностью автора от героев и, будучи свободным от идеализации изображаемого, вместе с тем отмечено теплой печалью и задушевностью, сердечным приятием и доброжелательным юмором. В этом отношении прямой наследницей «Домика в Коломне» явилась повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики». А далее от болдинской поэмы нити тянутся к произведениям С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, Н. А. Некрасова, А. Н. Островского и А. П. Чехова (в особенности — к его пьесам), а в XX веке — к спектаклям Художественного театра, творчеству М. А. Булгакова с подаваемой им в тонах скорбно-драматических темой Дома<sup>36</sup>, а также ко многому в деревенской прозе. Весь *этот* литературно-художественный опыт как бы высвечивает серьезный и глубокий смысл шутилой (*все-таки шутилой!*) поэмы Пушкина с ее трагическим компонентом.

1990, 2004

Г

### «Пир во время чумы»: опыт прочтения \*

«...бывает, что как раз самые благородные натуры... испытывают могучий порыв сердца, непреодолимое желание уйти к грешникам, бороться, страдать и радоваться вместе с ними... И движет ими на самом деле не искушение греховно-приятными вещами — не демоническая тяга к «сладоности» греха, возбуждение от запретного плода или соблазнительная новизна ощущений, — а скорее свойственное всем нам и бурно прорвавшееся в них чувство сострадания с *целостностью* того солидарного человеческого единства, которой есть как бы *один* человек».

Макс Шелер'

В наше время<sup>2</sup> много говорится о заимствованиях Пушкина, о его постоянной склонности к переводам, переложениям, «подражаниям», переделкам и перепевам, к «мозаике из реминисценций и цитат», которые составляли «для него такой же материал, что и камень, ветер, огонь и слово»<sup>3</sup>. Интерес к «Пиру во время чумы», где эта черта пушкинского творчества сказалась особенно ярко и полно, резко возрос, и за последние 8-10 лет о нем стали писать едва ли не больше, чем о трех других «маленьких трагедиях».

«Пир во время чумы» истолковывается по-разному. На рубеже XIX-XX столетий неоднократно говорилось о кощунственном характере бунта Вальсингама, воплощенном в его гимне (Д. Овсяннико-Куликовский, Д. Дарский, Ю. Айхен-вальд). Позднее же стала настойчиво утверждаться красота и сила песни Председателя, которую именовали «Гимном смелости» (И. Нусинов, Н. Фатов, А. Гукасова).

При этом почти все, писавшие о «Пире во время чумы», уясняли центральную проблему трагедии, сопоставляя и ком-

\* Соавтор — И. Л. Панкратова.

127

### И. А. С. Пушкин

ментируя песни Мери и Вальсингама, изолируя их от остро драматического и многомерного текста произведения. Появившиеся же на протяжении 1970-х годов работы Д. Благого, С. Овчинниковой, В. Соловьева, Ст. Рассадина, Р. Поддубной<sup>4</sup> отмечены вниманием к этой трагедии как художественно сложному целому, и решающая значимость придается в них диалогу Председателя и Священника.

Написание «Пира во время чумы» завершило болдинскую осень. «8 ноября — он ставит под текстом трагедии окончательную дату и, должно быть, начинает поспешно собираться в путь. — Дела болдинские, кажется, окончены»<sup>5</sup>. На обороте тщательно

оформленного Пушкиным заглавного листа будущей книги столбцом дан следующий перечень: «Октавы», т. е. «Домик в Коломне», «Скупой», «Сальери», «Дон Гуан» — и как заключение всего «Plague», т. е. «Пир во время чумы». Факты, на наш взгляд, весьма знаменательны.

Эту последнюю «маленькую трагедию» мы рассмотрим в контексте лирического творчества Пушкина, обращаясь к «Пиру» как к своеобразному итогу 20-х годов поэта и началу последних, оставшихся ему семи лет жизни, отмеченных торжественной зрелостью мироощущения. Кроме того, мы попытаемся охарактеризовать культурно-историческую проблематику этого «загадочного», по словам Белинского, произведения.

Вспомним лицейские стихи, где настойчиво звучит мотив пиршественного веселья, сходного с тем, что происходит в «Пире во время чумы» («К студентам», «На всякий случай изберем скорее президента»), веселья, не утихающего перед лицом самой смерти («К Пушкину, 14 мая 1815»). Беззаботная неистовая радость, вольная игра молодых страстей (пусть ощущаемая как незаконные) были неоднократно опоэтизированы и в стихах 20-х годов. Свидетельства тому — шутивное послание к Вульфу (1824) со словами «Дни любви посвящены, ночью царствуют стаканы» и восхищение безумным весельем в стихотворении «К Языкову» (1826). Но эпикурейство Пушкина со временем изменяется. Все последовательнее отстаивается свобода души от порабощающих ее стра-

## 128

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

тей, способных «превратить человека в своего раба»<sup>6</sup>, все властнее вторгается в сознание печаль, все решительнее признаются ее права: «В день уныния смиришь, день веселья, верь, настанет...». В знаменитом «19 октября 1825 года» Пушкин называет вино «минутным забвением горьких мук» и, желая друзьям «веселых много лет», помнит о бывших и будущих печалях... Его веселье вдруг оказывается мрачным («Чем чаще празднует лицей», 1831). А в лирике 30-х годов оно неожиданно становится *тихим*: «Юноша, скромно пируй...». «Любезен сердцу» оказывается тот, кто «за чашею» невинно беседует, «мудро и тихо». Веселье соотносится уже не со страстями и бездумно пьяными утехами, а с оживляющей ум и душу светлой «приятельской беседой» («Вновь я посетил», 1835).

И, главное, в стихотворениях рубежа 20-30-х годов былая пиршественная веселость предстает греховной, губительной, страшной. В отброшенном варианте «Воспоминания» (1828) говорится о годах, утраченных «...в праздности, в неистовых пирах, / В безумстве губительной свободы...». О том же расточении «сердечных сокровищ» «В пылу восторгов скоротечных, / В бесплодном вихре суеты» и о последующем жгучем раскаянии — «Воспоминания в Царском Селе» (1829) и стихи 1830 года: «Безумных лет угасшее веселье», «В часы забав иль праздной скуки», «Когда в объятия мои...» Теперь Пушкин беспощадно называет свою юность «преступной» и клянет былые «коварные старанья»... Об этом же — начало восьмой главы «Евгения Онегина», где зловещим парадоксом звучит соседство *закона* и *произвола*: «И я, в закон себе вменяя / Страстей единый произвол...» В послании Гнедичу (1832) представление о пире окончательно освобождено от поэтического ореола. Его неистовость сопрягается ныне не только с «безумством», но и с мертвящей душу суетой: «Ты нас обрел... в безумстве суетного пира...» По верной мысли В. А. Грех-нева, «в безумном веселье» минувших дней Пушкину видится «опыт страдания»<sup>7</sup>.

На фоне всех этих фактов яснее просматривается смысл пиршественных мотивов в последней из «маленьких трагедий». Эпикурейство в духе юного Пушкина поставлено в ней

5 — 5504

129

И. А. С. Пушкин

перед лицом реальной угрозы смерти. И возможность близкой гибели рождает два

типа поведения, воплощенные в образах Молодого человека и Председателя. Трагедию открывает громкий, задиристый, самонадеянный голос Молодого человека, воинственно отвергающего нравственные и религиозные ценности — всё, кроме способности живого человека предаваться наслаждениям при любых обстоятельствах. Несмотря ни на что! Мироощущение Молодого человека поражает своим откровенным цинизмом: в его наивно сформулированной уверенности, что поскольку «много нас еще живых», то «нам причины нет печалиться», ощутимо нечто от слепого эгоизма ребенка с его природной защищенностью от «недетской» печали, «недетских» переживаний. Его духовная позиция — лишь в презрении всех законов «взрослой» этики, мучительно-необходимых, изнуряющих и благодатных законов сострадания, милосердия и той живой боли за другого, которая есть часть тебя самого. Когда он говорит об умершем Джаксоне: «Его здесь кресла/Стоят пустые, будто ожидая / Весельчака — но он ушел уже / В холодные подземные жилища», — то этими словами выявляется его истинное «credo» и одновременно происходит наше первое прикосновение к болевому центру трагедии.

В пушкинском тексте нет страшной ямы, представленной у Вильсона, ямы, полной трупов, про которую с упоением говорит Молодой человек в английской пьесе: «Взгляни на эту яму с ее ужасным тлением, вздымающимся к небу, как отвергнутая жертва, и посмей еще говорить о Вечности!». В «Пире во время чумы» эта черная яма уходит как бы в подтекст, но разворачивающийся спор неба, высокого, полного света, и земной могилы, тления, распада — не становится от этого менее напряженным.

«Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею». «Ужасный демон... черный, белоглазый» везет мертвых на страшную свалку смерти, в «крошечную тьму» — тьму подземелья. Негр — «демон», посланник ада — может появиться всюду... «Но знаешь, эта черная телега / Имеет право всюду развезжать. / Мы пропускать ее должны!» Черная яма — пред-

130

«Пир во время чумы»; опыт прочтения

дверие глубины без дна, головокружительного провала в *ничто*. Молодой человек видит эту всюду развезжающую телегу и верит только тому, что сам видит, и потому, когда он вспоминает умершего Джаксона, духовный взор его как бы опускается вниз, проникая гораздо глубже вырытой в земле могилы. Все кончено — с веселым Джаксоном. «Холодные подземные жилища» — единственный итог человеческой жизни — не оставляют сомнений и надежд. Но мы увидим, в какой страстный спор с этим «credo» Молодого человека вступает все сокровенное содержание трагедии.

А сейчас — о втором типе поведения перед лицом смерти: о гимне Председателя. Этот гимн — неожиданный для него самого плод «странного» вдохновения — своею вызывающей, иступленной яростью и внутренней противоречивостью напоминает стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» (1833), герой которого, лишенный разума и оставленный на воле, поет в «пламенном бреде» и забывается в «чаду нестройных чудных грез». Обезумев, он чувствует в себе силу вихря, «ломающего леса». Ощущением подобной силы, грозовой мощью веет и от песни Вальсингама. Дыхание поющего Председателя подобно ветру, вольному романтическому ветру пушкинской юности, порывистому морскому ветру первой главы «Онегина»: «Придет ли час моей свободы...» Читая гимн, славящий бой, бездну и разъяренный океан, мы невольно попадаем под его гипнотическое воздействие, однако он очаровывает лишь сам по себе, только в отрыве от контекста трагедии, потому что в этом контексте вызов Вальсингама вовсе не являет собою то упоение ужасом сильнейшего из сильных, которое вызывает лишь покорное восхищение. Напротив, он парадоксально неуместен и тем подобен «пламенному бреде», что звучит на улице города, где давно не поют, но стонут и плачут, где «дуновения Чумы» движут телеги мертвых.

Да, в гимне Председателя «использовано» то, что ранее вдохновляло Пушкина: готовность принять и любить жизнь в момент ее наивысшей опасности, на пороге смерти.

Вспомним: «... и смерти мысль мила душе моей...» И — «Перед собой кто смерти не видал, / Тот полного веселья не вкушал и ми-

S\*

131

### И. А. С. Пушкин

лых жен лобзаний не достоин» («Мне бой знаком», 1820). Но чувство, которое прежде, в юности, было абсолютным в своей житейской отвлеченности, — теперь, будучи испытываемо действительной чумой, — пересматривается и переоценивается. Желаящий утопить весело ум Вальсингам отдается на волю богинь Эриний, по древнему преданию, лишавших людей рассудка, богинь-мучительниц, богинь-карательниц, но ему отрадна их власть, он упивается дарованным безумием, горько и страстно наслаждается им, все сместившим в его душе, все переиначившим и потому — оказавшимся единственным целителем его страданий. Зловещие, темные начала гимна становятся явными в сравнении со стихотворением «Герой», написанным за несколько недель до «Пира». Наполеон, посетивший умирающих от чумы солдат в Египте, презирал боль и смерть не меньше, чем Председатель, пьющий дыханье, «быть может, полное Чумы», но у Наполеона презрение к опасности великолепным образом слилось с состраданием к людям, «клейменным мощною чумой». Он появился там, меж «длинным строем одров», не для того, чтобы утвердиться в своей свободе от страха смерти, но — насколько это выше! — «чтоб ободрить угасший взор»... За этот мужественный и милосердный поступок «он будет небу другом». Вальсингам же, подобно Молодому человеку, видит лишь яму с ее ужасным тлением и слышит лишь отчетливый стук похоронной телеги («Послушайте! Я слышу стук колес!»), до встречи со Священником небеса для него — пусты. Наполеон шел Чуме — навстречу, «растворял» ей двери и «жал» ее руки, в то время как Вальсингам «запирается» от нее. Чем? Зажженными огнями, налитыми бокалами и — главное! — сознанием, утратившим чувство реальности: «Утопим весело умы...» «Утопленный» ум, родственник безумию, и даровал ему ту «странную охоту к рифмам», которая — из хаоса пьянящих ощущений, тоски и боли, надрывно заглушаемых и таимых, — родила этот гимн с его яростною, но *внешнею* силою, с его неодолимым культом избранничества<sup>8</sup>. «И счастлив тот, кто средь волненья / Их обретать и ведать мог», — славит пиршественные наслаждения Председатель, меряя себя какою-то сверх-

132

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

человеческою мерою и тем вновь уподобляясь безумному, который являет собою не человека, но вихрь.

Погружаясь в пиршественный хаос, бросая вызов Чуме и одновременно высшим силам бытия, Вальсингам как бы сознательно уничтожает свое твердо сложившееся в предшествующей жизни духовное «я»: рыдавший над могилой матери — предает могилу забвению; молитвенно обожавший жену (не случайно Председатель подчеркивает высокое небесное начало своей любви: «...и знала рай в объятиях моих») — оскверняет ее память, лаская падшую женщину; обреченный на крепчайшую печаль — не дает ей прорваться сквозь веселье, и крики, и тосты... Смутно осознавая кровоточащее несовпадение с самим собою (об этом ниже!), Председатель укрепляет себя в новом ценностном кругозоре, растоптав и отвергнув прежний. Он потому и поддерживает в себе состояние экстаза, что только в этом состоянии рвутся все духовные преграды, слабеет память о прошлом, утихает отчаяние. Только безумие может даровать ему забвение родной могилы, культ которой всегда безусловен для Пушкина:

Два чувства дивно близки нам — В них обретает сердце пищу: Любовь к родному пепелищу, Любовь к отеческим гробам.

Пир и смерть матери — почти совпадающие во времени (всего только три недели разделили их!) — несовместимы в трезвом сознании, но в «чаду» и «бреду» они сосуществуют и не тревожат друг друга. Гимн в честь Чумы обнаруживает перед нами то

глубокое противоречие в душе Председателя, которое легко прочитывается и в тексте песни: человечески-беспомощные вопросы («Что делать нам? и чем помочь?») вдруг заглушаются экстатическими голосовыми раскатами:

Итак — хвала тебе, Чума! Нам не страшна могилы тьма, Нас не смутит твое призванье!

133

П. А. С. Пушкин

Этот конец отрицает начало («Запремся также от Чумы»; «Утопим весело умы»), но осознает ли Вальсингам это «текстовое» противоречие? Нет, так же, как не осознает он другое, «бытийственное» противоречие *всего* своего гимна с песней Мери, как не осознает он (лишь смутно чувствует!) несовместимость своего поведения со временем буйства чумы. Ставка на несокрушимый Дух делается обезумевшим (в почти прямом смысле слова) от горя человеком.

Итак, атмосфера пира многопланова. Она впитала и наивно-детский цинизм Молодого человека, и ревнивую злобу исполненной страха Луизы, и высокий трагический порыв Вальсингама. Но сам пир этот, затеянный «безумцами», вызывающе непричастными общей беде, сосредоточенными лишь на своем настоящем, — страшен. Его участники ослеплены: признавая единственной реальностью, завершающей жизнь, «холодные, подземные жилища», они не замечают над головою вечно неба, исполненного света.

В действии трагедии участвуют и силы, противостоящие пиршественному разгулу, по сути ему враждебные. Уже в самом начале явственно обнаруживается душевная разобщенность Председателя с царящей атмосферой. Он просит Мери спеть «унылую, протяжную» песню и этим словно бы подчеркивает, что ему нелегко расстаться с молчаливой грустью, ненадолго воцарившейся вслед за тостом в память Джак-сона; он хочет продлить ощущение единства с «мрачной тишиной, / Повсюду смертью распространенной». И нам приоткрывается главное: своим участием в пире и Гимном Вальсингам пытался лечить стиснутое горем сердце так, как безнадежно больные лечат свою болезнь — самыми последними, отчаянными средствами, уже не рассуждая, не осторожничая, — что терять?! Он лечит горе на вакхическом пиру, но оно все пробивается, все просачивается: то призывом к молчаливому тосту, то желанием услышать «унылую» песню, то сердечным откликом на нее... Так в «Пир во время чумы» включается чувство, коренным образом противоположное бездумному веселью, и этому чувству суждено усиливаться и побеждать в ходе действия.

134

Г"

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

«Унылая, протяжная» песня говорит о том, что недоступно ни Молодому человеку, ни Вальсингаму, сочинившему Гимн. От лица любящей девушки «задумчивая» Мери поет о страшной разлуке — смерти — и обращается к милому с трогательной просьбой пощадить себя, не приближаться к ее зачумленному телу, уйти, чтоб «...души мученье / Усладить и отдохнуть». И Мери, и героиня ее песни убеждены, что разлука-смерть не исчерпывает любви и не прерывает человеческой близости:

«А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах!»

В речах старого Священника прозвучит та же уверенность в нетленности любящей души: «...Иль думаешь, она теперь не плачет...». Дженни в «небесах» — не покинет Эдмонда, мать Вальсингама «плачет горько в самых небесах». И, гибнущего в разврате, оттуда же — зовет его «Матильды чистый дух...»

Все, так ясно видимое Молодым человеком: и пустые кресла Джексона, и телега, наполненная мертвыми телами, — по сокровенной логике пушкинской трагедии оказывается временным, не окончательным, не безусловным, тогда как плачущая мать Вальсингама, его жена, Дженни, которую и смерть не заставит покинуть Эдмонда, — не

подлежит никакому сомнению, они безусловны и вечны<sup>9</sup>. Антитеза черной, безвозвратно поглощающей земли, этого «глубокого звуконепроницаемого, скрытого от божьего слуха погреба»<sup>10</sup>, и неба, спасающего от забвения и распада, эта антитеза, намеченная началом трагедии, в последнем ее диалоге выступает уже как действенная сила, как реальность, постижение которой преображает всего человека. Диалог Председателя и Священника подобен мощному потоку света, который, завершая трагедию, неожиданно освещает ее начало. Мы согласны с Р. Н. Под-дубной, что Священник «выступает не как идеолог религии, а как защитник гуманизма или того общегуманистического в религиозной этике, что делало имя и образ бога воплощением и символом истинной человечности»<sup>11</sup>. Он первый в трагедии говорит, что «общая смертная яма» освящена челове-

135

П. А. С. Пушкин

ской молитвой. И после этих слов мы, рисуя себе то место, куда управляемая негром телега свозит умерших, уже не сможем вызвать в своем воображении отталкивающую свалку смерти с ее «ужасным тлением», мы увидим безутешно оплакиваемую, освященную страданием и мольбой могилу... «Смертная яма» предстает не преддверием «холодного подземного жилища», провала в пустоту, а предметом человеческого горя, некоей квинтэссенцией печали, источником бесчисленных слез и — главное — отправной точкой молитвы, которая в нашем духовном видении сопрягает пугающий образ смерти со светлым небом, вселяющим надежду. Отталкивающая и примитивно-циничная картина безусловного конца всего тускнеет и уступает место представлению о вечных ценностях человеческого бытия.

«Прервите пир чудовищный, когда Желаете вы встретить в небесах Утраченных возлюбленные души — Ступайте по своим домам»

Эти слова Священника сразу обозначают ту главную — как он понимает ее — вину и ошибку пирующих, которая не только в том, что ими забыты родные могилы, что их неуместное веселье оскорбляет всеобщее горе, но — и это страшнее — что ими утрачена вера, «не вера в смысле определенной веры в православие, католицизм, в прогресс, в человека, в революцию и т. п., но *чувство веры*, т. е. цельное (всем человеком) отношение к высшей и последней ценности»<sup>12</sup>. Священник хочет уберечь пирующих, потому что им грозит безмерное наказание — распад духовного «я» и разрыв той верной связи людей друг с другом, над которой и смерть не властна.

Следующие слова Священника («Ты ль это...») — только к Вальсингаму, которого он выделяет не как Председателя оргии, а как человека, свидетелем страшного горя которого он был так недавно и который самым страданием своим подготовлен к восприятию высокой истины. Председатель отвечает ему спазматически-страстной исповедью, которая парадоксально

136

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

противоречит смыслу его недавнего Гимна — отчаянием рожденного, безумием вскормленного вызова.

Но тогда отчего так гневны, так резки слова Вальсингама, завершившие его исповедь? Вспомним:

«Старик! Иди же с миром,

Но проклят будь, кто за тобой пойдет!»

Похоже, что мы имеем дело с глубочайшим — для самого Пушкина и потому так часто проявляющимся в его героях — *чувством верности*, т. е. сильным, захватывающим ощущением кровной связи с отдельным ли человеком, с людьми ли, или лишь с кратковременной ситуацией, связи, которая так безусловно, почти болезненно пронизывает все существо, что доводы рассудка не в состоянии ее расторгнуть. А. А. Ахматова посвятила целую статью тому, как Пушкин искал безымянную могилу декабристов на Невском взморье и какой скорбной памятью об их смерти пропитано его

позднее творчество<sup>13</sup>. Разве эта — забывшая духовные расхождения и человеческую разобщенность — память не пример прекрасной пушкинской верности? А «Арион»? А неожиданное — в 1830 году — стихотворение об уже умершей Амалии Ризнич «Для берегов отчизны дальней...»? А того же 1830 года — «Заклинание»? А черновая редакция элегии «На холмах Грузии лежит ночная мгла», проанализировав которую Тьнянов уверился, что Пушкин посвятил ее своей неизменной любви — Е. А. Карамзиной? А Татьяна — верная каждому часу своего детства, каждой ветке своего сада? Но есть в пушкинской лирике стихотворение, смысл которого, как нам кажется, предельно близок значению отказа Вальсингама уйти с пира. Мы говорим о «Воспоминании» 1828 года: «...И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклиная, / И горько жалуясь, и горько слезы лью, / Но строк печальных не смываю».

Ведь всякое прошлое — и греховное, и мучительно пронзенное стыдом — неотделимо наше; подобно дереву, оно пустило корни в наше настоящее и будущее, оно исчерпало нас — прежних и напоило своим соком нас — грядущих, оно — наше жи-

137

П. А. С. Пушкин

вое, длящееся во времени «я», а смеет ли человек отречься от себя? Проклинать прошлое и жаловаться, осмысляя его, — да, но вычеркивать — безусловно нет, ибо это значило бы разрушать наше сегодняшнее «я», растянутое временем вперед и назад, в будущее и прошедшее, равно властные над нами. Так замечательно просто сказал об этом Чехов: «Я верю, что ничто не проходит бесследно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни».

Священник требует, чтобы Вальсингам, уже совершивший *безумную попытку* отречься от прошлого, сейчас, в одну минуту, разрушил и свое «настоящее», пусть и доставшееся ему ценой мучительно сознаваемого беззакония, но однажды спасшее его «благодатным ядом этой чаши» и ласками «погибшего, но милого создання». Он требует прямой измены приросшему к сердцу, жалкому, милому<sup>14</sup>, исцелившему от ужаса настоящему и прямого *предательства* всех сидящих за столом людей, которые делили с ним этот грех и с которыми ему уготовано одно наказание. За попытку спасения, за целительную ласку — такая благодарность? Нет. Вальсингам знает, что ему *нельзя* покинуть пирующих, ибо спасение в одиночку — это лишь нравственно не бесспорное бегство, грех едва ли не больший, чем отказ от спасения. Трагически смятенный герой «Пира во время чумы» получил от своего поэта печальное и ясное чувство верности, и сейчас это — верность людям, с которыми он и впрямь кровно связан одним грехом и стало быть — ожиданием общей расплаты. По строгой логике пушкинской верности всякий нарушивший ее — «проклят будь»... И Вальсингам говорит о своем решении остаться на пире как о выполнении нравственного долга, тем самым словно бы призывая «милость к падшим», так — незаметно — поднимая одну из важнейших тем русской литературы.

Важно, что участники пира, не понимающие того, что происходит с Вальсингамом, инстинктивно уловили смысл его слов: воскликнув «Bravo! bravo! достойный председатель!», они почувствовали себя под его защитой, под его верным крылом, он и впрямь *достойный* председатель их кружка, греховно спаянного, оторвавшегося от всего остального мира. В от-

138

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

вет на слова Священника: «Матильды чистый дух тебя зовет!» — «Председатель встает». Монолог Вальсингама, вставшего и впервые поднявшего глаза вверх, — это не бред «о жене похороненной», как восклицает женский голос, но торжество нетленной любви и приобщение к той истине, что выражена песней о девушке, не покинувшей милого «даже в небесах». «Прозревший» Вальсингам вкладывает в свои слова всю силу любви, памяти, надежды и одновременно отчаяния от сознания собственного падения. Это



«предельное» в своей открытости и страстности торжественно-громкое слово непреоборимо устремляется к тишине, само себя исчерпывая. Вальсингам требует от Священника клятвы не произносить более имени Матильды: «Клянись же мне с поднятой к небесам / Увядшей, бледною рукой»... Его словами спор завершен, и перед нами теперь образ глубокого духовного контакта. «Отец мой, ради Бога, / Оставь меня!» И — ответ: «Спаси тебя Господь. / Прости, мой сын». Свершилось какое-то нравственное чудо: Председатель прочувствовал все, что составляло высокое «credo» Священника, а тот всмотрелся в беззащитное лицо, вслушался в исполненные скорби слова и старым умным сердцем понял, как «три тому недели» рыдавший над могилой человек оказался за этим накрытым на улице веселым и страшным столом... В финальном благословении Священника — то сострадание и доверие, которое дает ему счастливую возможность не только простить Вальсингама, но печально просить *его* прощения... Смена требований и угроз на сострадание и задушевность поражает глубиной своего смысла. Вспомним: Дженни не требовала от милого пожизненного траура, она лишь просила когда-нибудь посетить ее бедную могилу... Сила такой любви — в ее совершенном бескорыстии, в полной, ничем не омрачаемой самоотдаче. Слова Дженни и заключительная реплика Священника обнаруживают перед нами один из важнейших пластов пушкинского мироотношения — ту «лелеющую душу гуманность», о которой говорил еще Белинский. Если прав М. М. Бахтин, что высшей точкой диалога является согласие между общающимися, то диалог Вальсингама и Священника этой точки — достиг. Когда старик го-

139

П. А. С. Пушкин

ворит Вальсингаму «прости», он тем самым раскаивается в том, что смел — несколько минут назад — так свысока, так жестоко осуждать и наставлять человека, о страданиях которого не подозревала его замкнувшаяся в уверенности собственной правоты душа. Завершение действия «Пира во время чумы» ставит под сомнение правоту любой требовательности и императивности, к которым так склонны — в своей невольной разобщенности — люди. Милосердие и сострадание, воплощенные в лирическом образе Дженни, утверждаются в качестве безусловного — на все случаи и все времена — нравственного начала. Однако самоотверженная Дженни не может знать, что ее совет неосуществим, ибо любящий — Эд-монд ли, Вальсингам ли — не простит себе ничего... Готовность прощать *другому* трагически сталкивается с невозможностью простить и оправдать *себя*.

Председатель, каким он предстает в финале трагедии, ясно ощутил, что ему ни уйти от чувства вины, ни смириться с ним, ни усугубить эту вину новой изменой, покинув застолье, — нельзя. Принимая истину Священника, но при этом оставшись с пирующими, Вальсингам молчаливым раздумьем отделяет себя от всех, кто его окружает.словно бы рожденный заново в финале трагедии, он приобщен к духовному знанию, столь значительному и полному, что всякое человеческое слово бессильно перед его огромностью<sup>15</sup>. Пушкин говорит о молчании человека, заглянувшего в сокровенную тайну бытия, тайну жизни и смерти, усилием острого страдания распахнувшего ту символическую дверь, которая возникает в предсмертном сне князя Андрея. Но молчание Вальсингама — это не только просветленное и возвышенно-спокойное созерцание, это и «глубокая задумчивость» человека, способного и готового к тому извечно трудному «самостоянию» в мире, в котором Пушкин усматривал залог подлинного величия.

Задумчивость Председателя связывается в нашем сознании с душевным состоянием самого Пушкина на рубеже 20-30 годов. Никогда не сталкивались для него столь напряженно, как в эту пору, «безумье» и «преступность» былого с исполненным страстной надежды ожиданием грядущей чисто-

140

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

ты. Под знаком духовного обновления прошли те немногие годы пушкинской

жизни, которые последовали за болдинской осенью. В стихотворении 1834 года «Я возмужал среди печальных бурь» былые дни «горьких искушений» противопоставлены теперешним, отразившим «небесную лазурь». В 1835 году прозвучали слова «Странника»: «Я вижу свет». Это свет тех несомненных духовных истин, которые не охватываются словами и приобщение к которым есть главное дело человека. Молчание Председателя в финале «Пира во время чумы» предваряет свет «Странника», стихотворения, которое как бы подытожило нравственную эволюцию Пушкина.

Содержание трагедии соотносимо не только с духовным бытием Пушкина, но и с историей европейской культуры. По мысли Г. А. Гуковского, пьесы 1830 года сопряжены с определенными «культурными системами». Так, пушкинский Дон Гуан сформирован испано-итальянским Возрождением, его характеристика — это одновременно «историко-культурная характеристика эпохи»<sup>16</sup>. Подобное правомерно сказать и о завершающей цикл трагедии. На пире во время чумы царит характерная для Ренессанса атмосфера наслаждения, утех, услады, его участники стремятся утвердить людей своего круга в качестве избранных, безоглядно веря в собственную силу. Знаменательна фраза об обличительной тираде священника: «Он мастерски об аде говорит!» Горестное и вдохновенное слово понято здесь как своего рода игра, как некое риторическое упражнение. Луизу удручает, что «...есть / Еще простые души: рады таять / От женских слез»; бесхитростные песни, что «не в моде теперь», раздражают ее, как любое проявление безыскусственности<sup>17</sup>. В образах Молодого человека и Луизы отражены черты массовой психологии и обиходного сознания эпохи Возрождения: представление о том, что мир исчерпывается его чувственно воспринимаемой картиной, а главное — склонность к индивидуалистическому своеволию, отчужденность от социального целого, от традиции народного единения<sup>18</sup>.

В личности и судьбе Председателя сказались иные черты духовного бытия Ренессанса. Поведение Вальсингама, вначале

141

### **П. А. С. Пушкин**

гордо славившего бунтующее и своевольное человеческое «я», но позднее пришедшего к пониманию своей глубокой вины и духовного падения, демонстрирует нам ту беспомощность и ограниченность изолированного человеческого субъекта, берущего на себя божественные функции, которую, по словам А. Ф. Лосева, «остро, глубоко, вплоть до настоящего трагизма» ощущали гениальные художники Высокого Возрождения<sup>19</sup>.

Таким образом, чума в последней из «маленьких трагедий» — и зловещая реальность для ее героев, и многомерный символ. Это символ не только тревожной жизни Пушкина и его времени, но и всей послевозрожденческой европейской культуры — максимально динамичной, отмеченной индивидуалистическим своеволием и вместе с тем трагической незащищенностью личности, ценящей себя слишком высоко<sup>20</sup>.

Миру своевольного и гордого самоутверждения, локализованному Пушкиным в образе пирующих, противостоит иная — светлая, тихая — реальность, воплощенная в воспоминаниях Вальсингама, в словах Мери, грустящей о покинутой родимой хижине, поющей о северной шотландской деревне и о поэзии ее мирной жизни. Свет безусловных истин, постепенно заливающий трагедию, сопрягается с представлением о жизни людей, не озабоченных утверждением себя в мире, близких природе, укорененных в народной традиции<sup>21</sup>.

В пушкинской трагедии, как видно, отразилась одна из глубочайших коллизий европейской культуры последних столетий: отчуждение самостоятельно мыслящих, духовно инициативных людей, причастных тем или иным элитам, от народной традиции, от духовных основ жизни безвестного большинства<sup>22</sup>. Отвергая ренессансные и послеренессансные элитарность и индивидуализм, автор «Пира во время чумы» вместе с тем отстаивает важнейший принцип нового времени: духовную независимость личности и ее творческую инициативу в нравственном самоопределении. «Самостоянье» человека, по

убеждению Пушкина, сказавшемуся в последней из «маленьких трагедий», немислимо вне его непосредственной, органической связи с жизнью «обычной», со своим личным,

142

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

семейно-родовым и национальным прошлым, с этическими «началами жизни народа»<sup>23</sup>. В этом отношении «Пир во время чумы» предваряет позднейшую русскую литературу: «Дворянское гнездо» Тургенева и критику Ап. Григорьева, творчество Некрасова, Лескова и Островского, Толстого и Достоевского, а также их сегодняшних наследников.

1981

Постскрипtum 2005 года

Статья написана почти четверть века назад в соавторстве с моей бывшей ученицей И. Л. Панкратовой, ныне писательницей Ириной Муравьевой (живет в США), которая обладает ярким дарованием эссеиста. Текст завершился в основном ею, и я не счел себя вправе в него «вторгаться», хотя и считаю желательными некоторые корректирующие уточнения. Работа писалась в пору безудержной апологии всяческих бунтарей. В этот ряд попадал и главный герой последней из маленьких трагедий. Статья полемична к данному стереотипу. В ней настойчиво говорится о безумии Вальсингама как сочинителя «Гимна Чуме» и дистанцировании автора от героя. В этом — и свои немалые резоны, и известная односторонность, которая была отмечена Ю. М. Лотманом, отозвавшимся на статью заинтересованно, а в то же время и критически<sup>24</sup>.

Нами не была в достаточной мере учтена причастность Вальсингама высокой героине в духе Возрождения, оказались отодвинутыми в сторону масштабность личности этого героя, его волевая собранность (при всей глубине душевного смятения) и, главное, мужество перед лицом впрямую угрожающей смерти, сродное Пушкину. Выраженные в Гимне умонастроения надэпохальны и непреходящи. Они, в частности, оказались созвучными Б. Л. Пастернаку. Пиршеству в пору чумы в стихотворении «Лето» (книга «Второе рождение») придана всеобщая, универсальная значимость: «...и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе — / На пире Платона во время чумы». В нескончаемом пире перед лицом смерти Па-

143

II. А. С. Пушкин

стернак (по-пушкински!) усматривает не только вечную встре-воженность людей, но и высокую радость их единения («Дверь настезь! За дружбу, спасенье мое»), торжество музыки («...арфой шумит ураган аравийский»). Мужество перед лицом рока— это одоление смерти, «Бессмертья, быть может, последний залог» (здесь почти точно цитируется вальсингамов-ский Гимн).

Но дистанция между автором Гимна и автором «Пира во время чумы», как мы стремились показать, неоспорима и весьма значительна. Правда «Гимна Чуме», как было отмечено в статье начала 1990-х годов, «не есть абсолютная правда»: Вальсингам-поэт в своем бунте «против слепого рока» обретает лишь иллюзию «демонического бессмертия»<sup>25</sup>. Да, речь в Гимне, конечно же, идет не о христианском понимании бессмертия души. Вместе с тем «демонизм» Председателя пира не имеет ничего общего с индивидуалистической гордыней, с тотальным отчуждением от всего и вся. В Гимне доминирует некое «мы», единое и неделимое (наряду с «мы» настойчиво повторяются «нас», «нам», «на нас»): «Бокалы пеним дружно *мы*» (здесь и далее курсив наш. — В.Х.). Люди, к которым причислил себя и от лица которых говорит Вальсингам-поэт, нуждаются в заботе, поддержке, внимании, помощи: «Что делать *нам?* и чем *помочь?*» В вальсингамовских стихах переданы и живое чувство общности с пирующими, и понимание их беспомощности, тревог, страданий, и сознание обязанности (долга!) им помочь. Со словами «и чем помочь?» как бы рифмуются строки из монолога Вальсингама, обращенного к Священнику: «Не могу, не *должен* / Я за тобой идти».

И — другой «полюс» умонастроений пушкинского героя: святая память о погибших матери и жене... Председатель пира целен в своем стремлении хранить верность неким экзистенциальным константам. Но в его судьбе единый по своей сути «нравственный императив» (И. Кант) трагически раскололся. Память об ушедших из жизни единственно близких людях и действенное сострадание пирующим в пору чумы несовместимы. Верность оказывается демонически преследуема изменой. Отсюда — не знающая исхода «глубокая задумчи-

144

«Пир во время чумы»: опыт прочтения

вость» героя в финале. Вальсингама мы считаем наиболее трагическим лицом в творчестве Пушкина. И трагизм этот, несомненно, имеет соответствие в глубинах сознания и в самой жизни поэта, на что уже обращалось внимание. Так, Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен отметили, что общение Вальсингама со Священником имеет «автобиографическую предысторию», и упомянули диалог Пушкина с Филаретом по поводу стихотворения «Дар напрасный, дар случайный» (1828)<sup>26</sup>. Продолжить разговор на эту сверхответственную тему мы не отваживаемся.

### Типология персонажей и «Капитанская дочка»

Герои литературы разных стран и эпох бесконечно разнообразны. Вместе с тем в персонажной сфере явственна некая повторяемость, связанная с жанровой принадлежностью произведения<sup>1</sup> и (что, вероятно, еще важнее) с ценностными ориентациями и установками поведения действующих лиц. На этой основе выделяются своего рода литературные «сверхтипы», надэпохальные и наднациональные. Подобных сверхтипов немного. На протяжении веков и тысячелетий в художественной словесности доминировал человек авантюрно-героический, которому присущи ореол исключительности и культ собственных безграничных возможностей. Приведем две цитаты. Первая: «Где стану я, там сейчас же будет первое место» (так выразил чёрт сокровенные помыслы Ивана Карамзова)<sup>2</sup>. Вторая: «Когда помочь себе ты можешь сам, / Зачем взывать с мольбою к небесам? / Нам выбор дан. Те правы, что посмели; / Кто духом слаб, тот не достигнет цели. <...> "Несбыточно!" — так говорит лишь тот, / Кто мешкает, колеблется и ждет» (В. Шекспир. «Конец — делу венец»)<sup>3</sup>.

Персонажи, принадлежащие к авантюрно-героическому сверхтипу, стремятся к славе, жаждут быть любимыми, а также обладают волей «изживать фабулизм жизни»<sup>4</sup>, т.е. склонны активно участвовать в смене жизненных положений, бороться, достигать, побеждать. Авантюрно-героический персонаж — своего рода избранник или самозванец, распираемый энергией и силой, которые реализуются в достижении каких-либо внешних целей (в широчайшем диапазоне от служения обществу, народу, человечеству до эгоистического своевольного самоутверждения, связанного и с преступлениями). Этот сверхтип воплощает устремленность к новому, т.е. динамическое, бродильное, будоражащее начало человеческого мира. Он явлен словесно-художественными произведениями в его различных и одна на другую непохожих модификациях, которые и составляют литературные *типы* (бытует еще, заметим,

146

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

близкое по смыслу слово *амплуа*, укорененное в суждениях об актерском искусстве).

Здесь, во-первых, боги исторически ранних мифов и наследующие их черты народно-эпические герои от Арджуны (древнеиндийская «Махабхарата»), Ахилла, Одиссея и Ильи Муромца до Тиля Уленшпигеля и Тараса Бульбы. В этом же ряду — центральные фигуры средневековых рыцарских романов и их подобию в литературе последних столетий, каковы герои приключенческих произведений для юношества, детективов, научной фантастики, но порой и большой литературы (вспомним Руслана и

молодого Дубровского у Пушкина, или героя пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак», или Ланцелота из «Дракона» Е. Шварца).

Здесь, во-вторых, бунтари и духовные скитальцы в литературе XIX-XX веков — будь то гётевский Фауст, байроновский Каин, лермонтовский Демон, ницшевский Заратустра либо (в иной, приземленной вариации) такие герои-идеологи, как Чацкий, Печорин, Бельтов, Раскольников, Агарин («Саша» Н. А. Некрасова), Орест («Мухи» Ж.-П. Сартра). Эти персонажи, движимые авантюрно-героическими устремлениями, оказываются внутренне несостоятельными и именно поэтому обреченными на поражение. Это как бы полугерои, а то и антигерои, каков, к примеру, Ставрогин («Бесы» Ф. М. Достоевского)<sup>5</sup>. В облике и судьбах персонажей этого ряда обнаруживается тщета духовного и интеллектуального авантюризма.

Здесь, наконец, в-третьих, и собственно авантюристы, еще в меньшей мере героичные, чем персонажи, перечисленные выше. От трикстеров ранних мифов тянутся нити к новеллистике Средневековья и Возрождения, а также авантюрным романам. Знаменательно критическое доосмысление авантюризма в литературе Нового времени, наиболее явственное в произведениях о Дон Жуане (начиная с Тирсо де Молина и Мольера). Последовательно «антиавантюрный» смысл имеют образы искателей места в высшем обществе, авантюристов-карьеристов в романах О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, Г. де Мопассана. Германн в пушкинской «Пиковой даме», Ракитин у Достоевского, Борис Друбецкой у Л. Толстого — в

147

### **П. А. С. Пушкин**

том же ряду. В иных, весьма разных вариациях, и тоже не апологетично, запечатлен тип аванюриста в таких фигурах литературы нашего столетия, как Феликс Круль у Т. Манна, знаменитейший Остап Бендер и гораздо менее популярный пастернаковский Комаровский («Доктор Живаго»).

Широко и многопланово явлен авантюрно-героический сверттип в творчестве А. С. Пушкина. Здесь и действующие лица «Руслана и Людмилы», и большая часть героев «южных» поэм, и Евгений Онегин, склонный принимать загадочные позы и играть масками. Размышляя об этом герое, повествователь-автор неспроста (и не без иронии) замечает, что «мы все глядим в Наполеоны». Здесь и центральные фигуры трагедии «Борис Годунов»: сам царь Борис, добившийся короны страшной ценой, и Григорий Отрепьев, авантюрист в смысле самом прямом. Здесь, наконец, и Емельян Пугачев в «Капитанской дочке».

Литературоведы советского периода, настойчиво защищавшие бунтарство, революционность, протест в их самых разных проявлениях, говорили о пушкинском Пугачеве восторженно. Так, Ю. Г. Оксман усмотрел в нем воплощение «высоких моральных и интеллектуальных качеств русского народа»<sup>6</sup>. Н. Л. Степанов об этом образе говорил как о «могучем и богатырском»<sup>7</sup>. Подобные суждения нуждаются в серьезной корректировке.

Да, Пугачев показан как выразитель стремлений казачьей и крестьянской массы, прежде всего — протеста против несправедливости и жестокости времен крепостничества. Да, в Пугачеве воплотились привлекательные черты людей из народа: энергия, ясный ум, живая речь, а также неподдельная веселость и достойная рыцаря расположенность к добрым делам, ярко проявившаяся в общении с Гриневым, который своей смелой искренностью неприметно вовлек его в мир благородного милосердия<sup>8</sup>. Напомним жест Пугачева в момент его отъезда из Белогорской крепости, завершающий его изображение: он, прощаясь с Гриневым и «увидя в толпе Акулину Пам-филовну (попадью, которая прятала в своем доме Машу. — В.Х.), погрозил пальцем и мигнул значительно» (70). Это — жест своего рода заговорщика, тайного соучастника милосердия

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

ного деяния, совершенного среди всеобщего ожесточения. Ведь только что перед

этим прозвучала реплика Пугачева: «Мои пьяницы не пощадили бы бедную девушку. Хорошо сделала кумушка-попадья, что обманула их» (68). Чары личности Пугачева прекрасно переданы в знаменитом эссе М. Цветаевой «Пушкин и Пугачев» (1937).

Но глубоко значимо и другое: автор повести обнаруживает несостоятельность, тщету, внутреннюю противоречивость той роли народного царя, которую избрал и с какой-то отчаянной веселостью играет Емельян Пугачев. Восставшие предстают как носители и воплощения той же самой (к тому же намного усиленной) жестокости, против которой они выступили: их протест лишь разрушителен, а потому внутренне бесперспективен, авантюристичен в дурном смысле. Изображенные в «Капитанской дочке» события полностью подтверждают слова Гринева о русском бунте как «бесмысленном и беспощадном» (74). В кругу «пугачевцев», подчеркивается в повести, нет и не может найтись места убежденности в правоте собственного дела, взаимному доверию и подлинному единению. Пугачев признается: «Ребята мои умничают. Они воры <...> при первой неудаче они свою шею выкупят моею головою» (64). При этом он рисуется автором как человек не только трагически обреченный, но и непоправимо виновный, которому следовало бы покаяться. Откликаясь на подобный совет Гринева, Пугачев горько усмехается и говорит: «Нет, поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал» (65). Ему остается лишь одно: попытаться, подобно Гришке Отрепьеву, хоть недолго, но «поцарствовать над Москвой». Рассказав «с каким-то диким вдохновением» калмыцкую сказку, которая разумеет свободу как кровопролитие, и выслушав отклик Гринева («...жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину»), «Пугачев посмотрел... с удивлением (!) и ничего не отвечал. Оба мы замолчали, погружаясь каждый в свои размышления» (66).

Этот эпизод кладет весьма существенный штрих на пушкинского героя, как бы завершая его образ. Мысль Гринева, перетолковавшего языческую сказку на христианский лад (в

149

П. А. С. Пушкин

свете заповеди «Не убий»), вызывает в Пугачеве прежде всего удивление: ничто подобное, оказывается, ему в голову никогда не приходило, «народный царь» и не подозревал, что лежащая в основе его любимой сказки философия может быть оспорена столь просто. Ответить на реплику Гринева ему решительно нечего. И именно поэтому задушевный и предельно серьезный разговор завершается<sup>9</sup>. Окончательно и бесповоротно. О чем размышляет в эти минуты Пугачев, мы не знаем. Но его молчание, возникшее «в присутствии» мысли о кровопролитии как зле, глубоко значимо. Оно сродни тому, что дано в концовках «Бориса Годунова» (народ, узнав об убийстве детей Бориса, «безмолвствует»), «Пира во время чумы» (Вальсингам, выслушав призыв священника покинуть греховный пир, сидит погруженный «в глубокую задумчивость»), «Моцарта и Сальери»: Сальери, считавший, что он совершает убийство по велению высокого долга, при воспоминании о словах Моцарта («гений и злодейство — две вещи несовместные») предается сомнениям в своей правоте.

В повести Пушкина, являющейся, как об этом неоднократно говорили еще в XIX веке (особенно настойчиво — Н. Н. Страхов), семейной хроникой, Пугачеву и его сподвижникам противопоставлен своего рода «групповой портрет» двух семей: Гриневых (среди них — по праву и Савельич) и Мироновых (вкуче с преданными им Иваном Игнатъичем, Акули-ной Памфиловной, Палашей). Эти персонажи принадлежат совсем иной реальности, нежели авантюрно-героическая. Реальность эта Пушкиным ни в коей мере не идеализируется. Мы узнаем и о деспотических замашках старшего Гринева (суровость по отношению к сыну, грубое и вполне «достойное» крепостника письмо к Савельичу); и о том, что многочисленные братья и сестры Петра Андреевича «умерли во младенчестве» (7); и о том, что среди дворовых гриневского поместья Савельич был чуть ли не единственным непьющим; и о тесных и кривых улицах в Белогорской крепости, где

Гринева (после получения сурового письма от отца) чувствует себя безнадежно одиноким, утрачивает охоту к чтению и боится «или сойти с ума или удариться в распутство» (33); и о том,

150

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

что капитан Миронов в духе своего жестокого времени готов пытаться несчастного башкирца...

Но в центре внимания автора — нечто совсем иное: в мире Гриневых и Мироновых он находит прежде всего то, что, говоря о «Капитанской дочке», ясно обозначил Н. В. Гоголь: «простое величие простых людей» (240). Здесь, по точным словам Н. Н. Петруниной о Маше Мироновой, с безыскусственностью и цельностью органически соединяется «непогрешимое нравственное чувство»<sup>10</sup>. Эти люди (при всем том, что им не чужда сословная ограниченность) родственно внимательны друг к другу, живут по совести, верны личному достоинству и заветам прошлого, а потому в состоянии героически пройти через самые жестокие жизненные испытания. Героика этих людей сродни тому, что будет впоследствии запечатлено в образах толстовского Тушина и Василия Теркина у А. Т. Твардовского: они отнюдь не жаждут величественных свершений, эффектных побед, личной славы, но способны действовать решительно и смело, выполнить свой долг и умереть, если того требуют обстоятельства.

Эти пушкинские персонажи привлекательны и сильны тем, что живут в мире отечественных традиций и обычаев, в основе своей народных. Об этом свидетельствуют и глубокая значимость в мире Гриневых и Мироновых благословения и молитвы<sup>11</sup>, и причитания Василисы Егоровны над казненным мужем («Свет ты мой, Иван Кузьмич, удалая солдатская головушка!» — 45), и единение (по сути, внесловное) Гринева, попады Акулины Памфиловны и бойкой, смелой Палашки, спасающих Машу Миронову; и живой контакт Гринева с Пугачевым, порой сопряженный с неподдельной веселостью, и его (а также Савельича) глубокая благодарность за спасение Маши.

Укорененность Мироновых и Гриневых в русском бытии неоднократно подвергалась отрицанию с позиций жестко классового подхода к истории и литературе, при котором народное сужалось до бунтарства и революционности. Даже Ю. М. Лотман утверждал, что нет оснований «переносить» капитана Миронова «из дворянского лагеря в народный» и что Петр Андреевич Гринев (странным образом сочтенный наслед-

151

П. А. С. Пушкин

свете заповеди «Не убий»), вызывает в Пугачеве прежде всего удивление: ничто подобное, оказывается, ему в голову никогда не приходило, «народный царь» и не подозревал, что лежащая в основе его любимой сказки философия может быть оспорена столь просто. Ответить на реплику Гринева ему решительно нечего. И именно поэтому душевный и предельно серьезный разговор завершается<sup>9</sup>. Окончательно и бесповоротно. О чем размышляет в эти минуты Пугачев, мы не знаем. Но его молчание, возникшее «в присутствии» мысли о кровопролитии как зле, глубоко значимо. Оно сродни тому, что дано в концовках «Бориса Годунова» (народ, узнав об убийстве детей Бориса, «безмолвствует»), «Пира во время чумы» (Вальсингам, выслушав призыв священника покинуть греховный пир, сидит погруженный «в глубокую задумчивость»), «Моцарта и Сальери»: Сальери, считавший, что он совершает убийство по велению высокого долга, при воспоминании о словах Моцарта («гений и злодейство — две вещи несовместные») предается сомнениям в своей правоте.

В повести Пушкина, являющейся, как об этом неоднократно говорили еще в XIX веке (особенно настойчиво — Н. Н. Страхов), семейной хроникой, Пугачеву и его сподвижникам противопоставлен своего рода «групповой портрет» двух семей: Гриневых (среди них — по праву и Савельич) и Мироновых (вместе с преданными им Иваном Игнатьичем, Акулиной Памфиловной, Палашей). Эти персонажи принадлежат совсем

иной реальности, нежели авантюрно-героическая. Реальность эта Пушкиным ни в коей мере не идеализируется. Мы узнаем и о деспотических замашках старшего Гринева (суровость по отношению к сыну, грубое и вполне «достойное» крепостника письмо к Савельичу); и о том, что многочисленные братья и сестры Петра Андреевича «умерли во младенчестве» (7); и о том, что среди дворовых гриневского поместья Савельич был чуть ли не единственным непьющим; и о тесных и кривых улицах в Белогорской крепости, где Гринева (после получения сурового письма от отца) чувствует себя безнадежно одиноким, утрачивает охоту к чтению и боится «или сойти с ума или удариться в распутство» (33); и о том,

150

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

что капитан Миронов в духе своего жестокого времени готов пытаться несчастного башкирца...

Но в центре внимания автора — нечто совсем иное: в мире Гриневых и Мироновых он находит прежде всего то, что, говоря о «Капитанской дочке», ясно обозначил Н. В. Гоголь: «простое величие простых людей» (240). Здесь, по точным словам Н. Н. Петруниной о Маше Мироновой, с безыскусственностью и цельностью органически соединяется «непогрешимое нравственное чувство»<sup>10</sup>. Эти люди (при всем том, что им не чужда сословная ограниченность) родственно внимательны друг к другу, живут по совести, верны личному достоинству и заветам прошлого, а потому в состоянии героически пройти через самые жестокие жизненные испытания. Героика этих людей сродни тому, что будет впоследствии запечатлено в образах толстовского Тушина и Василия Теркина у А. Т. Твардовского: они отнюдь не жаждут величественных свершений, эффектных побед, личной славы, но способны действовать решительно и смело, выполнить свой долг и умереть, если того потребуют обстоятельства.

Эти пушкинские персонажи привлекательны и сильны тем, что живут в мире отечественных традиций и обычаев, в основе своей народных. Об этом свидетельствуют и глубокая значимость в мире Гриневых и Мироновых благословения и молитвы<sup>11</sup>, и причитания Василисы Егоровны над казненным мужем («Свет ты мой, Иван Кузьмич, удалая солдатская головушка!» — 45), и единение (по сути, внесловное) Гринева, попадьи Акулины Памфиловны и бойкой, смелой Палаша, спасающих Машу Миронову; и живой контакт Гринева с Пугачевым, порой сопряженный с неподдельной веселостью, и его (а также Савельича) глубокая благодарность за спасение Маши.

Укорененность Мироновых и Гриневых в русском бытии неоднократно подвергалась отрицанию с позиций жестко классового подхода к истории и литературе, при котором народное сужалось до бунтарства и революционности. Даже Ю. М. Лотман утверждал, что нет оснований «переносить» капитана Миронова «из дворянского лагеря в народный» и что Петр Андреевич Гринева (странным образом сочтенный наслед-

151

И. А. С. Пушкин

ником «русского вольтерьянского рационализма») «как дворянин враждебен народу»<sup>12</sup>.

Прав был, на наш взгляд, Ю. И. Айхенвальд, в начале истекшего столетия заметивший, что Пушкин зажег над Гриневыми и Мироновыми «тихое сияние славы» (255). Эти образы — художественное свидетельство о том, что губительным для России крепостническим отношениям неизменно и властно противостояли «культурные, духовные, душевные скрепы, которые сплачивали ее в единое целое»<sup>13</sup>.

Гриневы и Мироновы в пушкинском творчестве (особенно 1830-х годов) не одиноки. Им сродни (каждый раз как-то по-новому) и Татьяна восьмой главы «Евгения Онегина», и многие персонажи повестей белкинского цикла, и обитатели домика в Коломне из одноименной поэмы, и Евгений в «Медном всаднике», тщетно мечтавший о семейном уюте, и (в финале сказки) Гвидон, которому за простым счастьем любви и семьи



не понадобилось идти за тридевять земель, и (в последней «южной» поэме) верный укладу и обычаям отец Зем-фиры («Не нужно крови нам и стонов»), и Тазит в поэме того же названия, который внимает волнам и смотрит на звезды, но не способен мстить и участвовать в разбойных набегах, и, наконец, милосердный и прощающий Дук («Анджело»).

От этого ряда пушкинских героев тянутся нити к великому множеству персонажей последующей русской литературы. Таковы лермонтовский Максим Максимыч; действующие лица аксаковских семейных хроник; старосветские помещики Н. В. Гоголя; Ростовы и Левин у Л. Н. Толстого; Мышкин и Алеша Карамазов у Ф. М. Достоевского. Этим персонажам (воспользуемся суждениями В. М. Марковича о том, чего лишены лермонтовский Печорин, тургеневские Рудин, Базаров и Елена Стахова и чем, напротив, «располагают» Лаврецкий и Марфа Тимофеевна) свойственны «причастность и вовлеченность», они «пригодны для обыденных человеческих дел и отношений»<sup>14</sup>. Можно было бы назвать также многих героев А. Н. Островского, Н. С. Лескова, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова, А. П. Чехова. В этом же ряду — Турбины у М. А. Булгакова, герои рассказа «Фро» А. П. Платонова, солженицынская Мат-

152

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

рена, многие персонажи нашей «деревенской» прозы (например, Иван Африканович в «Привычном деле» В. И. Белова), а также В. М. Шукшина (напомним Алешу Бесконвойного). Обратившись к русскому зарубежью, вспомним прозу Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева, в особенности — Горкина из «Лета Господня» и «Богомолья». В литературах других стран подобного рода лица глубоко значимы у Ч. Диккенса, а в наш век — в исполненных трагизма романах и повестях У. Фолкнера.

Персонажи данного ряда (тоже, как видно, нескончаемо длинного) составляют, на наш взгляд, литературный «сверх-тип», принципиально отличающийся от авантюрно-героического, ему (в масштабе литературы всемирной) равнозначный и равновеликий, но гораздо менее замечаемый и изучаемый. Обозначим (сугубо предварительно) комплекс явленных здесь устойчивых, повторяющихся качеств. Это прежде всего укорененность человека в близкой реальности с ее радостями и горестями, с навыками общения и повседневными делами. Жизнь предстает как поддержание некоего порядка и лада — и в душе именно этого человека, и вокруг него. Люди открыты миру окружающих, способны любить и быть доброжелательными к *каждому* другому, готовы к роли «деятелей связи и общения» (М. М. Пришвин). Эти люди не причастны какой-либо борьбе за успех. Они пребывают в микромире, свободном от поляризации удач и неудач, побед и поражений, в пору испытаний проявляют стойкость, решительно уходя от искусов и тупиков отчаяния. Вот слова об одном из претерпевших несправедливость героев Шекспира: он счастливо способен переводить «на кроткий, ясный лад судьбы суровость» («Как вам это понравится») <sup>15</sup>. Даже будучи склонными к рефлексии, персонажи этого ряда (как, например, князь Мышкин или Алексей Турбин) продолжают пребывать в мире аксиом и непререкаемых истин, а не глубинных сомнений и неразрешимых проблем. Духовные колебания в их жизни либо отсутствуют, либо являются кратковременными и вполне преодолимыми («странная и неопределенная минута» Алеши Карамазова после смерти старца Зосимы) <sup>16</sup>, хотя порой налицо склонность к покаянным настроениям. Здесь наличествуют

153

**П. А. С. Пушкин**

*твердые* установки сознания и поведения: то, что принято называть нравственными устоями и верностью им.

Каковы истоки и первоначала этого литературного «сверхтипа»? Обратившись к мифам древности, вспомним Филемона и Бавкиду, награжденных богами за верность в любви, за доброту и гостеприимство: их хижина превратилась в храм, а им самим были

дарованы долголетие и одновременная смерть. Отсюда тянутся нити к идиллиям Феокрита, «Буколикам» и «Георгикам» Вергилия, роману-идиллии «Дафнис и Хлоя» Лонга, позже — к Овидию, впрямую обратившемуся к мифу о Филемоне и Бавкиде, и И.-В. Гёте (соответствующий эпизод второй части «Фауста», а также поэма «Герман и Доротея»). Обратим внимание: у первоначал рассматриваемого сверхтипа — миф не о богах, а собственно о людях, о человеческом в человеке {не человекобожеском, если прибегнуть к лексике, характерной для начала русского XX века}.

Наряду с идиллией назовем дидактический эпос ранней античности, ярко представленный Гесиодом. Для становления литературного сверхтипа, рассмотренного нами на примере пушкинских Гриневых и Мироновых, был значим, конечно, не дидактизм Гесиода как таковой, а его ценностная ориентация: отвержение гомеровской апологии воинской удали, добычи и славы; высокая оценка благонравия в семье, нравственного устройства, которое опирается на народное предание и опыт, запечатленный в пословицах и баснях.

Заметим, что факты мифологии и ранней словесности, о которых идет речь, находились не на магистрали, а на периферии античной культуры. «Бессобытийный», предельно простой, чуждый всему эффектному, могущему поразить воображение миф о Филемоне и Бавкиде привлекал куда меньшее внимание, чем фигуры, подобные Гераклу и Прометею, а воинственно-героические поэмы Гомера были прославлены несравненно более, чем житейская и сугубо мирная дидактика Гесиода. Знаменательна для языческой эпохи легенда о состязании Гомера и Гесиода, где один только царь Панед отдал предпочтение Гесиоду, который призывал к земледелию и миру, а не воспевал сражения и побоища, и поплатился за это репутацией человека слабоумного.

## 154

### Типология персонажей и «Капитанская дочка»

Мир персонажей рассматриваемого ряда предварялся и, наверное, в какой-то степени стимулировался, далее, таким фактом древнегреческой культуры, как симпосий, породивший традицию дружеского умственного собеседования. В этой связи значим прежде всего Сократ. И как реальная личность, и как герой платоновских диалогов, где великий мыслитель предстает как инициатор и ведущий участник добрых, сопровождающихся улыбками бесед. Наиболее ярок в этом отношении диалог «Федон» — о последних часах жизни философа.

В становлении интересующего нас персонажного ряда сыграла свою роль также сказка с ее интересом к ценному в неявном и безвидном, будь то падчерица Золушка или наш Иванушка-дурачок, или добрый волшебник, к типу которого, в частности, восходит Просперо из шекспировской «Бури», обладающий к тому же и чертами мудреца-книжника.

Ценностные ориентации, о которых мы говорим, правомерно назвать идиллическими. Речь идет, конечно же, не об идиллиях как таковых, не о пассивном, созерцательном пребывании людей на лоне природы и в удалении от большого человеческого мира с его противоречиями, а о вечной, неизбывной и, главное, активной, *действенной* устремленности человека к ладу, порядку, гармонии в собственной жизни и непосредственно близкой ему реальности. О той благой устремленности, без которой жизнь неотвратимо сползает к хаосу.

Рассматриваемый литературный сверхтип (каким он явлен в жизни и художественном творчестве XIX-XX веков) впитал в себя (наряду с идиллическими) ценности, которые запечатлены в средневековых житиях святых и благодаря этому прочно закреплены в христианской культурной традиции. Заметим, что жития проявляли пристальный интерес к идиллическому и порой на нем основывались. Яркий пример тому — прославленная в веках «Повесть о Петре и Февронии Муромских», где «ореолом святости окружается не аскетическая монашеская жизнь, а идеальная супружеская жизнь в миру и мудрое единоедержавное управление своим княжеством»<sup>17</sup>.

В персонажах, о которых идет речь, присутствует нечто глубинно сродное облику подвижников и праведников, хотя

155

П. А. С. Пушкин

это, конечно, не святость в прямом смысле слова, как бы ни приближались к ней некоторые герои Н. С. Лескова и Ф. М. Достоевского. Люди, подобные пушкинским Гриневым и Мироновым, в большей или меньшей степени наследуют опыт подвижнического монастырского уединения: биографии их предстают как некое служение и тем самым перекликаются с житийными.

Говоря о персонажах данного ряда, Ап. Григорьев использовал слово «смиранные», противопоставив этот тип героям «хищным», «гордым и страстным до необузданности», оторвавшимся от «связи с почвой». Наиболее яркое воплощение «смиранного типа» критик усматривал в пушкинском Белкине, видя в его «здравом толке» и «простом здравом чувстве» начало прежде всего отрицательное<sup>18</sup>. Однако, как об этом свидетельствуют «Капитанская дочка» (к которой Ап. Григорьев внимания не проявил) и ряд произведений, созданных уже после смерти критика (прежде всего «Война и мир»), тип, противостоящий гордому и хищному, все более обнаруживал себя в русской классической литературе как содержательно богатый и позитивно значимый. Позже, в литературоведении нашего столетия, фигурировали слова и словосочетания «обыкновенные люди», «люди простого сознания», «чудаки» или (по Бахтину) «социально-бытовые герои». В подобной лексике нам видится нечто неоправданно сужающее и, больше того, снижающее.

Рассматриваемый литературный сверхтип правомерно обозначить как *житийно-идиллический*. Опираясь на бытующие в философии нашего века термины, скажем, что персонажи данного ряда характеризуются неотчужденностью от реальности и причастностью окружающему; что их сознанию свойственна «доминанта на другое лицо» (А. А. Ухтомский); что их поведение строится на начале «не-алиби в бытии» (М. М. Бахтин) и является творческим при наличии «родственного внимания» к миру (М. М. Пришвин)<sup>19</sup>.

По-видимому, есть основания говорить о некоей общей тенденции развития литературы: от позитивного освещения авантюрно-героических ориентации — к их критике и ко все более

156

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

ясному разумению и художественному воплощению ценностей житийно-идиллических. Данная тенденция истории словесного искусства, с классической отчетливостью явленная в творческой эволюции А. С. Пушкина, находит обоснование в опытах философствования близкого нам времени. Так, Ю. Хабермас утверждает, что инструментальное, целенаправленное действие, ориентированное на успех, по мере движения человеческой истории уступает место коммуникативному действию, направленному на установление взаимопонимания и устремленному к единению людей<sup>20</sup>.

Существует, заметим, и противоположный высказанному взгляд на соотношение между двумя рассмотренными литературными сверхтипами. Так, известный культуролог Л. М. Баткин (возможно, под влиянием французского экзистенциализма, бунтарского и атеистичного) наиболее значимыми, центральными и безусловно позитивными в литературе XIX-XX веков считает такие фигуры, как лермонтовский Демон (противостоящий ангелу как «представителю небесной канцелярии»), Сизиф А. Камю, Адриан Леверкюн Т. Манна («Доктор Фаустус»), т. е. персонажей, которые «высвободились из традиционалистской связанности» и для которых «небеса пусты» Фигуры же, подобные князю Мышкину и Алеше Карамазову в глазах ученого значимы негативно: эти герои Достоевского по его словам, обнаруживают «не участие в людских делах, и причастность и участливость». И — еще резче: они только «путаются под ногами»<sup>21</sup>. Спрашивается: у

кого именно под ногами «путаются» Алеша и князь Мышкин? У Ивана Карамазова и Смердякова? У Гани Иволгина и Рогожина?

Мы ограничились типологическим рассмотрением тех литературных героев, которые так или иначе реализуют в своем поведении определенные ценностные ориентации. Вне поля зрения остались персонажные пласты, запечатлевающие пограничную человечность: судьбы людей потерянных и сломленных, живущих в мире всяческих катастроф и их необратимых следствий. Таков мир всех тех, кто либо подвластен слепым инстинктам, либо душевно подавлен серьезной болезнью, либо занят одним лишь решением задач самосохранения, либо все

1Г

П. А. С. Пушкин

цело подчинен безжизненной рутине, омертвевшим стереотипам своей среды. Тут уж не до ценностных ориентаций! Для рассмотрения подобных персонажей нужна своя типология, особенно насущная применительно к литературе XX века, где присутствуют и ужасы Ф. Кафки, и театр абсурда, и тема массового уничтожения людей (проза В. Т. Шаламова), и концепция человека как монстра, существа чудовищного<sup>22</sup>.

Обсуждаемая нами тема представляется значимой в ракурсе сравнительно-исторического изучения литературы. С учетом сказанного, в частности, важно разобраться в сходениях и различиях персонажных сфер русской литературы и литератур западноевропейских. Если на Западе авантюрно-героическая личность в XIX веке трансформировалась главным образом в тип завоевателя столиц и карьериста, то у нас на первый план выдвинулся тип радетеля об общем благе, духовного скитальца и бунтаря, лишнего человека. Житийно-идиллический герой тоже по-разному явлен на Западе и в нашей стране. Наверное, в России богаче и ярче. В этой связи достойно пристального внимания и требует конкретизации применительно ко всему русскому XIX веку суждение В. М. Жирмунского о различии между романтическими поэмами Байрона и Пушкина. Если у Байрона, по мысли ученого, герой-индивидуалист царит в произведении безраздельно, то у Пушкина «происходит развенчивание его единоподданства»: «рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры <...>, имеющие свою собственную активность и свою особую судьбу»<sup>23</sup>. Именно на этой «неиндивидуалистической» активности и была в немалой степени сосредоточена русская классическая литература, не устававшая (вслед за Пушкиным 1830-х годов) обращаться к людям житийно-идиллической ориентации, или, говоря словами философа нашего времени, ко всем тем, кто обладал готовностью и способностью к коммуникативному действию. И «Капитанская дочка» (вместе с «Войной и миром» Л. Н. Толстого) — одно из самых ярких тому свидетельств.

Судьба этой пушкинской повести в XX веке оказалась весьма непростой. Началу столетия, времени «духовного футу-

158

Типология персонажей и «Капитанская дочка»

ризма» (С. Н. Булгаков), было не до Гриневых и Мироновых. А. М. Горький и Д. С. Мережковский упрекали русскую литературу прошлого века в том, что она поднимала на щит праведничество, защищала традицию, почву, любовь к малому и близкому<sup>24</sup>. Л. Н. Андреев, сосредоточенный на всеобщем трагизме бытия, замечал: «"Капитанская дочка" надоела, как барышня с Тверского бульвара» (256).

Не очень везло пушкинской повести (в особенности Гриневу и Мироновым) и в советские времена. М. И. Цветаева («Пушкин и Пугачев, 1937») признавала одного лишь Пугачева («единственное действующее лицо»), утверждала, что Пушкин, «любя Пугачева, забыл Гринева», что Миронов «тип почти комический». А Савельича и Машу назвала дураком и душой<sup>25</sup>. По словам В. Б. Шкловского, Гринев — это «маска неумного человека», под которой спрятался автор, чтобы «сглаживать социальные противоречия». Говорится даже, что Шваб-рин «был гораздо более крупный, чем Гринев», а сама пуш-

кинская повесть — это «любимое чтение среднего читателя»<sup>26</sup>.

Но в первые десятилетия XX века раздалась и иные голоса, ныне звучащие куда весомее и убедительнее. «Есть вид работы и службы, — писал В. В. Розанов в книге «Опавшие листья», — где нет барина и господина, владыки и раба: а все делают дело, *делают гармонию*, потому что она *нужна*... Это понимал Пушкин, когда не ставил себя ни на капельку выше "капитана Миронова" (Белогорская крепость); и капитану было хорошо около Пушкина, а Пушкину было хорошо с капитаном. Но как это непонятно *теперь*, когда все раздирает злоба»<sup>27</sup>. Образы Гриневых и Мироновых для М. А. Булгакова как автора «Белой гвардии» — неотъемлемая грань живой жизни родного дома. Мать Николки, Алексея и Елены Турбиных, умирая и завещая детям жить дружно, оставила им комнаты, в которых — и «изразец <...>, и кровати с блестящими шпешечками», и «бронзовая лампа под абажуром», и «лучшие на свете шкапы с книгами <...>, с Наташей Ростовою, Капитанскою Дочкою»<sup>28</sup>. О том же, по сути, одна из дневниковых записей М. М. Пришвина: «Наконец-то дождался до понимания "Капитанской дочки" и тоже себя: откуда я пришел в литера-

159

### И. А. С. Пушкин

туру. Утверждение мира в гармонической простоте ("мечты и существенное" — сходятся). Пушкин отсылает своего Онегина и вообще "героя нашего времени" к Пугачеву (Швабрин) и оставляет себе то простое, что есть в "Капитанской дочке"... Моя родина, непревзойденная в простой красоте, и что всего удивительней, органически сочетавшейся с ней доброте и мудрости человеческой, — эта моя родина есть повесть Пушкина "Капитанская дочка"» (1933)<sup>29</sup>. А. А. Ухтомский в 1927 году записал: «...перечитываю "Капитанскую дочку" Пушкина... Чем она удивительна? Тем, что захватывает общечеловеческое, и так просто, так любовно ко всему человеческому!.. Особенно прост, мил и приятен сам рассказчик Гринев, от имени которого говорит сам Пушкин, в самом деле, всечеловек, обнимающий своей широкой душой всякого человека!»<sup>30</sup> В дневниковой записи С. Н. Дурылина (1924) выражается сожаление, что историки русской литературы «прекрасно обходились без "Капитанской дочки" с ее скромными героями». Говорится, что пушкинская повесть «не устарела ни в чем и ни на йоту: мало сказать, не устарела — это произведение *будущего*, всегда *будущего*, ибо в настоящем нет ничего, что бы на 1 000 000 в<ерст> приближалось к нему»<sup>31</sup>.

Подобного рода суждения о «Капитанской дочке и ее «неисключительных» героях в XX веке звучали негромко. На широкую публику (в виде эссе, научных или научно-популярных статей) они по вполне понятным причинам «не выходили». Преобладали, шумели и привлекали к себе внимание хвалы Пушкину как создателю образа Пугачева, народного вождя и революционного мстителя. Но краткие и бесхитростно простые высказывания о пушкинской повести В. В. Розанова, М. А. Булгакова, М. М. Пришвина, А. А. Ухтомского и С. Н. Дурылина, на наш взгляд, гораздо весомее («премного тяжелее») многих сотен страниц литературоведческих трудов и учебных пособий, посвящавшихся пушкинской повести на протяжении ряда десятилетий.

1995, 2004

III

От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

5504

### Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. — «Постой», сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти вес двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но

другие, стремясь к тому же, сжимали се, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель.

*«Война и мир», т. 4. ч. III, гл. XV*

— У него все назначено, а я этого не люблю.

*Слова Наташи Ростовой о Долохове, т. 2, ч. I, гл. X*

Текст литературного произведения — это как бы чересполосица образов, одни из которых обладают зрительной достоверностью, другие же ее лишены, то есть не вещественны по своему предметному содержанию<sup>1</sup>. В произведениях Л. Н. Толстого, отмеченных глубочайшим психологизмом и демонстративной аналитичностью, не вещественные, внепластические начала особенно важны. Именно они обратили на себя преимущественное внимание читателей, критиков, ученых, начиная с Н. Г. Чернышевского. На протяжении столетия, прошедшего с той поры, написаны многие сотни страниц о «диалектике души», внутренних монологах и психологическом анализе у Толстого.

Другая же, пластическая сторона толстовской образности изучена меньше. Однако и она была замечена уже при жизни писателя<sup>2</sup>. Хрестоматийно высказывание А. М. Горького: «У

6-

163

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Толстого можно научиться... пластике, изумительной рельефности изображения. Когда его читаешь, то получается... ощущение как бы физического бытия его героев, до такой степени ловко у него выточен образ; он как будто стоит перед вами, вот так и хочется пальцем тронуть»<sup>3</sup>. Об огромном значении жестов героев, их мимики, выражений лиц, взглядов, а вместе с тем о скупости и косвенности пластических характеристик у Толстого говорили В. В. Виноградов, А. П. Скафтымов, Н. Е. Прянишников, А. А. Сабуров, А. В. Чичерин. Специальную работу этой теме посвятил Н. С. Манаев<sup>4</sup>.

Но каким же образом, вследствие чего отнюдь не обильная описаниями вещно-телесного мира проза Толстого производит впечатление пластичной, остается не вполне ясным. Главное же, недостаточно изучены содержательные функции жеста и мимики в произведениях писателя.

Вникнем же еще раз в толстовскую пластику изображения человека, которая ясно ощущается, но с трудом устанавливается аналитически. Всмотримся в те различия, которые существуют между формами поведения персонажей «Войны и мира» и более ранних произведений героического и романного характера.

1

Манера действия близких Толстому персонажей в очень малой мере подчиняется каким-либо мировоззренческим или практическим установкам, программам или планам, которые у них либо отсутствуют вовсе, либо, эпизодически возникая, не осуществляются. При этом неосуществленность сознательных намерений предстает в художественном мире писателя как начало благое.

«Жизнь устраивает всё по-своему, — писал Л. Н. Толстой Татьяне Берс в 1864 году, — а не по-нашему, и на это не надо сердиться и ждать терпеливо, умно и честно. Иногда думаешь, что жизнь устраивает противно твоим желаниям, а выходит, что она делает то же самое, только по-своему» (61, 36)<sup>5</sup>. Та же мысль воплощается в эпизодах «Войны и мира».

164

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

Вот Наташа Ростова приехала на первый в ее жизни бал: «...она вспомнила, как ей надо было себя держать на бале и постаралась принять ту величественную манеру, которую она считала необходимою для девушки на бале. Но к счастью ее она почувствовала, что глаза ее разбегались: она ничего не видала ясно, пульс ее забил сто раз

в минуту, и кровь стала стучать у ее сердца. Она не могла принять той манеры, которая бы сделала ее смешною, и шла, замирая от волнения и стараясь всеми силами только скрыть его. И это-то была та самая манера, которая более всего шла к ней».

А вот описание той встречи княжны Марьи с Николаем Ростовым, которая завершилась их сближением: «При первом взгляде на лицо Николая она увидела, что он приехал только для того, чтоб исполнить долг учтивости, и *решилась твердо держаться* в том самом тоне, в котором он обратится к ней». Но княжна Марья не сумела сохранить верность избранной ею позе: «В самую последнюю минуту, в то время как он поднялся, она так устала говорить о том, до чего ей не было дела, и мысль о том, что ей одной так мало дано радостей в жизни, так заняла ее, что она *в припадке рассеянности*, устремив вперед себя свои лучистые глаза, сидела неподвижно, не замечая, что он поднялся». Результатом этой рассеянности, неумения осуществить собственную установку и явилось объяснение княжны с Николаем, принесшее обоим счастье.

Подобная же смысловая схема лежит в основе изображения Пьера Безухова в занятой французами Москве. Его план остаться неузнанным, чтобы убить Наполеона, легко рушится: разговор с Рамбалем, во время которого Пьер «с преступным лицом» спрашивает о времени въезда французского императора в столицу, обнаруживает, что он слишком целен и бесхитростен, чтобы умело вести интригу, хранить тайну, строить сложные планы и т. п. Многозначительны слова о счастливом Пьере в пору, когда Наташа стала его невестой: «Планов он не делал никаких».

Установка, заранее разработанный план, четко осознанное и конкретное намерение, требующее сосредоточенности на нем и целеустремленности, — все это для Толстого мнимые или

165

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

отрицательные величины не только в сфере военной стратегии, но и в области нравственной. Поведение близких писателю героев определяется по преимуществу непосредственными, органическими жизненными импульсами.

Хотя толстовские герои и заинтересованы в сочувственном и любовном отношении к себе окружающих, формы их действия обычно не определяются оглядкой на возможные реакции и мнения окружающих (что, как известно, присуще людям в мире Достоевского). Кутузова, Тушина и Платона Каратаева (как и изображенных в массовых сценах солдат), а также Пьера Безухова, княжну Марью и Наташу Ростову обычно не заботит то впечатление, которое они в каждый отдельный момент производят на окружающих. Они редко думают о формах собственного поведения, и это придает им, этим формам, колорит предельной свободы и открытости.

«Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка» — эту мысль, высказанную повествователем о Платоне Каратаеве, правомерно отнести и к другим героям романа, которые добровольно открыты вниманию окружающих и живут психологически «дверь отворя...». Так, Тушин, действуя в Шенграбенском сражении весьма целенаправленно, вместе с тем не помышляет о том впечатлении, которое сам производит на подчиненных. Нечто подобное свойственно и Кутузову, как он подан Толстым уже в начале романа (изображение смотра войск): «Кутузов слегка улыбнулся, в то время как, тяжело ступая, он опускал ногу с подножки, точно как будто и не было этих двух тысяч людей, которые не дыша смотрели на него». Пьер, открытый душой всем и каждому, в то же время безразличен к тем реакциям, которые вызывает его внешний облик. На петербургском балу он двигается «так же небрежно и равнодушно, как бы он шел по толпе базара». А Наташа Ростова слишком уверена в расположении к себе окружающих, чтобы быть осмотрительной в своем поведении. Хотя она порой и смотрит на себя как бы со стороны (воображаемое ею рассуждение «собирательного мужчины»), отнюдь не оглядка на чужое мнение определяет ее манеры. Толстов-

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

ские герои, о которых идет речь, нисколько не опасаются вызвать недоумение и осуждение со стороны, подобно тому как бунинская Оля Мещерская («Легкое дыхание») «ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена...».

Поведение близких Толстому героев и героинь при этом нередко переходит границы общепринятого и установленного. Знаменательны комическая несветскость Багратиона на устроенном в его честь балу, непричастность генеральскому этикету Кутузова, отсутствие военной выправки у Тушина. Вспомним, как трудно молодежи в доме Ростовых удерживать оживление и веселье в границах приличия. Чаще других нарушает бытовой этикет Наташа.

Толстой поэтизирует ненапряженную свободу жеста, интонации и, главное, мимики, свободу человека от стремления что-то в себе демонстрировать окружающим, либо, напротив, утаивать. Близкие ему герои не склонны как-либо бороться со взглядом на них со стороны (реальным или возможным). Из числа симпатичных автору персонажей озабочен своей репутацией и на нее ориентируется в формах поведения (правда, весьма неуспешно) лишь Петя Ростов, жаждущий, чтобы его признали взрослым...

Действование лучших толстовских героев, принципиально нерелективное, имеет органические корни. Оно вполне отвечает естественным свойствам их личности, но весьма слабо связано с выполняемыми ими социальными ролями (пусть даже возвышенными и благородными). В них, поэтизируемых Толстым людях, нет стремления согласовать формы своего поведения с какой-то системой норм, пойти навстречу чьим-то ожиданиям или вопреки им, предстать в ореоле некоей образцовости либо эпатажной исключительности. От всего этого полностью свободен в «Войне и мире» даже военный руководитель Кутузов, который спит на совещании накануне Аустерлица не потому, что хочет кому-то что-то продемонстрировать, а вследствие незаинтересованности происходящим и желания спать, а во время Бородинского сражения ест ку-

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

рицу, потому что проголодался, и при этом знает, что помешать его делу еда не может... Возможные реакции на него окружающих не составляют проблемы и для Пьера в доме умирающего отца (где он тоже, кстати, заснул), а также в Бородине, когда ему и в голову не приходит снять с себя шляпу, вызывающую недоумение солдат... Вспомним слова о Кутузове: «Он не играл никакой роли». Непричастны жизне-творчеству и актерству и другие близкие Толстому герои. Это личности, не занятые провозглашением самих себя. Они не стремятся своим поведением что-либо отвергнуть или провозгласить.

Человек в утверждающем изображении Толстого верен себе, и не себе «вообще» — как представителю социальной группы или носителю индивидуально обретенной позиции, а себе как неизбежно-изменчивому существу, себе *данного* момента и *данной* ситуации. Героям Толстого в качестве бесценного дара природы дана та мудрость, о которой как трудно достижимой много позднее сказал Б. Пастернак: мудрость быть внезапным, как весеннее утро...

Своим жестово-мимическим поведением персонажи, овеянные симпатией писателя, проявляют себя, таким образом, импульсивно и непреднамеренно. Здесь автор «Войны и мира» наследует одну из установок Гоголя. «Ко мне становился человек вовсе не тою стороною, какую он сам хотел стать передо мною, — замечал автор "Мертвых душ", — он становился противувольно той стороною своей, которую мне любопытно было узнать в нем, так что он иногда, сам не зная как, обнаруживал себя передо мною больше, чем он сам себя знал»<sup>6</sup>. Но у Толстого — в отличие от Гоголя — «противувольно» обнаруживают себя не столько осуждаемые автором персонажи, но главным образом ему симпатичные и близкие.



«Безустановочность» и внеэтикетность форм действия положительных героев «Войны и мира» резко отличает их от персонажей ранних эпических жанров, которые «напористо» демонстрировали всем и каждому, чего они хотят, о чем думают, что чувствуют, какими стремятся выглядеть и быть<sup>7</sup>. Здесь отсутствовали различия между тем, что изобра-

168

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

жаемое лицо хотело сообщить о себе присутствующим, и тем, что оно собою являло по существу. Внешность и фигура представляли прямым воплощением характера. Так, герои поэм Гомера выступали перед слушателем и читателем в величественных позах, крупных, открытых жестах. Они произносили ритуально-веские *слова и притом были оснащены такими* предметами (скипетр, хитон), которые знаменовали их силу, богатство, власть и воинскую доблесть.

У Толстого же персонажи лишены внешних примет своих достоинств. Здесь подлинность движений и жестов человека несовместима с их заданностью: в толстовском мире одно другому противоположно и бескомпромиссно враждебно. Существенно и иное отличие пластики героев «Войны и мира» от традиционно-эпической. Художественно запечатленное в давних высоких жанрах человеческое поведение обладало четко выраженной семиотичностью. Создатели эпосов были склонны оперировать устойчивыми речевыми оборотами персонажей, «клишированными» движениями и жестами — условно-знаковыми, закрепленными традицией.

Действование же героев Толстого обладает иной, принципиально меньшей, в перспективе — нулевой семиотичностью. Его компоненты — это *естественные признаки* тех или иных умонастроений и намерений. Жесты и мимика толстовских героев — не элементы какого-либо языка, а произвольные симптомы неповторимо-единичных психологических ситуаций, которые надо хорошо знать, чтобы прозреть и угадать смысл, таящийся в движениях, выражениях лица, интонациях. Толстой, как, наверное, никто из писателей, далек от традиционной, восходящей к античности «физиогномики», которая изучала связи между типами людей и переживаний, с одной стороны, и типами их наружности, движений и жестов — с другой. Аристотель, например, перечислял характерные телесные признаки людей мужественных, способных, бесстыжих, добродушных, извращенных, гневливых, лукавых и даже любителей играть в кости. На подобных соответствиях и основывалось изображение человека в высоких жанрах от древности и вплоть до XVIII-XIX столетий.

169

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Автора же «Войны и мира» типология черт наружности и поведения людей не интересует. Его как художника привлекают индивидуально-неповторимые черты человека, открывающиеся в своем значении не столько логически упорядоченному знанию (в таких-то случаях таким-то людям свойственно вести себя так-то), сколько интуиции. Физические действия толстовских героев осуществляются на почве внезнаковой жестово-мимической речи, не имеющей кода. Беспрецедентность и оригинальность поведения — это для Толстого верный симптом достоверности выражаемого душевного движения. Если движения и жесты героев в традиционно художественной системе, с которой полемизировал Лев Толстой, были адекватны общему, повторяющемуся, «архетипическому» в изображаемых характерах и ситуациях, то здесь, напротив, они обычно соответствуют тому, что есть в этих характерах и ситуациях неповторимо-индивидуального.

Утверждаемые писателем формы человеческого поведения отмечены пластичностью в нетрадиционном значении слова. Это — своего рода противоположность античной и — шире! — эпической статуарности (скульптурности). О пластичности применительно к толстовским героям естественно говорить как о телесной изменчивости

и подвижности. Поведенческая пластика здесь характеризуется недоступными для прежних эпических героев выразительной податливостью, мягкостью, гибкостью в сочетании с определенностью и упругостью. Героям «Войны и мира» присуща максимальная отзывчивость тела на малейшие внутренние импульсы и внешние толчки. Как отметил А. П. Скафтымов, «внимание Толстого сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела»<sup>8</sup>.

Многозначительно, что один из опорных символов в романе (шар — жизнь во сне Пьера) материализован как предмет, обладающий пластичностью именно в этом смысле: формой твердого тела (шар!) и вместе с тем — неизбывной изменчивостью своего зримого облика (сливающиеся и вновь разъединяющиеся капли). Этот образ-символ внутренне родствен об-

170

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

щей картине мира в великой эпопее Толстого, мира, подобного шару, постоянно текучего и вместе с тем определенного в своих очертаниях<sup>9</sup>. Не случайно же наиболее важные, трагически-озаряющие моменты в жизни героев (старый князь перед лицом смерти невестки, позднее — он же в предчувствии собственной кончины; раненый князь Андрей в Мытищах, когда к нему приходит Наташа) связываются с их телесно-душевым смягчением: умилением, слезами, чувством покорности судьбе. Вот несколько фраз из финальной сцены второго тома: «И еще больше чувство жалости, нежности и любви охватило Пьера (во время разговора с Наташей, ощущающей себя непоправимо виноватой. — В. Х.). Он слышал, как под очками его текли слезы, и надеялся, что их не заметят». И несколько позднее: «Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, *размягченной и ободренной душе*». После плена Пьер спрашивает у Наташи о последних днях Андрея Болконского: «Так он успокоился? *смягчился?*»

Подобной же пластической символической отмечено и финальное сновидение Николиньки Болконского: «Пьер был отец — князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николинька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким». Здесь просматривается одно из важнейших, на наш взгляд, «сцеплений» «Войны и мира»: финальный эпизод возвращает нас к образу лишённого твердости шара из сна Пьера-Пластичность демонстративно нескulptурная выступает у Толстого как воплощение неподдельной человечности, готовности к единению, способности любить<sup>10</sup>. И она противостоит неподатливой, статуарной твердости отъединения человека от окружающих, индивидуалистической гордыне. «Чем мудрее люди, тем они слабее. Чем глупее, тем тверже» (48, 106). Эта толстовская запись в Дневнике за 1865 год, нам кажется, что-то проясняет в пластике «Войны и мира». Мудрой человечности, по убеждению писателя, неизменно сопутствуют податливость воздействиям извне и своего рода мягкость, ассоциирующиеся со слабостью. Знаменательна также следую-

171

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

щая фраза из письма Толстого жене: «Я всегда с тобой, и в особенности при расставании, бываю в размягченном и кротком настроении» (83, 164).

Пластическая подвижность, однако, не связывается Толстым с безвольной пассивностью и вялостью (характерный для гончаровского Обломова комплекс) либо с эфемерностью, «мотыльковостью» (напомним вторую из героинь рассказа Чехова «Красавицы»). Мягкость и податливость персонажей «Войны и мира» предстают как форма воплощения полноты жизненных сил. Обладающие этими качествами героини порой оказываются подвластными людям твердой воли и импозантных, статуарных форм поведения (подчинение Пьера ухищрениям князя Василия и Элен; история

взаимоотношений Наташи и Анатоля), но в конечном счете именно они, часто кажущиеся слабыми, оказываются стойкими и сильными. Нравственная сила толстовских героев сказывается отнюдь не в умении осуществлять поставленные задачи, не в целеустремленности и не в практической энергии (именно таковы черты традиционно-эпического героя!), а в способности неуклонно отбрасывать, отодвигать от себя, не впускать в свою жизнь что-либо искусственное, неподлинное, фальшивое... Прочитав вновь толстовский Дневник, на этот раз за 1861 год: «Последовательность есть сила отрицания *всего не того*, чем хочешь быть занят» (48, 34). И вспомним, как Пьер смущенно, виновато, но вместе с тем и решительно выгоняет князя Василия, пытающегося помирить его с женой; как просто и непатетично отменяет Кутузов все те предложения генералов, которые не согласуются с его представлением о войне 1812 года, как неуклонно изгоняет из своей души Наташа все то, что привело ее к роману с Анатодем; как твердо отказывается княжна Марья вступить в переговоры с мадемуазель Бурьен, когда возникает опасность попасть под власть французов... Даже Платон Каратаев с его мягкостью и «круглостью» характеризуется как человек по-своему последовательный и сильный: «Ни одного седого волоса не было в его бороде и волосах, и все тело его имело вид *гибкости* и в особенности *твердости* и сносливости». Сила характера сродных Толсто-

172

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

му героев парадоксальным образом оказывается силой не волевой, а органически-природной, импульсивно-стихийной, непосредственно-жизненной.

Толстовские герои, таким образом, *слишком* переполнены жизнью, чтобы беспокоиться о том, как себя «заявить», какими предстать перед окружающими, какую создать себе репутацию, как защититься от возможных посягательств на их достоинство, как осуществить те или иные цели...<sup>11</sup> Отсутствие оглядок на неполноту чье-либо понимания, на возможные обиды, на чье-либо недоброжелательство не связывается Толстым с трагической беззащитностью человека, каков князь Мышкин у Достоевского, а, напротив, выступает как симптом крепости жизненного импульса. То, что имеет облик наивности, предстает в «Войне и мире» как высокая незабоченность человека собственным местом в мире и, самое главное, как результат его сопричастности бытию как целому.

Поведение, свободное от каких-либо «заданностей» и «стандартов», выступило в «Войне и мире» не просто как ценность сферы индивидуальной психологии и домашнего, интимного общения, но и как единящая сила широкого, общенародного масштаба. Безыскусственностью поведения объединены у Толстого главнокомандующий армией Кутузов, офицер Тушин и пленный солдат Каратаев (вчерашний крестьянин); Пьер Безухов, претендующий в эпилоге на то, чтобы дать новое умственное направление русскому обществу, и Наташа Ростова, которая «не устаивает быть умной».

У всех близких автору героев душевная жизнь обнаруживается вовне постоянно, легко, непосредственно. О том, что это для Толстого являлось некоей нравственной ценностью, особенно ясно свидетельствует один из эпизодов романа, оставшийся в черновиках. Болконский приехал в дом Ростовых, чтобы сделать предложение. «Взгляд его (на Наташу. — В. Х.) был так же холоден и спокоен, как когда он смотрел на Анну Павловну». И автор замечает, что князь Андрей обладал искусством «говорить одним ртом» — умел властью рассудка и усилием воли «раздвинуть два механизма: внешних проявлений и внутренней душевной жизни».

173

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Далее говорится: «У князя Андрея были умышленно (!) раздвинуты эти механизмы, когда он смотрел и говорил, и он чувствовал, что, ежели бы восстановилось это сообщение, он бы не мог так смотреть и говорить, и бог знает, что бы вышло. От этого он

старательно не давал колесу от внешних проявлений цеплять за душевную жизнь и от того был так слишком неприятно прост и спокоен. Наташа в ту же минуту поняла, что тут что-то было неестественное и непонятное, и она с упорным и неучтивым любопытством и волнением смотрела...»

Позднее же «князь Андрей почувствовал, что против его воли (!) раздвинутый механизм опять сдвинулся, и что теперь уже он не в состоянии сказать ни одного спокойного слова, и что глаза его передают ему всю силу влияния на него этой девушки» (13, 736). Тут — весь Толстой с важнейшими особенностями его художественной пластики: полное соответствие между жестом, интонацией, мимикой — и естественной текучестью душевной жизни для него является нравственно-эстетической нормой человеческого бытия. А в рассудочно-волевом разъединении «механизмов внешних проявлений и внутренней душевной жизни» он усматривает нечто удручающе-неестественное.

В пластических характеристиках героев Толстой отмежевывается от опыта тех русских писателей своего века, которые сочувственно изображали людей, сознательно демонстрирующих собственную жизненную позицию. Таковы Онегин и Печорин с их позами отчужденности и неприступности. Произнесенные позднее торжественные слова Тютчева («Молчи, скрывайся и тай...») и Блока («Ты железною маской лицо закрывай»), в значительной мере отвечающие установкам людей пушкинско-лермонтовской эпохи, при соотношении с толстовскими нравственными ценностями выглядят как печальная дань скованности и духовной неволе... Печатью самодемонстрирования и одновременно утаивания, даже подавления чего-то в собственной душе отмечены формы дей-ствования таких положительных героев русской литературы толстовского времени, как ригорист Рахметов у Чернышевского (в подчиненности поведения установке на верность идее

174

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

«разумного эгоизма» ему в какой-то мере подобны и другие персонажи романа «Что делать?») и тургеневский Базаров, внешний облик которого во многом предопределен намерением ломать себя и «не рассиропливаться». В односторонне-полюемических словах Герцена об этом герое таится немалая доля истины: «Не играть роли, пока она нравится, трудно. Снимите с Базарова его мундир, заставьте его забыть жаргон, дайте ему волю *просто*, без *фразы* (ему, который так ненавидит *фразерство*^ сказать одно слово, дайте ему на минуту забыть свою ежовую обязанность, свой искусственно сухой язык, свою стегающую роль, — и мы объяснимся во всем остальном в один час»<sup>12</sup>. В своих морализующе-проповеднических установках персонажам Чернышевского и отчасти Базарову подобны положительные герои Островского типа Жадова (особенно в первом акте «Доходного места»), Кулигина, позднее — Мелузова. Своей склонностью к резонерству они наследуют «учительское» поведение фонвизинского Стародума.

Жизнетворческие и проповеднические позы, а также защитные маски людей, неоднократно опоэтизированные русской литературой, недвусмысленно отвергаются Толстым. Воспользовавшись словами Ю. М. Лотмана о декабристах, можно сказать, что автор «Войны и мира» устраняет привычную для жизни и литературы альтернативу традиционно-рутинного и построенного, знакового, «избранного», новаторского поведения<sup>13</sup>. Он противопоставляет всему этому, вместе взятому, действие поистине личностное, свободное не только от традиционной заданности, но и от оригинальной построенности. В этом смысле «Война и мир» — произведение полемическое по отношению к романтизму с его тягой к жизне-творчеству<sup>14</sup>.

Толстой, осознавший как высокую ценность поведение непосредственное и свободное от каких-либо сознательных установок, тем более — поз и масок, имел в русской литературе предшественников. Сошлемся в этой связи на характеристику письма Татьяны («слов любезная небрежность»)<sup>15</sup>, на Дон Гуана и Моцарта из маленьких

трагедий, на импульсивно-свободное, безустановочно-живое действие ряда турге-

175

Ш. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

невских героинь (вроде Аси из повести того же названия); на гончаровского Обломова в его лучших проявлениях.

Творчество Толстого знаменовало величественный сдвиг в изображении человека, соединяющего безыскусственность с нравственной одухотворенностью и умственной рефлексией. Автор «Войны и мира» продолжил галерею образов чудаков и простодушных, представленную произведениями Вольтера, Стерна, Диккенса. Но если у названных писателей бесхитростные и наивные герои были одинокими, беспомощными людьми «не от мира сего», то у Толстого они, наоборот, полномочные представители общего, народного бытия. Толстовские «чудаки» таковыми в полной мере не являются, они духовно и практически укоренены в реальности. И если в образах чудаков западноевропейской литературы, по словам М. М. Бахтина, «чистая естественная субъективность» не смогла найти себе «адекватной, прямой жизненной формы»<sup>16</sup>, то текучая пластика действия толстовских героев как раз и явилась адекватной жизненной и одновременно художественной формой органически-естественной одухотворенности. Автор «Войны и мира» как бы доказал укорененность в жизни и универсальность тех человеческих ценностей, которые ранее с известной схематичностью и некоторой долей скептицизма воплощались в образах чудаков.

Пластичность героев «Войны и мира» является, таким образом, важнейшим ценностным началом. Она — своего рода знак (признак!) верности человека собственной неизменно-динамической природе, живому и трепетно-подвижному в себе, симптом силы и крепости жизни. Способность быть пластически текучим — это, по Толстому, важное нравственное достоинство человека.

2

Автор «Войны и мира» неустанен в своем стремлении отделить естественно-органическое в людях от всего продиктованного социально-практическими установками и (шире!) сотворенного рассудком и усилием воли. Он весьма недоверчив к любым позам человека: не только к маскам, прячущим ко-

176

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

рысть, но и к всевозможной скрытности во имя самозащиты, а также к жестам величия и благородства.

Продиктованные какой-либо установкой формы поведения порой оказываются свойственны и близким автору героям, но лишь в той мере, в какой они поддаются искусствам светскости и привычно-героических поз. Напомним «маску» Андрея Болконского с присущими ему неприятными интонациями и брюзгливым выражением лица. Здесь «запрограммированное» поведение вызвано стремлением спрятать свое истинное лицо и знаменует компромисс с ложной светскостью. И весь путь Болконского направлен к избавлению от этого компромисса, чему его в конечном счете учит любовь Наташи.

Верны рассудочно избранным ролям, позам, маскам (вспомним слова об Анне Павловне Шерер: «быть энтузиасткой сделалось ее общественным призванием») лишь чуждые автору персонажи — те, кто всецело сосредоточен на заботах о своей репутации и карьере.

«Недолжное» в людях получает у Толстого богатое и разноплановое пластическое выражение. Осуждая искусственность и бездуховность, писатель охотно прибегает к характеристикам, напоминающим традиционно-эпическое живописание наружности человека. Такова прежде всего Элен, как бы исчерпывающая себя в зримом облике, постоянно равная себе, красивая и спокойная, позволяющая собой любоваться всем и каждому. Знаменательны слова о «необычайной античной красоте тела» Элен и ее «античных плечах». В письме к художнику-иллюстратору М. С. Башилову Толстой писал об этой

своей героине: «Пластичная красота форм — ее характернейшая черта» (61, 134). Элен с ее «однообразно-красивой улыбкой» и блестящей белизной всего ее облика предстает как своего рода статуя. Назначение и смысл ее движений, жестов и мимики — еще и еще демонстрировать неотразимую красоту, запечатлеть одну-единственную статическую позу. Эта статуарность, однако, резко отличается от античной. Она воплощает не гармонию душевного и телесного, а негармоническую бездуховность. В толстовской Элен есть что-то от манекена или куклы...<sup>17</sup>

177

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Уверенность в себе, отсутствие смущения в тех ситуациях, где этому чувству естественно появиться, постоянное спокойствие при общении с другими людьми присущи и другим толстовским персонажам, живущим интересами света, карьеры, преуспеяния. Таков легкомысленно-эгоистический Ана-толь, красивый, подобно своей сестре, и притом обладающий «драгоценной для света способностью *спокойствия* и ничем не изменяемой *уверенности*». Таков и Берг, который «говорил *всегда* очень точно, *спокойно* и учтиво» и «*всегда спокойно* молчал, когда речь шла не о нем». Такова холодно-рассудительная Вера с ее тоже спокойным и красивым лицом. Таков, наконец, осторожный, как бы спрятавший себя в футляр, неукоснительно соблюдающий приличия Борис Друбецкой, при первом появлении которого в романе отмечено его *спокойное* и красивое лицо. Слово «спокойный», став своего рода лейтмотивом, сопровождает Бориса на протяжении всего романа.

Отметим, что люди света и карьеры характеризуются (это видно из уже приведенных примеров) *постоянством* выражений лица. Так, Анна Михайловна Друбецкая говорит «с деловым, озабоченным и вместе христиански-кротким видом, *никогда не покидавшим* ее». Напомним слова о племяннице старого Безухова — княжне «с *неизменным*, каменно-строгим выражением лица». В подобных случаях у читателя возникает ощущение принципиальной *невывразительности* человеческого поведения: спокойные, красивые и, главное, неменяющиеся лица уверенных в себе людей воспринимаются не как эстетически привлекательные, но, напротив, как мертвенно-бестрепетные, непричастные живой жизни и этим отталкивающие. Удручающая безжизненность заданной заранее, демонстрирующей себя пластики подчеркивается Толстым порой весьма резко и густо. Например: «Глаза Бориса, *спокойно* и твердо глядевшие на Ростова, были как будто *застланы* чем-то, как будто какая-то заслонка — синие очки общежития — были надеты на них».

Однако в пластических характеристиках людей света и карьеры есть и иная сторона. Отрицательные персонажи Тол-

178

### Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

стого нередко стремятся к тому, чтобы их поведение предстало живым и нескованным, но осуществлять это способны лишь подражанием окружающим. Так, Элен в салоне Шерер (начало романа), когда рассказ виконта производил впечатление, «оглядывалась на Анну Павловну и тотчас же принимала то самое выражение, которое было на лице фрейлины, и потом опять успокаивалась в сияющей улыбке». Мотив подделок под живую непосредственность звучит в «Войне и мире» неоднократно. Напомним игру Наполеона в отцовские нежные чувства: перед подаренным ему портретом сына прославленный полководец «*сделал* вид задумчивой нежности», после чего (!) «глаза его отуманились». Напомним обращение Василия Курагина к дочери «тем небрежным тоном привычной нежности, который усваивается родителями, с детства ласкающими своих детей, но который князем Василием был *только угадан посредством подражания другим родителям*»; *аккуратный* и невеселый смех Сперанского, похожий на тот, каким смеются на сцене, смех, поразивший князя Андрея фальшивой нотой. Люди, придерживающиеся рассудочных установок, не способны жить и действовать в соответствии с первичными

импульсами. Они (как князь Василий или Сперанский) обречены быть псевдоестественными.

Подобное актерствование в жизни становится для показываемых Толстым людей военной и светской карьеры не только привычкой, но и своего рода инстинктом. Так, «недолжные» действия Василия Курагина обретают формы по-своему безыскусственные: «Инстинкт подсказывал ему, что этот человек может быть полезен, и князь Василий сближался с ним и при первой возможности, без приготовления, по инстинкту, льстил, делался фамильярен, говорил о том, о чем нужно было».

Вторичная, фальшивая естественность, «искренняя ложь», как сказано в «Войне и мире» о Наполеоне, ненавистная Толстому, быть может, еще в большей степени, чем прямое и сознательное притворство, запечатлена в описании претендентов на наследство старого графа Безухова.

Искусственность отрицательных персонажей толстовского романа, как видно, предстает не просто завуалированной,

179

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

но скрытой даже от них самих. Наполеон и Сперанский, князь Василий и Анна Михайловна Друбецкая владеют столь хитрой «методологией» позерства, что она забавным образом обманывает их самих. Нарочитое и мертвенное, порожденное корыстью предстает их собственному ограниченному сознанию как человечески подлинное и искреннее. Говоря иначе, названные персонажи романа нередко выступают на его страницах в качестве своего рода актеров «театра переживания» — они как бы душою входят в исполняемые ими роли и потому внешне выглядят вполне естественными. По существу же они выражают интонациями, жестами и мимикой не то, что отвечает их первичным импульсам, а то, что соответствует приличиям и этикету, что они *стремятся* сообщить о себе окружающим, сохраняя и упрочивая свой престиж.

Отметим еще одну присутствующую в «Войне и мире» форму пластической характеристики отрицательных персонажей. Это поведение *поистине* безыскусственное, оказывающееся одновременно недостойным и низменным. В облике людей порой явственно сказываются либо эгоизм, переходящий в жестокость (поведение Анатоля по отношению к Наташе Ростовой), либо мелкая, самолюбиво-эгоистическая раздражительность (вспомним Наполеона, разговаривающего с Балашовым), либо, наконец, злобная корысть. Так, князь Василий Курагин и старшая княжна в кульминационный момент борьбы за наследство не находят в себе сил сохранить маску благопристойности и ее отбрасывают. Княжна исступленно кричит, с отчаянным жестом хлопает дверью, вызывая удивление Пьера, который «смотрел на озлобленное, потерявшее все приличие лицо княжны и перепрыгивающие щеки князя Василия». Знаменательны слова о «неприятном выражении», «какое никогда не показывалось на лице князя Василия, когда он бывал в гостиных».

Отмеченное фальшью поведение, выступая у Толстого как статически-заданное, как видно, исполнено вместе с тем динамики. Но это отнюдь не естественная жизненная текучесть, а гибкое и умелое осуществление единой рассудочной установки. Так, Анна Павловна Шерер приветствовала Пьера, еще

180

### Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

не получившего наследства, «поклоном, относящимся к людям самой низшей иерархии в ее салоне»: великосветская фрейлина владеет «набором» приветственных жестов, готовых на все случаи. (В аналогичной ситуации старый граф Ростов выглядит однообразным и статичным: он встречает приехавших на бал в честь Багратиона, «совершенно одинаково здороваясь с важными и неважными лицами».)

По-своему динамично поведение Наполеона, демонстрирующего публике богатый и разнообразный «репертуар» поз и жестов — средств впечатляющей рисовки. Но при

всем том, что пластическое изображение Наполеона многопланово, оно по сути дела строится на традиционно-статуарный лад. Толстой запечатлевает ряд статически-заданных поз французского полководца, которые каждый раз диктуются намерением произвести определенное впечатление на окружающих. Наполеон поочередно решает предстать перед людьми то в позиции пресыщенного поклонением (переправа войск через Неман), то играющим роль обиженного (начало разговора с Балашовым), то заявляющим себя великим стратегом (Бородино), то в амплуа нежного отца (сцена с портретом сына), то, наконец, в ореоле благородного победителя (ожидание депутации москвичей на Поклонной горе). При этом динамизм поведения Наполеона не знаменует каких-либо перемен в его душевной жизни (изображение последней здесь практически отсутствует): каждая из поз занимает ровно столько времени, сколько его требуется для соответствующего эффекта. А в пределах этого времени пластика поведения Наполеона столь же статична, что и у Элен. Знаменательно беспокойство свиты Наполеона, когда ожидание депутации затягивается: величественная осанка полководца грозит оказаться смешной даже для его приближенных.

Статуарно-эффектная пластика традиционных высоких жанров, как видно, последовательно перелицовывалась в «Войне и мире» на сурово-иронический лад.

181

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

3

На протяжении многих веков возвышенное и героическое в искусстве было нерасторжимыми узлами связано с броскостью движений, жестов и произносимых слов — их гиперболичностью, эффектностью и адресованностью публике, находящейся на значительном расстоянии («торжественная дистанция», напоминающая ту, что создается рамной). У Толстого же духовно значительное и человечески серьезное порывают свои многовековые и, казалось бы, универсальные связи с театральной эффектностью. Высокая одухотворенность чаще всего осуществляется здесь в поведении скупом и неброском. В «Войне и мире» вряд ли было бы возможно появление героя, подобного лермонтовскому полковнику (напомним «Бородино»), который, «сверкнув очами», произнес патетическую речь, вдохновившую солдат на стойкость и мужество. Приведем одну из толстовских фраз о Бородинском сражении, которая звучит полемично по отношению к стихотворению Лермонтова: «Сначала князь Андрей, считая своей обязанностью возбуждать мужество солдат и показывать им пример, прохаживался по рядам, но потом он убедился, что ему нечему и нечем учить их».

В одном из писем 1862 года Толстой радуется, что нашел себе дело, поглощающее его всего, «тихое, неслышное» (60, 437). Именно таким — часто тихим и неслышным — выступает в «Войне и мире» великое патриотическое деяние русских людей: свершения солдат и офицеров Шенграбена и Бородина, партизан вроде Тихона Щербатого, мирного населения, не пожелавшего попасть под власть французов. Прав был Страхов, отметивший, что Л. Толстой здесь стремился «изобразить ту жизнь, которую мы обыкновенно называем героическою, но изобразить ее в настоящем смысле, не в тех неправильных образах, которые завещаны нам древностью, он хочет, чтобы мы *отвыкли* от этих ложных представлений»<sup>18</sup>.

Неброскость и безэффектность поведения толстовских персонажей вызывают ощущение их предельной приближенности к читателю, как психологической, так и пространственной-

182

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

ной. Появляется иллюзия почти телесного, как бы осязательного контакта читателя с изображаемым (хочется потрогать пальцами, как сказал Горький). Даже происходящее в широком пространстве и на глазах большого количества людей Толстой рисует, находясь как будто бы совсем рядом. Вот, например, изображение Верещагина, отданного на



растерзание толпе: «— Граф!.. — проговорил среди опять наступившей минутной тишины робкий и вместе театральный голос Верещагина. — Граф, один бог над нами... — сказал Верещагин, подняв голову, и опять налилась кровью толстая жила на его тонкой шее, и краска быстро выступила и сбежала с его лица».

Здесь, как и во многих других эпизодах, Толстой использует прием, напоминающий кинематографический крупный план, где имитируются пристальное всматривание и одновременно осязательно-зрительный контакт с реальностью. Глаз читателя по воле автора как бы мгновенно ощупывает обозначенное словами. О подобном повествовательном эффекте говорил Т. Манн: «Что значит разработать до мелочей изложенное вкратце? Это значит точно описать, претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное, так что создается впечатление, будто теперь все это можно видеть воочию и потрогать руками, будто ты наконец раз и навсегда узнал всю правду о том, о чем так долго имел лишь очень приблизительные представления»<sup>19</sup>.

И Толстой в «Войне и мире», вынося действие на бескрайние просторы, постоянно переключая внимание читателя с одних географических районов на другие и порой показывая широкие панорамы (Аустерлиц, Шенграбен, Бородино; лес и поле во время охоты Ростовых; Поклонная гора, с которой открывается вид на Москву), вместе с тем упорно сосредоточивает внимание читателя на малых «участках» пространства, аналогом которых является комната как средоточие сугубо личных, интимных контактов. Не будем в этой связи говорить о многочисленных у Толстого собственно домашних сценах. Обратим внимание, что в «Войне и мире» то и дело возникают «внедомашние» подобию семьям — кратковременные ситуации душевного контакта двоих (Пьер — Баздеев в Торж-

183

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ке; Пьер — Каратаев в бараке для пленных) или большего количества людей (Пьер в разговоре с Тимохиным и Болконским накануне Бородинской битвы).

И сами сражения рисуются по преимуществу не посредством величественных панорам<sup>20</sup>, а путем выделения «кусков» пространства, где вершится живое, как бы домашнее общение немногих людей. Такова батарея Раевского, на которую попал Пьер: «Здесь, на батарее, где небольшое количество людей, занятых делом, было ограничено, отделено от других канавой, здесь чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы *семейное оживление*». И дальше: «Солдаты эти сейчас же мысленно приняли Пьера в свою *семью*, присвоили себе и дали ему прозвище: "наш барин" прозвали его и про него ласково смеялись между собою». А спустя несколько страниц говорится: «Пьер вошел на курган, где он провел более часа времени, и из того *семейного кружка*, который принял его к себе, он не нашел никого».

Подобной же атмосферой отмечены эпизоды из жизни полка, где служит Николай; общение партизан, когда в отряд приезжает Петя Ростов; батарея Тушина во время Шенграбенского сражения («ключок поля, на котором он стоял, был ему давно знакомым, родственным местом»). Толстой здесь поэтизирует подобию семей — личные контакты небольших групп людей, собравшихся в легко обозримом пространстве. Такие человеческие общности, возникающие и тут же исчезающие, опять-таки подобны каплям в шаре из сна Пьера. Они по-толстовски пластичны: изменчивы и податливы воздействиям извне. Они-то и составляют в художественном мире романа Жизнь с большой буквы.

Писатель всюду ищет и находит зоны интимного контакта и доверия, душевной открытости, взаимной расположенности, симпатии и теплоты... Люди — и в мирное, и в военное время — живут, по Толстому, органичными для них семейными группами или «ячейками», создаваемыми по образцу семей, что и делает героев в кризисные моменты едиными в большом, «внесемейном» мире.

Широчайшие просторы, на которые вынесено действие толстовского романа-

эпопеи, таким образом, отнюдь не порождает

184

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

ют ощущения торжественно-театральной дистанции между героями, повествователем и читателем, что было свойственно традиционным высоким жанрам. «Крупный план» в «Войне и мире» придает обобщениям необычайную силу убедительности. Утверждаемые писателем начала бытия едва ли не впервые в истории мировой литературы оказались предельно близкими читателю. Близкими в прямом смысле этого слова: как бы наглядно осязаемыми.

Однако исполненные театральности высказывания и жесты не исчезают из толстовского романа. Как неоднократно отмечалось, они присущи главным образом тем персонажам, которые воплощают чуждую писателю официальную государственность и прежде всего — «наполеоновское» начало.

Толстым дискредитируется все связанное с иерархическим культом выдающейся личности. Для него неприемлемы как психология собственной исключительности, так и готовность поклоняться личности, стоящей у власти или совершившей необычные деяния. Возбужденная присутствием представителей высшей власти масса с ее склонностью к восторженно-экстатическим, театрально-броским действиям подается Толстым в неизменно ироническом освещении. Таково изображение московского дворянского собрания, где приносятся жертвы на алтарь войны; народа в Кремле, бросающегося на роняемые царем бисквиты; толпы, взбудораженной ненавистью к Верещагину. Подобное объединение людей, одержимых определенной идеей, расценивается Толстым как связанное с утратой ими человеческого облика.

Писатель сурово критичен и ко всяческой парадности. Не случайно торжественная приподнятость (русского войска — перед Аустерлицем; французского — при переходе русской границы) в романе знаменует кануны поражений (Бородину же предшествует строгая церемония публичной молитвы, во время которой солдаты и ополченцы не обращают никакого внимания на главнокомандующего).

Соответственно Толстым отвергается и театральная эффектность облика людей, претендующих на руководство народом. Иронически поданы демонстрирующий свое величие

185

Н. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Наполеон и произведенный им в короли Мюрат, упивающийся поклонением окружающих. Знаменательно, что Наполеон у Толстого ассоциирует войну со спектаклем: ему не удастся «развязка театрального представления». И еще многозначительнее сближение ведомой французами войны с исполненным театральности светским ритуалом фехтования (французы в 1813 году, «отсалютовав по всем правилам искусства и перевернув шпагу эфесом», «грациозно и учтиво» передали ее «великодушному победителю»).

Последовательно осуждаются в «Войне и мире» эффектные позы людей индивидуалистического склада. Сошлемся на разговор со старым графом Ростовым его зятя Берга, который, повторяя жест генерала, но с некоторым опозданием патетически ударил себя в грудь во время разглагольствований о солдатском патриотизме; или на распевное и нелепо интонированное чтение князем Василием патриотических воззваний. Как преступные осознаются театрально-военные действия (хождение в атаку с музыкой и барабанами) по отношению к бегущему из России наполеоновскому войску, действия, жертвами которых оказываются и тысячи русских людей. Иронически подан склонный к величественным жестам и эффектным фразам Александр I. Напомним его актерствование в разговоре с Мишо. Иронически подана автором почти буквально повторенная царем фраза, ранее прозвучавшая фальшиво в устах Беннигсена на совете в Филях: «Неужели отдали мою древнюю столицу без битвы?» (последнее словосочетание во французских репликах Александра фигурирует дважды, — стало быть, оно не случайно).

Этически неприемлемы для автора «Войны и мира» восторженные и приукрашивающие, театрализирующие рассказы о подвигах войска и, главное, уподобление их героическим свершениям древних. Бросается в глаза, что патетическую трактовку важным событиям 1812 года дают у Толстого люди, не причастные русской национальной стихии. «Офицер с двойными усами Здржинский рассказывал напыщенно о том, что Салтановская плотина была Фермопилами русских, как на этой плотине был совершен генералом Раевским поступок,

186

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

достойный древности... Ростов слушал рассказ и не только ничего не говорил в подтверждение восторга Здржинского, но, напротив, имел вид человека, который стыдится того, что ему рассказывают». Комическое впечатление производит подобный же рассказ в письме Жюли Карагиной на ломаном русском языке. Напомним также исполненный фальшивой риторики монолог Берга об «истинно древнем мужестве российских войск» в Бородинском сражении.

Театрально-героическим слогом характеризуются также иронически приводимые в романе приказы Наполеона, воззвания русского духовенства, речи Александра I. Полная непричастность официально-театрализованной версии войны реальным действиям русского народа выявлена диалогом Тихона Щербатого и Денисова: Тихон *не понял* слов о «верности царю и отечеству и ненависти к французам, которую должны блюсти сыны отечества»; выслушав эти слова, он оробел и был несколько испуган.

Знаменательно, что Толстой отказывается от привычного эмоционально утверждающего звучания слова «герой». Это слово (герой, геройский, геройство) писатель отдает во власть отрицательных смысловых ассоциаций и с его помощью характеризует людей наполеоновского склада. Но ни Тушин, ни Тимохин, ни Дохтуров, ни Коновницын, ни даже Кутузов героями не названы ни разу.

Как видно, в «Войне и мире» театрально-патетический ореол патриотического действия предстает как нечто *ошибочно* приписанное отечественной войне.

Вместе с тем к поведению, обладающему внешней эффектностью, порой склонны и симпатичные автору герои. Традиционно театрален в Аустерлицком сражении князь Андрей, бросившийся навстречу врагу со знаменем в руках (не случайно еще до этого эпизода в романе отмечено, что Болконский не мог равнодушно глядеть на знамена). Подобные же формы обретает поведение на войне Пети Ростова, а в значительной мере и намерение Пьера, эффектно убив Наполеона, отдать себя в руки французов. «Да, я подойду... и потом вдруг... Пистолетом или кинжалом?» думал Пьер. «Впрочем, все равно. Не

187

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

я, а рука провидения казнит тебя... скажу я (думал Пьер слова, которые он произнесет, убивая Наполеона). Ну что ж, берите, казните меня», говорил дальше сам себе Пьер с грустным, но твердым выражением на лице, опуская голову». Все это подается Толстым сочувственно, но и с немалой долей иронии.

Было бы, однако, натяжкой утверждать, что исполненные театральной патетики формы поведения отвергаются автором «Войны и мира» как таковые. Отрицается Толстым театральность, так или иначе связанная с изысканным военно-государственным ритуалом Запада, с имитацией героики средневекового рыцарства и еще в большей степени — древнеримской. В черновиках к «Войне и миру» полемика с европейскими образцами героического выражена гораздо резче, чем в окончательном тексте. Там, в частности, говорится о «лганье» Муция Сцеволы, которое «до сих пор не обличено» (13, 37); об односторонности Плутарха, *который в истории видел только героев* (14, 156)<sup>21</sup>.

И напротив, ритуально-эффектные жесты персонажей «Войны и мира», *знаменующие их причастность* русской национальной традиции, овеяны поэзией.

Напомним два эпизода. Первый: при приближении французов к Лысым Горам Николай Андреевич Болконский выходит из дома в мундире и при всех орденах, чтобы сделать смотр вооруженным мужикам и дворовым (это тот самый момент, когда старого князя постигает удар). Второй эпизод: Кутузов, по старой екатерининской привычке, повергает знамена к стопам Александра, вызывая его недовольство и раздражение. Толстой здесь, несомненно, на стороне главнокомандующего с его традиционно театральным жестом.

Отдавая дань уважения ритуально выраженной героике, Толстой вместе с тем логикой «сцеплений» своего романа подчеркивал узость этой сферы в русской национальной жизни: *основные* события 1812 года в его изображении, как мы старались показать, не сопричастны патетике и публичному ритуалу.

Опоэтизирована Толстым по преимуществу театральность бытовой, домашней жизни. Это торжественные выходы к столу

188

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

Болконских, а также носящая по-своему обрядовый характер охота Ростовых. Напомним ритуальное прощание Николая Ростова с княжной Марьей в Богучарове: «Почтительно поклонившись, как кланяются дамам царской крови, он направился к двери». Герои Толстого отдают естественную для них дань и религиозно-ритуальным жестам (Кутузов становится на колени во время молебна перед Бородином; Платон Каратаев, молясь, кланяется до земли).

Сопричастна театральности также характерная для Ростовых стихия домашней праздничности. Это либо собственно игровое поведение (танцы на балу у Ростовых, пляска Наташи в доме дядюшки, его пение под гитару, взятую в руки «театральным жестом»), либо бесхитрост/го-открытое и притом броское выражение радости, столь свойственное Пете и в особенности Наташе, порой заразительно смеющейся либо визжащей от радости (приезд Николая и Денисова из армии; пребывание на охоте).

Близкие писателю герои неоднократно отдают дань и аффективному действию, тоже обладающему театральной броскостью. Склонен к вспышкам гнева Пьер. Напомним также его полуистерический смех и громкий монолог о собственной бессмертной душе в плену, когда французский часовой не разрешил ему поговорить с пленными солдатами. Кутузов тоже порой попадает во власть аффектов. Свое патриотическое деяние Ферापонтов совершает в состоянии экстаза: он восторженно и иступленно кричит, зажигая собственный дом. Наташа шумно возмущается отказом матери дать подводы для раненых, отчаянно рыдает, когда Соня помешала ее бегству с Анатодем...

Театральная броскость движений, жестов, высказываний, лишенных ритуальной заданности, свойственна близким Толстому героям в гораздо большей мере, чем людям света и карьеры, скованным рассудочными установками. В этом смысле антиподом Наташи Ростовской, свободно и ярко выражающей себя, выступает футлярно-замкнутый, последовательно «антитеатральный» в соблюдении приличий Борис Дру-бецкой.

189

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Диапазон форм поведения, поэтизируемых Толстым, таким образом, весьма широк. Подлинная, неискаженная жизнь осуществляет себя в «Войне и мире» в действии как неприятельном внешне, едва приметном для окружающих, так и максимально открытым, резко выраженным, театрально эффектным.

Но преобладает в движениях и словах сродных писателю персонажей выразительность предельно скупая, внятная лишь людям, находящимся совсем рядом и притом проницательным и чутким.

Поэтизируются в «Войне и мире» главным образом мимические нюансы поведения человека, не ведущего в своей жизни какой-либо игры. И наоборот: напористо-публичная, охотно показывающая себя, любующаяся собой пластика человека дискредитируется

автором упорно и последовательно.

Антитеза «театральное» — «нетеатральное» соотнесена Толстым с представлением о формах бытия западноевропейских — с одной стороны, русских — с другой. Сошлемся на хрестоматийные суждения о французской войне как рыцарском фехтовании и о русской «дубине народной войны». Напомним также толстовские слова о том «ясном, ненапыщенном и кротком» голосе, которым «читают только одни духовные славянские чтецы и который так неотразимо действует на русское сердце». Знаменательно сопоставление Пьера, русского человека, забывшего свою импозантно-высокую роль мстителя «Антихристу» при встрече с нуждавшимся в его помощи Рамбалем, и этого француза, который, выражая чувство благодарности Безухову, невольно и привычно разыгрывает театрально эффектную сцену<sup>22</sup>.

В подобной национально-исторической соотнесенности «театральных» и «нетеатральных» начал человеческого бытия Л. Н. Толстой переключается со славянофилами. Так, И. Киреевский говорил о театральности Запада и аттестовал ее как «спутницу лжи». Европейец, в его глазах, — «готовый к крайним порывам, всегда суетливый — когда не театральный, — всегда беспокойный»<sup>23</sup>. Все это несколько односторонне. Отмечена, как известно, яркой театральностью героика русских

190

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

былин, запечатлевших ритуальность воинских свершений. Эта традиция продолжена в рылеевских «Думах» и «Тарасе Буль-бе» Гоголя.

Однако суждения о резко выраженной театральности как черте именно западноевропейской жизни имеют серьезные резоны. Античная (прежде всего древнеримская) культура, унаследованная в новое время Западной Европой, была по преимуществу городской. Так, римлянин являлся прежде всего членом городской общины — гражданином своего государства. Отсюда авторитетность и широкое распространение непосредственно публичных форм действия. Византия, культурные традиции которой долгое время наследовались Россией, в этом отношении решительно отличалась от Запада и была подобна странам Востока. Здесь, по словам современного историка, публичные формы действия имели более узкую социальную сферу (придворная жизнь); существование же большинства людей замыкалось семейными и межсоседскими отношениями с их бытовым церемониалом. Корпоративные и государственные начала бытия не просматривались в жизни народа сколько-нибудь явственно<sup>24</sup>.

Формы поведения, опоэтизированные в «Войне и мире», имеют, таким образом, весьма своеобразные культурно-исторические истоки. В той реальности, которую как близкую ему познавал Л. Н. Толстой, не доминировал ни государственно-политический, непосредственно публичный ритуал Запада, ни строгий семейно-бытовой церемониал стран Востока. В художественном кругозоре Толстого парадоксальным образом синтезировались индивидуальное, личностно-свободное начало новой западной культуры (с некоторой долей приблизительности его можно назвать руссоистским) и традиции исконно русского бытия, по преимуществу сельского, патриархального, далекого от государственности. На почве этого синтеза и сформировалась толстовская концепция «не запрограммированного» ритуалом действия, по преимуществу не театрального, нравственно свободного, неповторимо-индивидуального и вместе с тем объединяющего людей.

191

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

4

М. М. Бахтин, анализируя античный эпос, подчеркивал полноту воплощения внутреннего мира человека в его внешнем облике — в совершаемых им поступках, произносимых словах, позах, жестах: «Всякое бытие для грека классической эпохи было и *зримым* и *звучащим*. Принципиально (по существу) невидимого и немом бытия он не

знает... Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку... В самом человеке нет никакого немого и незримого ядра: он весь видим и слышим, весь вовне»<sup>25</sup>. Внутренняя жизнь, не воплощаемая в поведении, оставалась для искусства как бы несуществующей. Духовное бытие человека в его художественном освоении исчерпывалось движениями, жестами, произносимыми словами. Поэтому телесный облик и речевое поведение персонажа в традиционном эпосе являли не косвенный симптом душевного состояния, а его прямую, яркую, впечатляющую характеристику

Опираясь на приведенное суждение М. М. Бахтина, скажем, что близкие Толстому персонажи принципиально *не ов-нешнены*. Пластика их действия, чаще всего скупая и симптоматическая, не осуществляется в прямых живописаниях, которые обладали бы напором выразительности и самостоятельной эстетической значимостью. В толстовском тексте преобладают краткие и схематичные, сами по себе внеобразные указания на зримый облик героев. Но подобным указаниям сопутствуют развернутые характеристики того движения души персонажа, которое угадывается в жесте, улыбке и т. п. Собственно картины поведения персонажей, адресованные зрительному восприятию, в «Войне и мире» либо скупы и тонут в описаниях переживаний, либо отсутствуют вовсе. «Когда Пьер подошел, граф глядел прямо на него, но глядел тем взглядом, которого смысл и значение нельзя понять человеку. Или этот взгляд ровно ничего не говорил, как только то, что, куда есть глаза, надо же глядеть куда-нибудь, или он говорил слишком многое». Черты лица и фигура умирающего здесь не описываются вообще, говорится исключительно о значении

192

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

его взгляда, так что о живописующем изображении в буквальном смысле говорить не приходится.

Другой пример: «Наташа... глядела на Бориса, как глядят девочки тринадцати лет на мальчика, с которым они в первый раз только что поцеловались и в которого они влюблены. Этот самый взгляд ее иногда обращался на Пьера, и ему под взглядом этой смешной, оживленной девочки хотелось смеяться самому, не зная чему». И здесь мимическое поведение Наташи не обладает зрительной достоверностью, оно не описывается впрямую, а подается через полушутливое рассуждение повествователя и впечатление Пьера. И еще один факт косвенного изображения мимики человека: «— Дайте опомниться, батюшка, — сказал он (князь Андрей. — *В. Х.*) с улыбкою, показывающею, что слабости отца не мешают ему уважать и любить его».

Такое изображение человека для Толстого весьма характерно. Его парадоксальность состоит в пластичности внутренней, неживописующей, в том, что видимые свойства человеческого поведения *никак* не описываются. Зрительному воображению читателя здесь предоставляется как бы абсолютная свобода, для которой при чтении большей части литературных произведений места не находится.

Жесты, движения, улыбки, взгляды героев Толстого в их характеризующем значении обычно не открываются прямому созерцанию. Они должны быть кем-то расшифрованы, проникновенно и творчески *прочитаны*. Знаменательно появление этого глагола в эпизодах, запечатлевающих молчание персонажей. *Читает* выражение лиц Тихона и камердинера княжна Марья. Наташа *читает* в лице Анны Михайловны утвердительный ответ на свой вопрос, не пришло ли письмо от Николая. Андрей Болконский, встретив в горящем Смоленске Алпатыча, в выражении его лица *читает* «сознание того, что он сам (Алпатыч. — *В. Х.*) понимает несвоевременность этих вопросов (что делать с овсом. — *В. Х.*), но спрашивает только так, чтобы заглушить и свое горе». Кутузов во время Бородинского сражения в лицах людей, побывавших под огнем, *читал* выражение напряженности, дошедшей до самой

## III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

высокой степени». А когда к нему приехал Болховитинов и сообщил об уходе из Москвы наполеоновского войска, Кутузов «щурил свой зрячий глаз, чтобы лучше рассмотреть посланного, как будто в его чертах он хотел *прочесть* то, что занимало его». Подобным же образом и сам повествователь *читает* выражения лиц персонажей.

Автор «Войны и мира», однако, не полностью отказывается от живописующей пластики. Выше мы приводили эпизоды, являющиеся как бы крайними случаями. Преобладающие же у Толстого характеристики поведения героев слагаются, во-первых, из прямого обозначения видимых его свойств, — из описаний психологической подоплеку движений, жестов, мимики либо производимого ими впечатления — во-вторых.

Обратимся к тексту вновь. «Князь Василий замолчал, и щеки его начали нервически подергиваться то на одну, то на другую сторону, придавая его лицу неприятное выражение, какое никогда не показывалось на лице князя Василия, когда он бывал в гостиных. Глаза его тоже были не такие, как всегда: то они смотрели нагло-шутливо, то испуганно оглядывались». Два мимических штриха (нервически подергивающиеся щеки и оглядывающиеся глаза) обрастают подробностями внепластическими, не имеющими зрительных эквивалентов. А вот как показана Наташа на балу: «Она стояла, опутив свои тоненькие руки, и с мерно-поднимающеюся, чуть определенной грудью, сдерживая дыхание, блестящими, испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе. Ее не занимали ни государь, ни все важные лица, на которых указывала Перонская, — у ней была одна мысль: "Неужели так никто не подойдет ко мне..."». И далее следует внутренний монолог героини, занимающий значительно больше места, чем приведенная жестово-мимическая характеристика, по-толстовски завершающаяся словами о том, *что* выражали лицо и взгляд...

Нивелирование живописно-пластических эффектов в характеристиках героев (при напряженности интереса писателя ко всему зримому) составляет важнейшую черту толстовского

## Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

стиля. «Ошибается поэзия, когда описывает черты лиц, что должна делать живопись», — говорится в «Анне Карениной».

Повествователь у Толстого имеет дар не столько *созерцающе* наблюдать, сколько интуитивно *распознавать* в поведении людей сложнейшие душевные движения. Сама характерная для «Войны и мира» диспропорция выражающего, даваемого скупой или отсутствующего вовсе, и выражаемого, о котором говорится пространно и неторопливо, обладает своеобразной содержательностью. Она запечатлевает сознание повествователя, способное, минуя какие-либо логические операции (и даже собственно эстетическое созерцание), мгновенно и легко проникать сквозь оболочку видимых форм поведения человека в глубины его психики.

Нечто подобное присуще и толстовским героям, которые иногда таинственным образом угадывают выражаемое жестами, движениями, мимикой, даже их не видя. «Пьер не видел в темноте, но чувствовал, что у солдата (это Платон Каратаев. — В. Х.) морщились губы сдержанной улыбкой ласки в то время, как он спрашивал это». О приезде княжны Марьи в Ярославль к раненому брату: «Не успела княжна взглянуть на лицо этой Наташи, как она поняла, что это был ее искренний товарищ по горю, и потому ее друг». И еще пример: «Николай тотчас же узнал княжну Марью не столько по профилю ее, который виднелся из-под шляпы, сколько по тому чувству осторожности, страха и жалости, которое тотчас же охватило его». Подобные «проникающие» реакции героев вполне отвечают сути толстовского психологизма.

Читатель «Войны и мира» не испытывает потребности сосредоточиться на

созерцании видимых форм поведения людей. Пластической красоте, привычной и традиционной, здесь противопоставляется в качестве ценности более высокой *одухотворенность* человека. Не случайно Наташа у Толстого в первой сцене — девочка с некрасивым лицом, а глаза княжны Марьи — «привлекательнее красоты»<sup>26</sup>.

Толстой, для которого зримое поведение человека подобно читаемой книге, не всегда бывает психологически убедителен в пластических характеристиках. Не совсем лишены ре-

7·

195

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

зюнов иронические слова Дружинина, будто ляжка действующего лица в произведении этого писателя может свидетельствовать о его желании путешествовать по Индии. В «Войне и мире» есть (правда, их очень немного) фразы, которые побуждают вспомнить эту язвительную шутку. Например: «Видно было, что полковой командир любит своею полком, счастлив им и что все его силы душевные заняты только полком; но, несмотря на то, его подрагивающая походка как будто говорила, что, кроме военных интересов, в душе его немалое место занимают и интересы общественного быта и женский пол». И еще один пример: «Он (Пфуль. — В. Х.) сказал несколько слов с князем Андреем и Чернышевым о настоящей войне с выражением человека, который знает вперед, что все будет скверно и что он даже не недоволен этим. Торчавшие на затылке непричесанные кисточки волос и торопливо причесанные височки особенно красноречиво говорили это».

Однако в подавляющем большинстве случаев косвенная пластика изображения человека выглядит неотразимо убедительной. Толстой неустанно выясняет психологический смысл мимических движений и жестов, смысл, открывающийся взгляду человека, в котором соединились дар интуитивного проникновения и аналитического рассуждения. Именно анализ внешнего облика героя позволяет автору охарактеризовать сложность и порой противоречивость его душевного состояния. Так, лицо Бориса Друбецкого при встрече с Николаем Ростовым выражало досаду, а слова и улыбка — притворную радость. Порой лицо героя передает одновременно и демонстрируемое чувство, и утаиваемое душевное движение: «Лицо его (Николая во время игры в карты. — В. Х.) было страшно и жалко, особенно по бессильному желанию казаться спокойным».

Знаменателен настойчиво звучащий в «Войне и мире» мотив оговариваемого повествователем несоответствия и даже контраста между тем, что *человек* испытывает, и тем, как он выглядит и воспринимается со стороны. Так, говорится о внешнем спокойствии Пьера на дуэли, разительно несходном с его состоянием растерянности; о сухом и педантичном поведе-

196

### Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

нии князя Андрея, вновь живущего молодой жаждой любви и счастья; о веселом тоне Николая Ростова, скрывающем его отчаяние во время игры в карты с Долоховым; о развязности Николая в разговоре с *отцом* о проигранных деньгах и испытываемом им чувстве вины и стыда. Дважды говорится о контрасте между холодно достойной фигурой, гордым выражением лица Наташи Ростовской после ее увлечения Анатоном — и ее душой, переполненной стыдом и отчаянием.

Взгляд на мир, запечатлеваемый подтекстово пластической манерой изображения, — не живописно-созерцательный, не безмятежно-спокойный, а трепетно-проникновенный, прозревающий и вникающий. *Мимо* видимых форм бытия, как можно скорее, однако не в обход, а *сквозь* них, к духовно-содержательным первоосновам этих форм — таков *путь* освоения жизни в «Войне и мире». Толстого интересует прежде всего зримая *экспрессия* душевного бытия человека. Недаром стихией Наташи Ростовской, любимой героини писателя, являются пение и танцы, но не живопись и скульптура!



Автор «Войны и мира» развивает и обостряет нашу проникающую наблюдательность. Об этом прекрасно сказал Роже Мартен дю Гар: «Его (Л. Толстого. — В. Х.) пронизательность поразительна. По сравнению с ней наше собственное зрение кажется недостаточным, поверхностным, ограниченным и условным... Следишь за ним в его... вечных поисках того незаметного жеста, который вдруг раскрывает всего человека, тогда и наше зрение делается зорче, обостряется наблюдательность». И далее говорится, что человека, который «хоть в какой-нибудь мере обладает наблюдательностью», Толстой может научить «смотреть вглубь»<sup>27</sup>.

В связи со всем сказанным представляется неточной известная формула Д. С. Мережковского о творчестве Толстого как «ясновидении плоти». «Л. Толстой, — пишет Мережковский, — великий творец человеческих тел и только отчасти человеческих душ, именно той стороны их, которая обращена к телу, к бессознательным, животнo-стихийным корням жизни»<sup>28</sup>. С одной стороны, в этом суждении есть свои резоны. Минув многовековую традицию воспроизведения ритуально-

197

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

упорядоченной жестикуляции, автор «Войны и мира» опирался преимущественно на «внезаковые» телодвижения, свойственные людям изначально. Ведь импульсивность и непреднамеренность жеста и мимики являют собой их досоциальное, биологическое свойство. Недаром один из мастеров пантомимы говорил, что грации он научился у играющих котят.

А вместе с тем в приведенных словах Мережковского не все убедительно. Довольно-таки тенденциозно, в угоду заданной антитезе с Достоевским, Толстой превращен писателем-символистом из неустанного искателя этической правды, близость которой христианству несомненна, в язычника — певца «звериного» начала в человеке. Если бы это действительно было так, то вряд ли роман Наташи с Анатолом предстал как столь драматический для нее жизненный эпизод.

Автора «Войны и мира» интересуют прежде всего глубины духа, угадывающиеся в телесном действовании человека. И он стремится прозреть эти глубины, постигнуть своим пронизательным взором то, что прячет, лишь весьма скупо обнаруживая, человеческое тело. По меткому выражению самого Мережковского, не вполне увязывающемуся с его исходной формулой, изображаемые писателем тела обладают «духовной прозрачностью»<sup>29</sup>.

Безыскусственная, органически-достоверная пластика героев Толстого неизменно вовлечена в сферу нравственных отношений, моральных исканий и оценок. Это свойство зримого поведения стало присуще людям сравнительно недавно — лишь в пору их эмансипированности от изначальной слитности с обществом. Жест и мимика в их непосредственной выразительной функции были осознаны и провозглашены как эстетическая ценность мыслителями, причастными культуре Просвещения. О не контролируемых разумом движениях как выражении целостности человеческого существа говорится в статье Ф. Шиллера «О грации и достоинстве»: «Хотя по разговорам человека можно заключить, чем он хочет казаться, однако то, что он собою *представляет в действительности*, надо стараться угадать по мимике, сопровождающей его слова, или по жестам, то есть по *непроизвольным* его движениям»<sup>30</sup>.

198

### Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

Эта концепция пластики человеческого поведения и составила основу образности «Войны и мира».

В этом смысле Толстой, подобно Достоевскому, прежде всего «ясновидец духа». Интерес его к телу — это внимание к симптомам внутренней жизни. Существование человека предстает в «Войне и мире» как нечто ценное избытком одухотворенности. Знаменателен момент, когда князь Андрей, влюбленный в Наташу, слушает ее пение.

«Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им *страшная противоположность* между чем-то бесконечно-великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время пения». И еще о Наташе: «Ее душу как будто связывало ее тело». Здесь по-толстовски весомо сближены представления о телесности и узости — с одной стороны, о духовности и широте — с другой. А вот слова о княжне Марье в эпилоге романа: «На лице ее выступило строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом». Все это выглядит совсем не по Мережковскому! Что-то от «страшной противоположности» душевного и телесного, поразившей князя Андрея в Наташе, лежит на самой структуре толстовских характеристик поведения героев, характеристик скупых и часто косвенных в своей пластической стороне, но прямых и развернутых в своей психологичности.

Изображение человека в «Войне и мире», таким образом, имеет «подтекст», но в смысле, противоположном тому, который вкладывается в это слово, когда речь идет о драматургии Чехова. Здесь в подтекст уходит не столько психология героя (она, напротив, максимально выявлена, в авторской речи), сколько ее внешние проявления.

«Косвенность» толстовской пластики отнюдь не исключает ее богатства и разнообразия. Литература знает два способа введения в повествование портретных и жестово-мимических характеристик. Назовем первый из них экспозиционным. Прибегая к нему, автор подробно описывает наружность и манеры поведения впервые появившегося на страницах произведения героя с тем, чтобы к присущей ему, герою, пла-

199

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

стике больше не возвращаться (или обращаться эпизодически). Экспозиционные пластические характеристики героев Бальзака, Лермонтова (напомним портрет Печорина в главе «Максим Максимыч»), в значительной степени Гончарова и Тургенева.

Второй способ введения в текст пластических характеристик правомерно назвать лейтмотивным: черты наружности и зримого поведения персонажей здесь запечатлеваются на протяжении всего произведения и составляют как бы аккомпанемент воссоздаваемого действия. Именно так обстоит дело у Толстого. Нет другого писателя, у которого столь явственно звучали бы несмолкающие мелодии жестово-мимических характеристик. Внимание автора «Войны и мира» к зримой стороне поведения героев нисколько не ослабляется от начала к концу той или иной главы, а также произведения в целом.

Роман-эпопея Л. Толстого, будучи рассмотрен в контексте художественной культуры XIX—XX веков, предстает как своего рода вершина, как кульминационная точка пластической «явленности» носителей высоких нравственных ценностей. Ничего подобного нет ни у Достоевского с некоторой бесплотностью персонажей типа Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Макара Ивановича, ни у таких писателей последующих эпох, как Чехов, обычно сближавший симпатичных ему героев с субъектом повествования, и Т. Манн. Знаменательно признание автора «Доктора Фаустуса», что в изображении наиболее интересных лиц ему «надлежало соблюдать величайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначительностью»<sup>31</sup>. От таких опасений Л. Толстой был совершенно свободен.

Со всем этим связано построение сюжетных эпизодов в «Войне и мире». В них цепь высказываний постоянно рвется обозначением жестов и, главное, мимических движений: выражений лица и глаз героев. Нередко действие персонажей осуществляется по преимуществу или даже исключительно в их зримом поведении, так что возникают полунемые и немые сцены.

200

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

Обильные мимикой и скупые речью герои эпизоды едва ли не преобладают в «Войне и мире». При этом широко используется прием, который, прибегнув к аналогии с киноискусством, можно назвать сценой с выключенным звуком: персонажи говорят, но речь их не передается, а обозначается чье-то зрительное впечатление от беседующих (Николай Ростов видит Александра и Наполеона мирно разговаривающими; Пьер в гостиной Берга наблюдает за князем Андреем и Наташей и чувствует, что нечто важное происходит между ними; Маша во время совета в Филях с любопытством, не понимая слов, смотрит на спорящих Беннигсена и Кутузова; Пьер после допроса видит, но не слышит, как дает распоряжение Даву).

Эпизоды же, состоящие целиком или почти целиком из высказываний персонажей, у Толстого немногочисленны. Это главным образом разговоры Андрея Болконского с Пьером на общие темы, да и они предваряются и завершаются привычными в «Войне и мире» мимическими характеристиками персонажей.

Жест и в особенности мимика у Толстого доминируют над произнесенным словом, а в звучащем слове смысл его тона преобладает над предметно-логическим значением. И это, конечно, не случайно. Недоверие к собственно интеллектуальному общению выражается в романе весьма настойчиво, и не только структурой текста<sup>32</sup>, но и в прямых декларациях героев и повествователя. Так, Кутузов дошел «опытом жизни до убеждения, что мысли и слова... не суть двигатели людей». Со временем и Пьер приходит к пониманию «невозможности словами разубедить человека». О разъединяющей силе логически упорядоченных суждений говорится в эпилоге романа: «Вернейшим признаком того, что что-нибудь было не ладно между нею и мужем, для нее (Наташи. — В. Х.) служил логический ход мыслей Пьера. Когда он начинал доказывать, говорить рассудительно и спокойно и когда она, увлекаясь его примером, начинала делать то же, она знала, что это непременно поведет к ссоре».

Жесты и мимика у Толстого, активно сопровождая речь героев, видоизменяют и даже преображают ее значение. Сами

201

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

высказывания персонажей порой уподобляются телесным движениям, они (воспользуясь выражением В. Гофмана о речи в драматургии Чехова) часто осуществляются не в «словах-смыслах», а в «словах-симптомах»<sup>33</sup>, так что семантика реплики оказывается не соответствующей ее прямому лексическому значению. Напомним Багратиона в Шенграбенском сражении: «Он спрашивал "чья рота?", а в сущности он спрашивал: "уж не робеете ли вы тут?"»

Значимые слова иногда выступают у Толстого в функции междометий, как впоследствии в чеховских пьесах. «Наташа присела, послушала их <гувернанток> разговор с серьезным, задумчивым лицом и встала. "Остров Мадагаскар, — проговорила она. — Ма-да-гас-кар", — повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы m-me Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты». В подобных случаях речь героев протекает по законам жестикуляции и мимики.

Обозначения движений, жестов, выражений лица персонажей обладают прежде всего характеризующей силой. Но они выполняют одновременно и иную, собственно сюжетную функцию. Пластика действия толстовских героев являет собою осуществление их *контакта* друг с другом. Знаменательно, что Наташа Ростова неспособна общаться посредством одних только словесных смыслов: в письмах она не могла передать и тысячной доли того, что «привыкла выражать голосом, улыбкой и взглядом».

Жестово-мимический контакт между героями занимает у Толстого иерархически привилегированное положение. Персонажи «Войны и мира» «используют» телесные движения так же, как и речь. Жестами, а чаще мимикой они задают друг другу вопросы и отвечают на них, что-то сообщают один другому. Так, говорится о спрашивающем взгляде

Наташи, об обмене не только репликами, но также взглядами и улыбками между Николаем Ростовым и Соней, о встретившемся взгляде Наташи и Пьера, который договорил не сказанное словами. Обмен взглядами, улыбками, жестами; ответ словом на пластическое движение либо, напротив, движением на слово; способность человека чувствовать и понимать находящегося

202

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

рядом человека не по смыслу произносимых им слов, а иначе, безотносительно к ним — эти мотивы звучат на протяжении всего толстовского романа.

Нередко общение с помощью жестов и взглядов связано с непониманием людьми друг друга, с их холодностью и взаимной отчужденностью (интонационно-мимическое выражение недоброжелательства Николая Ростова к Андрею Болконскому при первой их встрече; мимический «контакт» Пьера и Долохова на балу, обернувшийся дуэлью между ними). Но в большинстве эпизодов общение посредством взглядов и улыбок знаменует близость и душевное взаимопонимание людей. Именно в таких «пластических диалогах» воплощается толстовская идея нравственного единения людей как высшей нормы бытия.

При этом герои Толстого порой сами не замечают своего воздействия на присутствующих: влияют на окружающих произвольно. Вспомним сильное и глубокое впечатление князя Андрея от первой встречи с Наташей Ростовой, весело бегущей с дворовыми девушками по дорожке неподалеку от отряд-ненского дома, или первую реакцию Пьера на Платона Каратаева, который около него разувался и развешивал для сушки свою обувь.

В художественном мире Толстого, таким образом, нет и не может быть полного молчания как «противовеса» самораскрытию людей и их воздействию на окружающих. Уже самим присутствием среди других людей герой Толстого вступает с ними в общение.

Жестово-мимический контакт между героями и (шире) впечатления одних от наружности и поведения других нередко служат развитию действия: способствуют существенным переменам в жизни персонажей. Так, аккуратный, невеселый, отчетливый смех Сперанского оказался поводом для пересмотра Андреем Болконским своих позиций — началом нового этапа в его духовной жизни. Спасает жизнь попавшего в плен Пьера обмен взглядами между ним и Даву. А вот как решается личная судьба княжны Марьи и Николая Ростова: «Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг другу,

203

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

и далекое, невозможное вдруг стало близким, возможным и неизбежным».

Впечатления героев от наружности, движений, выражений лица близких людей становятся достоянием их внутренней жизни и неотъемлемой частью толстовской «диалектики души». Так, Наташа, влюбившаяся в Анатоля Курагина, мысленно рисует его лицо, жесты, улыбку. Княжна Марья воображает лицо отца в минуты его предсмертного смягчения: позднее она вспоминает о встрече с Николаем: «Его добрые и честные глаза с выступившими на них слезами... не выходили из ее воображения».

Толстовские напоминания о мельчайших нюансах мимики воплощают мысль автора об универсальности внеинтел-лектуального и внеречевого контакта между людьми. Подобный контакт, не устанавливаемый усилием ума и воли, часто не фиксируемый сознанием и являющийся «односторонним», по мысли Толстого, постоянен и первостепенно важен. Для общения героев живое восприятие наружности и поведения является не просто подспорьем, а насущной необходимостью. Именно движением тела, жестом, мимикой лица, взглядом, по убеждению автора «Войны и мира», осуществляется исконная «немолчаливость» человеческого бытия.

Толстовская пластичность, как видим, воплощает поэзию душевной открытости и безоглядной искренности. Она решительно отвергает подозрительность, недоверие и утаивание человеком чего-либо. Персонажи Толстого легко обнаруживают собственное

мироотношение, свои умонастроения и импульсы, не умея и не считая нужным прятаться от стороннего глаза. Частное, личное, интимное не замыкается в себе, а открывает себя окружающему миру, вмешивается в него, в конечном счете — сливается с ним. Тайна для лучших героев «Войны и мира» — отнюдь не норма бытия, а лишь печальная необходимость, возникающая в исключительных, катастрофических ситуациях. Вспомним, как изолировала себя от общения с людьми и замкнулась Наташа после истории с Анатолом.

Вот несколько отрывков из писем писателя, относящихся ко времени работы над «Войной и миром». А. А. Толстой: «Я

204

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого

счастливый и спокойный муж и отец, не имеющий ни перед кем тайны» (61, 24). С. Н. Толстому: «Ты поверь мне и убедись раз навсегда, что ни я, ни Соня, ни тетинька никогда про тебя не говорили и не можем говорить того между собой, чего мы тебе не скажем, и поэтому будь с нами, со мной главное, совершенно свободен и прост» (61, 44). В письме Т. А. Берс (Кузминской) Л. Н. Толстой сетует о своей и ее неполной искренности, выражает огорчение, что оба они будто бы втайне один от другого обсудили друг друга и скрывали свое мнение: «Я с тобой был иногда не совсем искренен. Я не буду больше, и ты будь совсем искренна со мной» (61, 118).

Сквозящая здесь убежденность, что отношения людей должны и вполне могут строиться на началах *полной* душевной открытости, расположения, искренности, и сказала в изображении жестово-мимического общения героев «Войны и мира».

Есть вместе с тем существенная разница между характером личных контактов героев «Войны и мира» — и самого автора. Искренность, открытость, доверие достаются первым без всяких усилий и не составляют какой-либо проблемы. Сам же Л. Н. Толстой, судя по его письмам и другим биографическим материалам, напряженно и целеустремленно, рефлексивно и морализующе (и не всегда успешно) «устанавливал» искренность между собой и близкими людьми. Эта ясно ощущаемая нетождественность нравственного мира героев и автора свидетельствует, по-видимому, что «Война и мир» — это своего рода историческое предание, отмеченное поэтизацией ушедшего времени.

Толстовская поэзия доверия к человеку, поэзия душевной открытости и абсолютной непричастности притворству, игре, маске — это своеобразное наследование многовековой художественной традиции эпического творчества. Вспомним бах-тинскую характеристику эпического человека, в котором «нет ничего, что существовало бы принципиально только для него самого и не могло бы быть адекватно опубликовано (выражено вовне)»<sup>14</sup>. Ученый здесь отождествляет возможность «опубликования» того, что в человеке есть, с возможностью прямо-

205

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

го, исчерпывающе полного выражения внутреннего во внешнем (зримом жесте и слышимом слове). В традиционном эпическом творчестве одно другому действительно закономерно сопутствовало.

Но совсем иное дело — эпос толстовский. Герои «Войны и мира», готовые открыться окружающим, однако, не в состоянии исчерпать свой разноплановый и богатый внутренний мир в видимом и слышимом действовании. В них, говоря словами Бахтина, много того, что не может быть «выражено вовне» в общепонятных формах. Но в них нет решительно ничего — ни в Наташе, ни в Пьере, ни в капитане Тушине, ни в Кутузове, — что они хотели бы утаить и спрятать от окружающих, что «не могло бы быть адекватно опубликовано».

В этом отношении как бы итоговой формулой поэтики «Войны и мира» является характеристика героини следующего толстовского романа: «Анна была совершенно проста и *ничего не скрывала*, но... в ней был другой какой-то, высший мир *недоступных* для нее (Кити. — В. Х.) *интересов, сложных и поэтических*». И в той же двадцатой главе

первой части романа: «Кити увидела в ее (Анны. —В. Х.) глазах тот особенный мир, который ей не был открыт».

В этих словах — один из парадоксов толстовского творчества (и «Войны и мира» — в гораздо большей степени, чем последующих произведений): близкие писателю герои свободны от стремления что-то скрыть от окружающих, они, говоря словами М. М. Бахтина, готовы к «опубликованию» самих себя, но тем не менее не открыты полностью даже заинтересованному взгляду, а потому загадочны и таинственны, как Наташа для Андрея Болконского, как он сам для всех Ростовых, как Платон Каратаев для Пьера и княжна Марья для Николая. Лучшие из героев «Войны и мира» не прячут себя от окружающих, они доверчивы и бесхитростны, но в то же время не в состоянии себя исчерпать в общении — для этого они слишком сложны и глубоки...

И повествователь с его аналитической, неживописующей манерой как бы идет навстречу импульсу героя — *полностью*

206

Художественная пластика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого раскрыть себя перед другими людьми. В данном случае — это читатели романа-эпопеи.

Последующей литературой, в основном западноевропейской, толстовского рода поэзия открытости человека окружающему миру больше разрушалась критически-недоверчивым анализом, скепсисом и подозрительностью, нежели наследовалась. Сошлемся на разложение «классических чувств» М. Прустом, который, по словам А. Моруа, «наблюдает своих героев со страстным и вместе с тем холодным любопытством натуралиста»<sup>35</sup>. Вспомним беспощадно-суровые слова Хемингуэя, что самое фальшивое в жизни людей — это так называемые задушевные разговоры; ироническое суждение П. Валери, что «быть искренним значит, мысленно находясь в чужом обществе, выдавать себя за того же, за кого выдаешь себя с глазу на глаз с собой»<sup>36</sup>. Прочитав Т. Манна: «Людам чувства свойственна внешняя выразительность, ибо она вытекает из тщеславия чувства, которое откровенно и без стеснения о себе заявляет; выразительность — это порождение большой и нежной души, где слабость и смелость, бесстыдство и благородство, естественность и нарочитость сплавляются в актерство высшей марки»<sup>37</sup>.

У Толстого же человеческая искренность начисто свободна от подобных подозрений. И вряд ли об этом следует говорить как о наивности и неискренности писателя. Скорее это выражение высокой мудрости, которая осталась невнятной для многих крупных художников слова XX столетия.

\* \* \*

Итак, в центре видимой реальности «Войны и мира» не природа сама по себе и не мир вещей, чему уделено так много внимания у Гоголя, Гончарова, Тургенева. «Доминанту» зримых картин здесь составил человек. Видимый мир представляется читателю толстовского романа как бы переполненным, предельно насыщенным выразительно значимыми жестами, выражениями лиц, взглядами — как шар из сна Пьера, сплошь состоящий из подвижных капель.

207

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

При этом художественная пластика «Войны и мира» полемизирует с традиционным, классическим эпосом. По мысли А. Ф. Лосева, эпический стиль склонен «к изображению всего объективного и по преимуществу телесного, "вещественного": «Отсутствие интереса ко внутренним переживаниям личности с необходимостью приводило к бесконечно внимательной и бесконечно обстоятельной фиксации всего внешнего». Здесь воспроизводилось «все острое и выразительное для обыкновенного чувственного восприятия»<sup>38</sup>. Толстому же, как мы убедились, свойственно нечто диаметрально противоположное.

Но как ни глубок, как ни многопланов спор Льва Толстого с его великими

предшественниками по жанру, наследие эпического творчества, *несомненно, живет в «Войне и мире»*. Так, будучи свободной от традиционной знаковости и клишированное™, от театрализирующей гиперболы и овнешняющей энергии, пластика близких автору персонажей вместе с тем подобна формам поведения героев прежних эпопей. Речь идет прежде всего о *неспрятанности* мотивов и стимулов действования.

Исполненная напряженнейшего психологизма, скупая, под-текстовая толстовская пластика, таким образом, не только противостоит внепсихологической скульптурности классической эпопеи, но и парадоксальным образом наследует традицию этого жанра. Законы современного ему психологизма Лев Толстой согласовал с сущностным требованием эпического творчества, чего не было ни в «Думах» Рылеева, ни в «Полтаве» Пушкина, ни в «Тарасе Бульбе» Гоголя, ни в «Тиле Уленшпигеле» Костера. В этом — художественная уникальность «Войны и мира».

1977

### **«Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество писателей второй половины XIX века**

«О пет, вовек Не преставаля молить благоговейно Вас, божества домашние»

*А. С. Пушкин. «Еще одной высокой, важной песни...»*

«Благополучие — велико слово!»

*А. Н. Островский, слова царя Берендея*

Использование в весенней сказке А. Н. Островского русских фольклорно-мифологических тем и мотивов тщательно рассмотрено филологами. Гораздо менее прояснена другая сторона дела, в свое время отмеченная Ф. Д. Батюшковым: драматург «встал сам на путь мифотворчества и как *бы* создал новый миф в поэтическом образе»<sup>1</sup>.

Не будет ошибкой видоизменить известную формулу В. Я. Проппа: Островский пошел здесь по пути от сказки о Снегурочке к мифу о берендеевом царстве. В этом ракурсе его пьесу правомерно сопоставить с такими произведениями, рожденными в странах Западной Европы в ту же эпоху, как «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, «Пер Гюнт» Г. Ибсена, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, где тоже постигаются некие надэпохальные феномены и сущности, универсалии человеческого бытия (в своих основах народного). При всей глубине различий между творениями западноевропейского искусства их объединяет главенство героя активного, действия которого отмечены авантюризмом: выдвижение на авансцену образа человека (у Ницше — сверхчеловека) как нарушителя некоего предустановленного порядка. У Островского картины отклонений от стабильных «норм» тоже наличествуют (об

209

### **III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»**

этом — речь впереди), но преобладает нечто иное: воссоздание налаженности («лада») жизни в стране берендеев, где в пору весеннего праздника явственно сказываются черты быта в его богатстве и многоцветье (в прямом и расширительном значении этого слова), главное же — обнаруживается чарующая цельность жизненного уклада. «Общее сложение жизни» (пользуюсь выражением А. П. Скафтымова) в «Снегурочке» подается как некая нерушимая природно-человеческая реальность, весьма многоплановая и отмеченная гармоничностью.

В стране берендеев широко бытуют песни, которых в пьесе великое множество, и не только ритуально-массовые, *но* и (у пастуха Леля) являющиеся плодом вдохновенной импровизации. О богатстве речи берендеев, бесхитростно простой и в то же время изысканно затейливой, говорит царь: «Любезна мне игра ума и слова». И далее: речи красны «складом, / Теченьем в лад и шуткой безобидной». Неотъемлемую грань повседневности берендеев составляют всяческие украсы — узорчатые, красочные вещи, упоминаниями о которых пестрят и ремарки, и монологи персонажей<sup>2</sup>. Даже лесное обиталище властителя холода поэтически изысканно. Мороз поминает «Изящную работу украшений, / Подробностей мельчайшую резьбу, / Плоды трудов и замыслов». Здесь

Островский-художник предваряет суждение современного ученого: «Практически все предметы, окружавшие древнего славянина в быту, были в большей или меньшей степени художественно обработаны»<sup>3</sup>.

Словесно-песенный и «вещный» мир берендеев, а также запечатленное в пьесе общение молодых людей (каждый и каждая выбирают себе возлюбленную и возлюбленного по велению сердца) свидетельствуют, что в этой стране общая (общинная, или родовая) жизнь вполне ладит со свободой индивида, который ни в коей мере не «зажат» неукоснительными требованиями ритуала, патриархальной иерархией и т. п. Знаменательны слова Весны в прологе: «У всякого свой нор и обычай». Смысл этих слов полностью подтверждает пьеса как целое: своим «норовом» обладают Снегурочка и

210

«Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество...

Купава, Лель и Мизгирь, а также царь Берендей, беседующий с Купавой задушевно, тепло, взволнованно. В мире сказки Островского личностное начало, как видно, занимает немалое место<sup>1</sup>.

В пьесе настойчиво звучит мотив свободы. Говоря с Морозом о томлении Снегурочки в плену лесного дворца, Весна заявляет, что «Девке воля / Милей всего», что она не даст Морозу «в неволе... томить» свою дочь. Лель поет о «раздолье» и «приволье». «Не терпит принуждения / Свободный брак», — говорит царь. И на фоне подобных высказываний вполне органичным выглядит народный гимн свободе в берендеевском царстве, звучащий дважды: «Для счастья народа / Богами ты храним, / И царствует свобода / Под скипетром твоим!»

Свобода в царстве берендеев сопряжена с этической одухотворенностью: языческий «стиль» быта и общения людей в «Снегурочке» во многом подобен жизненному укладу, просветленному христианством<sup>5</sup>. Знаменательны слова царя: «Чем же и свет стоит? / Правдой и совестью / Только и держится».

Как видно, в «Снегурочке» (вопреки тому, что порой говорится) мир берендеев отнюдь не является «доличностным»: здесь нет картины фатального противостояния индивидуально-личного и общинного, родового начал. Основу мифотворчества А. Н. Островского составляет представление о присущей русской субстанции совместимости общественно-коллективного и личностного, о возможности их гармонического соединения, которое извечно желанно. Эта мысль драматурга-мифотворца перекликается с суждениями о русском менталитете некоторых гуманитариев нашего столетия. Сопоставляя западноевропейскую рыцарскую «куртуазность» и русскую национальную стихию, Г. П. Федотов так охарактеризовал последнюю: «...Удивительная мягкость и легкость человеческих отношений... Здесь чужие в минутной встрече могут почувствовать себя близкими, здесь нет чужих... Родовые начала славянского быта глубоко срослись с христианской культурой сердца... наши величайшие люди сродни последнему мужику "темной" деревни»<sup>6</sup>. О том же, что и Федотов, пол-

211

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

века спустя говорил, прибегая к иной лексике, Д. С. Лихачев: «"Бытовая демократия" всегда была более сильна в России, чем на Западе. Несмотря на крепостное право! Помещики, особенно их дети, часто дружили с дворовыми. Были и няньки и дядьки из крестьян»<sup>7</sup>.

Но как ни поэтично берендеевское царство, его «лад» не предстает сполна осуществленной гармонией. Островский помнит об извечном несовершенстве человеческой реальности. В стране берендеев, по словам Бермяты, «воруют понемножку», Бобылиха жаждет «мошну набить потолще», жена Бермяты Елена Прекрасная весьма и весьма любвеобильна. Мизгирь (в словаре В. И. Даля — паук, и даже злой паук), покидая Купаву, попрекает ее, что слишком щедро расточала свои ласки; намеревается полюболюбившуюся ему Снегурочку взять силой или соблазнить драгоценностями, а когда



девушка его полюбила, властно отказывает ей в просьбе спрятаться от Яри-лы-солнца. А после того, как Снегурочка растаяла, утверждает, что его (!) обманули боги. Налицо переключка слов Мизгирия («боги-обманщики») и пушкинского Сальери («правды нет и выше»).

Отклоняются от «общего лада» и природно-языческие божества. Весна-Красна признается: «Шестнадцать лет тому, как я для шутки / И теща свой непостоянный нрав, / Изменчивый и прихотливый, стала / Заигрывать с Морозом, старым дедом, / Проказником седым». Этой проказой-шуткой и был нарушен природный порядок: в царстве берендеев наступило тревожное время «остуды», невольной причиной и одновременно жертвой которой оказалась Снегурочка.

Судьба дочери Мороза и Весны вносит в «полуидиллию» берендеевского царства тона драматические, если не трагические. Именно здесь, на наш взгляд, самое главное и наиболее загадочное в сказке-мифе Островского. Обреченная легкомыслием Весны и жесткой волей Мороза на уединение и неволю, Снегурочка тяготится заточением в *лесном тереме* отца, помышляет о лучшей, радостной жизни («...счастье / Найду иль нет, а поищу его»). Она устремлена к миру песен, веселья, праздника, к участию в общей жизни берендеев. Она —

212

«Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество...

воплощение «радости, мира, долготерпения, благодати, милосердия, кротости»<sup>8</sup>. И, добавим, духовной силы. Исполненная жажды любви — чувства, которым она до поры до времени горестно обделена, Снегурочка готова за миг любви отдать жизнь: «Пусть гибну я, любви одно мгновенье / Дороже мне годов тоски и слез». Присущей ей безоглядной смелостью героиня сказки Островского сродни шекспировской Джульетте и пушкинской Татьяне Лариной. «Самостоянье» Снегурочки, поистине личностное, органически сочетается с бесхитростно-доверительной открытостью окружающему и, главное, с ее душевной вовлеченностью в берендеевский патриархальный мир. Во всем этом — какая-то особая привлекательность героини, обаяние невинности и цельности, бескомпромиссности и твердости духа, что наиболее явственно сказалось в ответе Снегурочки на грубые домогательства Мизгирия: «О, если вся такая / Живет любовь в народе, не хочу, / Не буду я любить». И еще: «Бесценный жемчуг / Себе оставь; недорого цену я / Свою любовь, но продавать не стану».

Горестный финал пьесы предопределен тем, что Снегурочка повинуется матери и отдает свою любовь тому, «кто бы ни встретился», а первым встречным оказывается Мизгирь («Ах, встреча!» — восклицает она). И — вспыхивает ослепляющая страсть, которую вряд ли можно назвать чувством поистине личностным и которая тут же оказывается гибельной.

Трактуется развязка сказки-мифа А. Н. Островского по-разному. Одно из истолкований гибели Снегурочки дается в самом тексте. По словам царя, Снегурочку, свершив «правдивый суд», покарало Солнце, а потому ее «чудесная кончина», как и «страшная гибель Мизгирия», «тревожить нас не могут». Однако заключительный монолог Берендея, как верно отметила А. И. Журавлева, не является «выражением авторской позиции»: драматург апеллирует к «непосредственному зрительскому сочувствию героям»<sup>9</sup>.

Вызывает сомнение также иная, можно сказать, последовательно «антиберендеевская» трактовка финала пьесы Н. А. Шалимовой, утверждающей, что развязка действия — это свидетельство того, что совершается «драматический излом

213

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

времени» и приходит конец «золотого времени берендеев» и власти мстительного, злого бога Ярилы: «кончилось время эпоса, наступило время трагедии»<sup>10</sup>. На наш взгляд, «Снегурочка» (как и творчество А. Н. Островского в целом) не имеет ничего общего с

какой-либо историософской концепцией, тем более — с мыслью о полярности стадий существования общества, народа, человечества. Речь в сказке-мифе идет о надэпохальных и неумирающих константах национального бытия.

Весьма оригинальное и достойное пристального внимания истолкование финала «Снегурочки» предложил Ф. Д. Батюшков. По его словам, у Островского (не только в «Снегурочке», но и в бытовых пьесах) запечатлеваются «драмы человеческого сердца», а именно — разрушительная сила впервые пробуждающегося влечения, когда за любовь принимается страстная в ней потребность: «Может быть, Снегурочка лишь заранее была избавлена от горьких разочарований, ожидавших ее после того, как она станет возлюбленной Мизгиря... не лучше ли сразу растаять?»<sup>11</sup> Да. Горестная судьба героини Островского — это символ извечной и неизбывной ранимости и незащитности начинающего свою жизнь человека, в особенности яркого, щедро одаренного, душевно цельного, и в наибольшей степени — женщины в ее ранней юности. Страсти, порой опасные и даже губительные, дает нам ощутить драматург, наличествуют всегда и везде. Ранимость и незащитность отдельного человека, по Островскому, столь же непреходящи и вечны, как предустановленный природный порядок. Обратившись к жанру сказки, драматург, таким образом, создал миф о радостной полноте жизни русских людей, об их единении друг с другом и с природой, о раздолье и приволье, не имеющих начала и конца. И обрисовал этот мир как отмеченный ладом, но в то же время не исключая горестных эксцессов.

Печальный финал пьесы-сказки Островского катарсичен. И не столько из-за того, что восторжествовал Ярило (об этом говорит Берендей), сколько потому, что здесь высветлено нечто достойное и высокое — как в Снегурочке, пошедшей навстречу гибели ради любви, так и в Мизгире, не пожелавшем

214

«Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество...

жить без нее. Любовь преобразила Мизгиря. Его «страшная погибель» может быть воспринята (хотя прямые текстовые свидетельства тому отсутствуют) как вызванная не только бунтом против богов, но и пробудившейся совестью, чувством неискупимой вины. Ведь это он, Мизгирь, не внял настойчивой просьбе Снегурочки бежать с ней от лучей Солнца!

В ряду мифов, возникших в литературе второй половины XIX века, наиболее удален от «Снегурочки» и ей контрастен миф Ф. Ницше. Герой книги «Так говорил Заратустра» призывает людей «не к работе, а к борьбе... не к миру, а к победе», ратует за «мир как средство к новым войнам», главное же — отвергает всяческую любовь, за исключением «любви к дальнему», то есть к сверхчеловеку будущего: «Даже у Бога есть свой ад: это любовь к людям». Единственный долг, признаваемый Заратустрой, — это долг, приказывая, идти вперед. Если взглянуть на книгу Ницше глазами А. Н. Островского, то ее герой предстанет как фантастически разросшийся Мизгирь, который обрел дар пророка, но утратил способность любить.

Иным является смысл вагнеровского мифа о гибели богов. В оперной тетралогии «Кольцо нибелунга» рисуется картина масштабного, вселенского попрапия любви. В жизни богов и великанов воцарилась жажда золота и власти над миром; кольцо уродливого карлика Альбериха сеет повсюду раздор и убийства, а в конечном счете ведет к гибели богов. Ранее же (такова предыстория действия тетралогии) боги и великаны жили в мире, где все дышало любовью, существовал благой порядок, который находится в отдаленном родстве с изображенным в сказке-мифе А. Н. Островского.

Значительно больше точек соприкосновения у «Снегурочки» с ибсеновским «Пер Гюнтом», где, как справедливо отметила А. И. Журавлева, Озе и Сольвейг (добавим: а также вернувшийся в родной дом Пер Гюнт) олицетворяют «вечные ценности человеческой жизни», подобные тем, что составили основу сюжета сказки Островского<sup>12</sup>. В обеих пьесах (чего не было у Вагнера и Ницше) речь идет о ценностях, которые связаны

с укорененностью человека в бытии, с его пребыванием, говоря словами М. М. Бахтина, на своем единственном

215

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

месте, будь то ереда обитания, верность обычаю, роду, семье, постоянство в любви, приверженность домашнему очагу. Проникновенные и мудрые слова об этом были произнесены Н. К. Рерихом, оформлявшим спектакль «Пер Гюнт» в Художественном театре на рубеже 1900—1910-х годов. Назвав иб-сеновского героя «разрушителем очага» и расценив его жизнь на чужбине как «длвшийся долгие годы совершенно случайный ее эпизод», о самой пьесе Рерих говорит следующее: это дивная сказка «вне времени и пространства... песня о красоте и радости *священного* очага». Далее читаем: «Был ли это огонь домашнего очага, то есть очага семьи, был ли это очаг племени, целого народа, очаг храма или какого-нибудь божества, но всегда только он собирал вокруг себя людей и только около него они становились самими собой... Только здесь находил человек всегда свое счастье»<sup>13</sup>.

Если мифы Вагнера и Ницше, о которых шла речь, имеют истоки в исторически раннем героическом эпосе и родственной ему мифологической архаике, то корни мифов о берендеях, об Озе и Сольвейг, без которых не представим «Пер Гюнт», — совсем иные. Здесь к месту вспомнить и Филемона с Бавкидой в древнегреческой мифологии (а также в «Метаморфозах» Овидия), и «Труды и дни» Гесиода, и древнерусскую повесть о Петре и Февронии.

Охарактеризованные нами произведения свидетельствуют, что мифотворчество в европейском искусстве промежутка между романтизмом начала XIX века и символизмом рубежа XIX—XX столетий не прекращалось. Подтверждением тому являются также оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»<sup>14</sup> и «Хованщина» М. П. Мусоргского<sup>15</sup>.

«Неомифы», являющиеся плодом индивидуального творчества, становятся мифами в полном смысле, лишь когда они вызывают в обществе сильный резонанс: тексты, притязавшие на статус мифов, «мифогенные», по выражению А. П. Чу-дакова, властно требуют активной и, главное, длительной заинтересованности широкой публики. Произведения, о которых шла речь, подобный резонанс вызвали, но, важно отме-

216

«Снегурочка» А. Н. Островского и мифотворчество...

тить, в разной степени. «Пальма первенства» (не только в странах Западной Европы, но и в России) принадлежит Вагнеру и в особенности Ницше, но не «Пер Гюнту» Ибсена и не «Снегурочке» А. Н. Островского (скажем то же самое и о «Сказании... о Китеже» и «Хованщине»). Причина подобного «неравенства», вероятно, состоит в большей созвучности мифов Вагнера и Ницше духовной атмосфере XX столетия. В эту эпоху Европа (в том числе и Россия) оказалась в плену всяческих крайностей. Поначалу это — утопический максимализм самых разных «сортов», позже — полярное ему господство тотально пессимистических умонастроений и пантрагических концепций. Такова была неотвратимая реакция на эйфорию начала века, на эпоху «духовного футуризма» (С. Н. Булгаков) и «сверхожиданий» (А. А. Золотарев). И в этой атмосфере метаний, в этой приверженности общества интеллектуальному глобализму (если можно так выразиться) куда более насущными и глубокими представлялись дерзновенные и роковые свершения вагнеровских богов, великанов, карликов, а также пророчества величественного ниспровергателя всего и вся в «стране отцов» Заратустры, нежели бесхитростный, отмеченный наивностью мир берендеев у Островского или драма отъединения Пер Гюнта от родного очага. Знаменателен факт истории гуманитарной мысли в России предреволюционной поры: у широкой публики, у критиков и публицистов, а также театральных зрителей «на слуху» был ибсеновский Бранд, который предварил Заратустру. Это — пророк-максималист, пренебрегающий историческим прошлым и радикально не

приемлющий настоящее, жестокий к матери, жене, ребенку. В спектакле Художественного театра (1906), имевшем огромный успех, В. И. Качалов безоговорочно поэтизировал героя пьесы, а драма его близких, оказавшихся жертвами властного и жестокого Бранда, отодвигалась на второй план. Заметим, что «Пер Гюнт», поставленный этим же театром в 1912 году, привлек значительно меньшее внимание публики. И это неудивительно. XX век на всем его протяжении не очень-то чтит устремленность людей к идиллическим ценностям, ко всему тому, что являют собой дом, семья, общение

217

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

с близкими, живой контакт с окружающей природой. Склонная к апологии всего масштабного, «глобального» (как в его индивидуалистическом, так и в коллективистском «вариантах») эпоха легко и бездумно пренебрегала тем, что Н. К. Рерих назвал «святыми очагами». Именно поэтому, вероятно, «Снегурочка» А. Н. Островского, вдохновенно поддержанная оперой Н. А. Римского-Корсакова, и «Пер Гюнт» Г. Ибсена в соединении с замечательной сьюитой Э. Грига оказались как бы на периферии «мифовосприятия», уступив центральное место мифологии вагнеровско-ницшеанской ориентации.

Какая участь ожидает рассмотренные нами мифы в начале третьего тысячелетия, покажет жизнь. Прогнозы здесь делать невозможно, если, конечно, не пытаться встать в позу пророка.

2003

### **Праведники у Н. С. Лескова\***

Интерес писателя к позитивным началам русской жизни поразительно стабилен. Герои праведнического склада нередко встречаются как в самых первых, так и в поздних произведениях Лескова; порой они оказываются на периферии повествования (Сила Крылушкин в «Житии одной бабы», ряд персонажей «Мелочей архиерейской жизни» и «Заметок неизвестного»), нередко они помещены в экзотическую обстановку и облачены в необычные одежды («Скоморох Памфалон» и «Гора»), но это не мешает нам почувствовать их родство с центральными фигурами лесковского творчества: Несмертельным Голованом, однодумом Рыжовым, Иваном Северьянови-чем Флягиным, протопопом Туберозовым и княгиней Протозановой. В центре предлагаемой статьи — созданный в 1870-е годы цикл рассказов о праведниках, а также хроники «Соборяне» и «Захудалый род», где интересующая нас тема разработана писателем с наибольшей полнотой.

Рассматривая лесковскую концепцию праведничества в качестве факта истории русской культуры, мы сосредоточимся на наиболее устойчивых и существенных мотивах произведений писателя, которые составили вклад Лескова в классическую литературу XIX века.

1

Лесков, как известно, стоял в стороне от организационно оформленных течений русской мысли и не являлся поборником какой-либо «готовой» идеологической доктрины. Он не ограничивал своих представлений о позитивном и ценном каким-то одним явлением социального бытия (класс, прослойка, ветвь общественной мысли, журнал, кружок и т. п.). Это

\* Соавтор — О. Е. Майорова.

219

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

был «писатель, открывший праведника в каждом сословии, во всех группах...»<sup>1</sup>. При этом Лесков обнаруживал симпатичных ему, порой достойных преклонения людей по преимуществу в тех кругах русского населения, которые считались непрестижными. Среди них швейцар («Павлин»), крестьянин-изгой («Пугало») и даже профессиональный вершитель наказаний («Пигмей»). Подобный выбор героев отвечал позиции писателя. Так, обращаясь к И. С. Аксакову, Лесков заметил: «...Может быть, напишу Вам "праведника"

из осторожных зрителей, между коими наичаще встречаются звери»<sup>2</sup>. «Живые и привлекательные личности» были найдены писателем «в сферах самых обыкновенных, где, кажется, ничего особенного ожидать... невозможно» (8, 57). Большинство его праведников «не из чернородья и не из знати, а из людей служилых, зависимых, коим *соблюсти* правоту труднее» (6, 315).

Опорное мирозерцательное начало для Лескова — это идея деятельного и самоотверженного добра. «Главная черта лесковских героев — постоянная готовность прийти на помощь к другому человеку — соотносилась автором и самими героями с евангельской проповедью любви и добрых дел»<sup>3</sup>. Истинная вера мыслится Лесковым как последовательно этическая *житейская* ориентация: простолюдин, «худ он или хорош, но живет до сих пор с убеждением в необходимости добрых дел для спасения...»<sup>4</sup> По мнению писателя, «жизнь состоит в борьбе добра со злом, и проклятие лежит над всякой неподвижностью»<sup>5</sup>. Христианское миропонимание для него составляет прежде всего урок сугубо практической нравственности: проповедь непритязательно *простых* и *обыденных добрых дел*<sup>6</sup>. Впрямую обратившись к новозаветному сюжету, писатель избрал своей героиней хозяйственную Марфу. Если евангельский Иисус упрекает эту женщину за хлопоты об угощении и хвалит слушающую его Марию, которая избрала себе «благую часть», то лесковская Марфа — лицо наиболее привлекательное: после смерти отца она взяла на себя всю тяжесть забот о семье. В соответствии с идеалом писателя, Марфа «не только создает своим трудом условия для духовной жизни-людей, но и подает им высокий нравственный пример»<sup>7</sup>.

220

Праведники у Н. С. Лескова

Сочувственно-уважительное внимание к незаметной деятельности обыкновенного человека прошло через все творчество писателя, начиная от романа «Некуда», где врачебная практика Розанова противопоставлена глобальным планам его оппонентов, и вплоть до поздних рассказов, повестей и газетных заметок. Непонимание «самых простых обязательств» (3, 62) по отношению к людям, находящимся рядом, в глазах Лескова — серьезнейшее зло. Как к высшей ценности писатель апеллировал к добрым чувствам и «здравому смыслу» простолюдина. Подобно автору «Мертвых душ», он был убежден, что каждому человеку подобает прежде всего «сознание простых, но важных житейских истин» (5, 386). Показательна лесковская интерпретация поведения героев «Войны и мира» в период отступления русской армии: «Пользу приносили в благопотребную пору лишь те, кто... действовал просто и искренне, не забывая своих ближайших частных интересов и исполняя тем свой долг» (10, 128).

Хотя праведники Лескова обычно не предстают в качестве идеологов, духовные принципы, определяющие их поведение, так или иначе просматриваются. Подобно Самбурско-му, они отличаются «честностью и непреклонностью убеждений»<sup>8</sup> и, по замечанию одного из героев, «имея высокий идеал, ничего не уступают условиям времени и необходимости» (5, 163). Вигура, один из самых колоритных лесковских праведников, говорит: «...Мне всего дороже — это моя воля, возможность жить по одному завету, а не по нескольким, не спорить, не подделываться и никому ничего не доказывать...» (8, 484).

Для лучших героев Лескова и для него самого первостепенно значимы и национальное предание, и авторитет власти, и сословные границы, и нормы соответствующего этикета, и, главное, верность христианским велениям и заповедям. При этом нравственная ориентация человека в глазах писателя имеет социально-гражданский характер. Не случайно Лесков назвал святым труд людей, «исполняющих положения гражданского порядка» (ПСС, 21, 145). Праведники Лескова ощущают и мыслят себя лично ответственными за сохран-

221

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ность миропорядка — обязанными самоотверженно ему служить. И верность

этическим императивам в их сознании сливается с верностью России, ее обычаям и традициям. Туберо-зов призывает соотечественников быть «в ладу со своей старой сказкой» (4, 152), а позднее говорит, что нельзя жить «без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих» (4, 183). Княгиня Протозанова убеждена, что потомки должны «беречь и по мере сил увеличивать добрую славу предков» (5, 125).

Здесь, несомненно, выражены мысли самого автора. Напомним, что уязвимость «честных нигилистов» Лесков усматривал в том, что они «не получили в наследие ни одного гроша, не взяли в напутствие ни одного доброго завета» (2, 135). Писатель утверждал, что одна из серьезнейших бед России — это «наша поразительная... забывчивость»<sup>9</sup>. Бережное отношение к национальному преданию, однако, не оборачивалось у Лескова апологией прошлого. Он был убежден, что «ныне не хуже, чем было прежде»<sup>10</sup>. Изучение русской истории, полагал писатель, должно помочь уяснить современникам то, «чего следует опасаться и с чем надо соразмерять свои желания»<sup>11</sup>.

«Почвенность» Лескова — это прежде всего мировоззренческая ориентация на веками выработанную духовно-практическую культуру народа. При этом о верности традициям речь идет как о предмете неустанных забот и напряженных духовных усилий; с тревогой и горечью говорится о подмене отечественного обычая иноземным, чему отдало немалую дань русское дворянство. Так, Протозанова упорно стремится воспитать своих сыновей в соответствии с русскими традициями и вопреки веяниям времени. Подобные мотивы звучат в «Детских годах». Мать героя, лютеранка по вероисповеданию, говорит сыну, что он обязан знать немецкий язык «из уважения к национальности матери» (5, 339), но, «будучи сыном русского человека... должен взрасти и воспитаться в преданиях и симпатиях русского края...» (5, 337).

Большая часть лесковских праведников до подобных обобщений не поднимается. Но национальный уклад бытия с его

222

Праведники у Н. С. Лескова

воззрениями и обычаями — это для них единственно приемлемый образ жизни. Лесковский герой жаждет «единодушия... с отечеством» (4, 384), он убежден в конечной благодати этого бытия, видя в его основе миропорядок, который подобает беречь как святыню. Неоднократно отмечалось, что в образах праведников писатель близок традициям древнерусской литературы<sup>12</sup>.

Укорененность лесковских героев в национальной жизни отнюдь не означает пассивного подчинения налаженному общественному механизму. Напротив, господствующие воззрения и нравы нередко противоречат тому идеальному миропорядку, который присутствует в сознании лучших героев Лескова. Эти люди озабочены тем, чтобы в реальности все более явно проступали черты должного, и именно на это они направляют свою деятельность. То, что отвечает требованиям справедливости и разума, в глазах лесковского праведника принципиально осуществимо. Сознание героя Лескова, не искушенное размышлениями об антиномиях бытия, чуждо релятивизму. Идеальное, по его убеждению, как бы обязано стать реальностью. Все дурное осознается праведниками как необязательное, хотя и бытующее отклонение от нормы, за которое ответственны и они сами. Нравственные принципы мыслятся героями Лескова как должные неукоснительно воплощаться прежде всего в их собственной жизни — независимо от того, что являют собою окружающие. Этим они близки старцу Зо-симу из «Братьев Карамазовых», который утверждает, что нужно оставаться верным идеалу, «хотя бы даже и случилось так, что все бы на земле совратилось».

В отличие от персонажей «Пошехонской старины» и иных щедринских героев, лесковские праведники не склонны смешивать «любовь к отечеству с выполнением распоряжений правительства и даже просто начальства». Они отнюдь не принадлежат к числу бесчисленных на Руси «бессердечных исполнителей чужого приказа» (Гл. Успенский). Лесков высоко ценил духовную и практическую самостоятельность. Его

праведник нравственно свободен от царящих вокруг мнений и именно этим привлекателен. По мысли писателя, «незави-

223

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

симые люди всегда редки и всякому интересны» (7, 159). Характеристика княгини Протозановой — «независимая и смелая во всех своих суждениях и поступках» (5, 209) — может быть отнесена ко многим лесковским героям. Этическая норма праведников Лескова — *независимое служение*. Покоряясь указанию консистории покаяться, Туберозов представляет, к недоумению начальства, документ под названием «Требованное всепокорнейшее прошение»: «...От меня требуют, я и пишу "требованное"», — объясняет Савелий свой поступок (4, 270). «Я из-под неволи не проповедник», — с гордостью говорит он (4, 44). В рассказе «Пламенная патриотка» служанка княгини, обитающей в Вене, по собственной инициативе расстается с ней из-за несходства представлений о достоинстве русского человека: «Нельзя оставаться, когда во всех наших мыслях стало несогласно... Не хочу больше служить: живу по своей серой природе» (ПСС, 16, 165). Решительно отказывается насильно обращать сибирских язычников в христианство отец Кириак («На краю света»), заявляя, что, даже если сам архиерей велит ему крестить людей принудительно, он не послушается. Бесстрашно обходится кварталный Рыжов с губернатором, нарушившим церковный ритуал. Даже высшая государственная власть для этого человека этически подсудна: в самой Екатерине II усматривает оп нарушительницу жизненных норм. А директор военного корпуса Перский не боится защитить своих воспитанников от гнева Николая I.

Как видно, люди в мире Лескова, пребывая в положении зависимом, тем не менее находят в себе достаточно духовных сил и воли к справедливости, чтобы действовать инициативно и самостоятельно. Ложась тяжелым грузом на плечи русского простолюдина, многовековое и разноликое социальное зло, по мысли писателя, было бессильно убить в нем живую душу. Оно не приводило к «подмене» верности и преданности — холопством и рабской неразборчивостью, не лишало человека духовной независимости и принципиальности.

Лесковские праведники, подчиняясь этическому импульсу, предаются ему полностью; у них, как писал Горький, «совершенно и никогда нет времени подумать о своем личном

224

Праведники у Н. С. Лескова

спасении — они непрерывно заботятся только о спасении и утешении ближних»<sup>13</sup>. Потребность делать добро как всепоглощающее чувство, не оставляющее места заботам о себе самом, — мотив, звучащий у Лескова весьма настойчиво. Иван Северьянович Флягин, встретивший *убитых горем* старичков, провожающих сына в солдаты, испытывает острую жалость и тут же решает под его именем пойти на военную службу. Герои рассказов и повестей «Однодум», «Пигмей», «Павлин», «Дурачок», «Скоморох Памфалон», «На краю света» тоже действуют без какой-либо эгоистической оглядки. Всем им присуща «евангельская беззаботливость о себе» (1, 32). Знаменательны слова о Пизонском («Котин Доилец и Платони-да»): он себе рге позволял «никому ни на шаг перебивать никакой дороги», совесть «изошрила его внимание к тем бросовым средствам, которые лежат праздными... и не обращают на себя ничьего внимания» (1, 247—248). О силе и твердости духа человека, внешне уступчивого, речь идет в «Запечатленном ангеле». «Неодолим сей человек с таким смирением!.. Этого смирения и сатане не выдержать!» — говорит рассказчик о Памве (4, 365). Читая очерк Карлейля о Вольтере, Лесков отчеркнул слова, созвучные его собственным произведениям о русском праведничестве: «...кротко сияющий луч спокойно совершает то, что не в состоянии сделать свирепая буря»<sup>14</sup>.

Праведники Лескова как бы возвышаются духом над удачей и неудачей. Вспомним

княгиню Протозанову, которая полагала, что надо «не превозноситься в благоприятных обстоятельствах и не падать духом в противных» (5, 121) и приготавливала своих детей «к умению с достоинством жить в счастье и несчастье» (5, 191).

Интрига и авантюра характеризуют у Лескова преимущественно отрицательных персонажей, — таких, как Термосесов и Функендорф. Близкие же автору герои, предпочитающие прямые дороги, этим оружием обычно не могут даже обороняться, чужие уловки и козни чаще всего остаются им непонятными. Но жизнь порой побуждает и праведников опереться на силу интриги, сделав ее средством достижения целей высоких и благородных. Так, Туберозов, помышляя об учре-

8 — 5504

225

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ждении общества против пьянства, замечает: «...Хочу интригой учредить у себя общество трезвости. Что делать, за неволю и патеру Игнатию Лойоле следовать станешь, когда прямою дорогой ходу нет» (4, 65—66). В молодости Ольга Федотовна («Захудалый род») обманом отвратила от себя любимого человека из боязни оказаться помехой на его пути. Ради того, чтобы неверная жена была счастлива с другим, Павлин инсценирует собственную смерть и живет под чужим именем. Дерзко и с огромным риском для себя, нарушив служебный порядок, добивается герой рассказа «Пигмей» избавления француза от телесного наказания. А в «Запечатленном ангеле» староверам удается спасти икону от уничтожения путем цепи ухищрений, которые сами они откровенно называют воровством. В подобных случаях авантюрное поведение предстает функционально перевернутым: интрига знаменует не преследование собственной выгоды, а, напротив, готовность и способность к самопожертвованию, что по-своему парадоксально.

Герои Лескова порой уклоняются от борьбы даже в тех случаях, когда, казалось бы, надо отстоять высокие нравственные принципы: они не хотят сеять и усугублять рознь. Так, Туберозов в «Соборянах» избегает, насколько возможно, столкновений с Варнавой Препотенским, тогда как тот всячески изыскивает для них поводы. Яков Львович Протозанов не противится воспитанию своих детей во враждебном ему светском духе, поборницей которого оказалась его жена. «Когда не дал бог... родителям одного взгляда, — рассуждает он, — то тот, кто умнее и больше любит своих детей, должен уступить тому, кто несговорчивее и упрямее» (5, 550).

В неукоснительном выполнении долга и совершении добрых дел герои Лескова не усматривают своей заслуги. Они отнюдь не мыслят себя достойными восхищения носителями высокой нравственной идеи, не «подают» себя в качестве примеров для подражания, не притязают на какую-либо эффектность и представительность. Памва из «Запечатленного ангела», Червев из «Захудалого рода», тетя Полли из «Юдоли», герой рассказа «Фигура» не склонны внедрять свои идеалы в

226

Праведники у Н. С. Лескова

сознание окружающих; они не стремятся предстать в качестве моралистов-проповедников или обличителей<sup>15</sup>.

При всей активности их этического импульса, праведники писателя находятся во власти неимперативного, тихого стремления водворить в жизнь «царство правды и бескорыстия» (8, 290). В этой грани своего облика они (конечно же, того не сознавая) наследуют упрочившийся в XIV веке стиль духовно-культурной жизни, который возник в результате практического претворения на Руси исихазма, пришедшего из Византии и многое определившего в русской культуре последующих эпох<sup>16</sup>. По мысли В. О. Ключевского, верхневолжская Великороссия была создана «дружными усилиями монаха и крестьянина» и, в частности, «тихим делом», «кроткими речами» и неброским, но внушительным примером людей круга Сергия Радонежского, который, для того чтобы возродить Россию и «сплотить и упрочить государственный порядок», использовал



«неуловимые, бесшумные нравственные средства, про которые не знаешь, что и рассказать»<sup>11</sup>.

Знаменательно сходство между обликом лесковских праведников и заволжских старцев-нестяжателей XV века, среди которых наиболее яркой фигурой был Нил Сорский, поборник незаметного и тихого «умного делания», не притязавшего на «учительство» и авторитетность у современников и на память потомков. «Может быть, — рассказывал Лесков о своем намерении написать о Ниле Сорском, — это будет образцовое жизнеописание русского святого, которому нет подобного нигде по здравости и реальности его христианских воззрений» (10, 455).

Вместе с тем лесковское праведничество существенно отличается от русского подвижничества XIV—XV веков, которому нередко сопутствовали уединение от людей, созерцательное погружение в молитву и нескончаемая борьба с собственной греховностью. Лескову чужда столь важная в агиографии идея нескончаемого нравственного самоусовершенствования. Всецелая сосредоточенность человека на себе самом осуждена писателем в образе Ермия. Этот ушедший от людей ради спасения своей души и прославившийся святостью человек, встре-

8·

227

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

тив самоотверженного Памфалона, понял, что жил грешником: забыл о существовании достойных людей, предавшись гордости и «залюбовавшись собой» (8, 229). Героиня повести «Юдоль» рассуждает: «...Но я не нахожу никакой пользы в том, чтобы порочный человек, сознав свои дурные дела, сидел бы и все смотрел на свой живот, как это делают какие-то чудаки в Индии. У очень многих людей в их прошедшем есть порядочное болото, но что же пользы возиться в этом болоте? Лучше поскорее встать да отряхнуться и идти доброй дорогой». И личность ее, продолжает рассказчик, «получила такую привлекательность, что к ней широко заплыла любовь во множестве сердец» (9, 291). Вспомним и слова Памфалона: «Я не могу о своей душе думать, когда есть кто-нибудь, кому надо помочь» (8, 197). Этическая норма, провозглашаемая Лесковым, как видим, полемически противопоставлена идее индивидуального спасения души путем аскезы и бегства от мира.

Праведники Лескова не озабочены вниманием к себе окружающих, не стремятся к тому, чтобы их благородство было кем-либо замечено. «Не стоит думать о том, что будут делать другие, когда вы будете делать им добро», — полагает Червев (5, 205). А вот завершающая фраза в рассказе «Человек на часах»: «Я думаю о тех смертных, которые любят добро просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было. Эти прямые и надежные люди тоже, мне кажется, должны быть вполне довольны святым порывом любви...» (8, 173).

Лесковским героям и в голову не приходит, что судьба могла им чего-то «недодать». Психология обиды на жизнь отвергается писателем недвусмысленно и последовательно. Этой чертой в «Захудалом роде» наделена эгоистически холодная институтка Анастасия, «она была обидчива... и от всякой досады легко плакала» (5, 154). И наоборот: для близких Лескову героев обидеться — значит забыть о своем достоинстве, «...его кто как хочет обижай, он не обидится и своего достоинства не забудет», — говорит Рогожин о Червеве (5, 161). О том же идет речь в «Соборьях» (4, 54) и рассказе «Фигура» (8, 486).

228

### Праведники у Н. С. Лескова

Мудрость лесковских героев — не в искании более заметного и достойного положения, а, напротив, в том, чтобы жить праведно, оставшись на своем месте, и, если это подсказывают разум и совесть, добровольно отказаться от жизненных благ. Так, Вигура чувствует, что примирить требования своей совести с установлениями военной

службы не в состоянии, и покидает ее. Чихачев и Брянчанинов ушли в монастырь, так как «находили военное дело несовместимым с своими христианскими убеждениями» (8, 241). Однако в центре внимания автора «Инженеров-бессребреников» не эти персонажи, а Николай Фермор: он остался на службе и при этом сумел сохранить верность своим принципам.

Сознание лесковских героев свободно от рефлексии. В отличие от персонажей большинства социально-психологических романов, они редко думают о себе, не умеют и не хотят всматриваться в свою душу. Собственная персона для этих людей проблемы не составляет: страх перед оригинальностью, присущий людям средневековья<sup>18</sup>, или, напротив, перед ординарностью (черта «новоевропейского» человека, приобщенного к культуре Возрождения<sup>19</sup>) для них своего рода *pensens* — нечто глубоко чуждое их духовно-психической конституции. Несосредоточенность на себе, полная растворенность в заботах и скорбях других людей — вот что составляет для Лескова исторически непреходящую ценность.

Отмеченные нами смысловые мотивы произведений Лескова имеют соответствия в творчестве других писателей XIX века. Наиболее важным «источником» лесковской темы пра-ведничества был поздний Гоголь. Во втором томе «Мертвых душ» немало говорится о том, что каждый должен сохранять верность нравственным принципам, находясь на своем месте: «Долг... можно исполнять всюду, во всяком угле, несмотря на всякие обстоятельства, смятенья и движенья, летающие вокруг человека, с того места и угла, на котором он поставлен».

Свою трактовку положительного героя Лесков неоднократно сопоставлял с тем, что стало привычным для современной ему литературы, критичной к традиционному укладу

229

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

русской жизни и напряженно всматривающейся в новый тип личности.

Создавая свой мир, Лесков определил его границы в явной и скрытой полемике с крупнейшими русскими писателями. Показателен тот ракурс, в котором представлен в его творчестве привычный «герой времени», являющий собой как бы антитезу лесковскому праведнику. Рассказчик в «Интересных мужчинах» утверждает, что яркие личности часто встречаются «гораздо пониже» тех сфер, где обитают «люди отличных дарований»: «Вот эти-то средние люди, по-моему, еще чуднее, чем те, которые подходили к типу лермонтовских героев, в которых в самом деле ведь нельзя же было не влюбляться» (8, 57). И как художественная реализация этого тезиса воспринимается «Очарованный странник», где повторена психологическая коллизия «Героя нашего времени»: любовь князя и Груши, как отмечено в комментарии к повести, «проходит те же стадии, что и пылкое, но недолгое увлечение Печорина Бэлой» (4, 552). Существенно здесь, однако, прежде всего несовпадение: князь не только лишен притягательного ореола лермонтовского героя, но и оттеснен в сюжете на задний план. Этот персонаж обладает вроде бы неоспоримым преимуществом, ведь именно его любит Груша, и для развития любовной интриги нужен князь<sup>20</sup>, а не его слуга Иван Севе-рьянович. Тем не менее в центре внимания — Флягин, человек, не затронутый «проблемами века»<sup>21</sup>.

Несомненна близость Лескова автору «Записок охотника». Не случайно симпатичная писателю Манечка Норк («Островитяне») восторженно отзывается об этой книге Тургенева. Достаточно воскресить в памяти тургеневского Чертопхано-ва — недалекого родственника Рогожина, Флягина, однодума Рыжова, — чтобы заметить преемственность, связавшую «Записки охотника» и лесковскую прозу. В то же время герою повестей и романов Тургенева праведник Лескова противопоставлен. Так, рисуя «рыцаря желудка» Шерамура, писатель — на первый взгляд совершенно неожиданно — сравнил его с Рудиным: «...Пришел на ум и тот рослый грешник... которого Тургенев видел и наблюдал здесь же, в этом самом Париже, и

мне стало не по себе»; у тургеневского героя «есть вид и содержание и свой нравственный облик». Шерамур же рядом с ним — «что-то цыганами оброненное; какая-то затерть...» (6, 287). Но в этом, на первый взгляд, уничижительном для лесковского героя сравнении проглядывает авторское лукавство, недаром ведь сумасбродный Шерамур оказался под одной обложкой с Однодумом и с героями «Кадетского монастыря»<sup>22</sup>.

Мимоходом, как представители мира чуждого, упоминаются герои Тургенева и в «Несмертельном Головане»: Голован «...продовольствовал интересных особ, которых орловцы некогда узнавали в Паншине, в Лаврецком и в других героях и героинях "Дворянского гнезда"» (6, 355—356). Лесков демонстративно отмежевывается от того человеческого типа, который интересовал Тургенева-романиста, — его привлекают совсем иные люди.

Бескорыстие и самоотверженность праведника, по мысли Лескова, несовместимы с чувством собственной избранности и духовной привилегированности, которое владеет героями современной ему литературы. Для такого обобщения у писателя были серьезные основания. Вспомним хотя бы слова из «Отцов и детей» о «бездне базаровского самолюбия». Привычному для русской литературы XIX века герою, причастному господствующим умонастроениям эпохи и актуальным общественным проблемам, стремящемуся утвердить себя и свою позицию, Лесков противопоставляет человека иной ориентации: связанного в большой мере с культурно-историческим прошлым и стоящего в стороне от веяний современности (которые, как говорится в «Овцебыке», сменяют друг друга с поразительной стремительностью и резкостью). Писатель не сосредоточивается на формировании человеческих ценностей в итоге пересмотра привычных воззрений, а, напротив, находит нечто живое в недрах традиционного уклада. Здесь он близок Островскому (достаточно вспомнить Марфу Борисовну из хроники «Козьма Захарьич Минин-Сухорук»), Некрасову с его пристальным интересом к народной бытовой культуре и, в частности, к традиционному русскому странничеству (Влас из одноименного стихотворения, Иона из «Кому

на Руси жить хорошо»), Мельникову-Печерскому как бытописателю старообрядчества. В произведениях названных авторов «мощно и воочию заявили о себе вне- и долитературные пласты культуры, допетровские и допушкинские пласты сознания»<sup>23</sup>. Русская классическая литература в лице этих писателей (и Лесков здесь не на последнем месте) вовлекала в свою сферу многовековые национально-культурные ценности — ту жизненную практику, которая так или иначе сопрягалась с новыми историческими веяниями и неизменно окрашивала современность<sup>24</sup>.

В житейской непритязательности и смиренности, главное же — в незаметном положении праведников для Лескова таилась мучительная проблема. Он ясно видел, что одухотворенность и принципиальность отчуждают человека от его среды, обрекают на одиночество, недоброжелательство окружающих и преследования, а в конечном счете — на забвение.

Так, Туберозов и Протозанова в своих умственных исканиях не находят понимания и поддержки даже в кругу самых близких людей. Отец Савелий потому и пишет свои «нотат-ки», что ему не с кем поделиться мыслями. В молчании завершает свою жизнь Протозанова.

Поведение лесковских праведников порой превратно истолковывается теми, кто живет рядом. Так, «изумительное бесстрашие» (6, 365) Голована, опекающего заразных больных, находит в людской молве сверхъестественное и притом снижающее объяснение:

о нем говорят как об обладателе безоар-камня, предохраняющего человека от смерти. В безукоризненной честности Однодума, не принимающего «даров», жители Солигалича усматривают опасное «неправославие», «новость масонскую», еретичество: он «совсем не разделял общей чиновничьей робости», а потому «подвергался осуждению и ненависти» (6, 228). Сходна судьба Павлина, жившего среди людей, с которыми не имел «ничего общего ни по уму, ни по характеру» (5, 218): окружающие платили загадочному швей-

232

Праведники у Н. С. Лескова

царю недоброжелательным любопытством и клеветой. Горестная участь честных людей, вызывающих недоброжелательство окружающих, выявлена в повести «На краю света»: перед косной церковной бюрократией, не терпящей инакомыслия, беспомощны как самоотверженный и скромный священник Ки-риак, так и сами архиереи. «Этот человек постоянно являлся вне общего движения — "уединенным пошехонцем"» (8, 252). Приведенные слова о Николае Ферморе, — пожалуй, самом трагическом из лесковских героев — могут быть отнесены к Головану и Павлину, Рогожину и Червеву. Центральные герои лесковских хроник тоже живут в окружении, «которое считало всякое несогласное с ним мнение за дерзость» (5, 127).

С большой наглядностью мотив гонений и преследований, которым подвергаются люди независимые и честные, воплощен в одной из новелл цикла «Заметки неизвестного» (1884), озаглавленной Лесковым «Остановление растущего языка». Здесь излагается поистине трагическая судьба архимандрита, который «все свое время проводил за книгами» (7, 374), но вдруг объявил, что желает выйти из монастыря «в мир простым человеком», потому что почувствовал «жалость сердца» к равным ему людям. Сняв с себя священнический сан, он «жил частным учителем» (нередко без всякой платы) и, хотя был кроток, претерпевал «обидные для него клеветы», перебежал из одной губернии в другую, так как его «за учительство ловили». «Проживая весною в водопольную росталь в каменной сырой амбарушке», расстрига заболел и умер «один в нощи» и остался в памяти людей скрытным и лукавым, неизвестно что «содержащим» в своих целях, «неразумно отпавшим» от церкви (7, 374—376). Герой новеллы обречен на гонение посмертное — на ложную молву, которая претворяет благородный и отважный поступок в полную его противоположность.

Вспоминая в 1893 году своих «Соборян», Лесков заметил: «...Теперь я бы не стал их писать, но я бы охотно написал "Записки расстриги", и... может быть, еще напишу их». Лесков так очерчивал свой замысел: «...тысячи пошлостей и подлостей» служителей церкви — «вот что я хотел бы показать

233

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

людям...» (11, 529). Новелла «Остановление растущего языка» — как бы эскиз этого ненаписанного произведения, но эскиз, сделанный в ином ракурсе, чем наметившаяся позднее картина: повествование ведется от вымышленного лица, отношение которого к происходящим событиям противоположно точке зрения героя и позиции писателя. Новеллу можно было бы назвать «Записки недоброжелателя о расстриге». Разговор о праведничестве здесь ведется на языке сплетни, герой абсолютно не понят рассказчиком, но тем рельефнее выступают его одиночество и обреченность.

Лесковская новелла о растущем языке — это своеобразная сюжетная вариация фации «О клеветнице, иже по смерти осужден язык свой ясти»<sup>25</sup>, вошедшей в состав переведенного с польского сборника новелл «Великое зеркало», который был известен Лескову, хорошо знавшему юго-западно-русскую культуру. «Ращение» языка после смерти и поедание его покойником за клевету на ближних (таков сюжет новеллы-источника) парадоксальным образом обнаруживает у Лескова трагическую участь праведника: все окружающие расстригу-архимандрита повинны в злословии, но «наказание свыше» несет сам оклеветанный. Мысль рассказчика следует по пути

шаблона, не заботясь о соответствии действительности. Таким образом, важная для Лескова тема праведничества, проникновенно раскрытая в «Соборях» и «Захудалом роде» повествователем, который близок автору, здесь представлена в том виде, в каком она «бытует» в косной и темной среде, в устах тупого и озлобленного обывателя.

В житейских драмах героев Лескова, несомненно, присутствуют отголоски горестной судьбы самого писателя, у которого были основания сетовать на «всеобщее и полное безучастие» (11, 400): самостоятельно выработанные им идейные позиции понимания не встречали. Как Туберозов и Протозанова, так и сам Лесков, используя слова героини «Захудалого рода», «были не к масти козыри» и «фавору не имели» (5, 7-8).

Настойчиво говорит писатель и о том, что русские праведники обречены на забвение. «Собственное имя Левши,

234

Праведники у Н. С. Лескова

подобно именам величайших гениев, навсегда утрачено для потомства», — так кончает Лесков свой рассказ (7, 58—59). «О нем, — завершается повествование о праведно жившем Вигуре, — я не встречал в литературе никаких упоминаний» (8, 486). Полностью забыты такие значительные личности, как Червев и Самбурский. Во всем этом — горький упрек Лескова обществу и, в частности, писателям и публицистам, занятым по преимуществу «героем времени».

Подспудность русской духовно-практической культуры, ее малая причастность количественно преобладающим, «массовым» явлениям становится смысловым нервом — своего рода болевой точкой лесковского творчества. Пафос его произведений — это не в последнюю очередь противостояние уходу русского праведничества в безвестность.

С одной стороны, по Лескову, «незаметность — превосходная вещь в жизни» (11, 503)<sup>26</sup>. С другой же стороны, у изображенных им праведников проповеднический импульс и потребность в солидарности, как правило, отсутствуют, что оборачивается последствиями весьма грустными. Будучи людьми «верными и тихими», как сказано о героях «Обнищеванцев», они оказываются беззащитными перед большинством и разобщенными друг с другом. По словам княгини Протозановой, «люди с духом и благородным сердцем», которых вокруг немало, «все вроссыпь приходят... Склейки нет...» (5, 108).

Главное же, безвестность лесковских праведников вырисовывается как следствие глубоких социально-культурных неблагополучий: они остаются неавторитетными для большинства, в сознании которого национальные ценности в значительной мере подменены либо предрассудками и суевериями, либо поверхностно усвоенными «сегодняшними» представлениями.

Скорбь Лескова вызывают не столько народные страдания (это тема в большей мере Некрасовская), сколько утраченность лучшего в русских людях, дающая повод для односторонних суждений «со стороны». «У нас не переводились, да и не переведутся праведные. Их только не замечают, а если стать присматриваться — они есть» (6, 315).

235

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

В подобных раздумьях Лесков близок автору «Дневника писателя». Достоевский отмечал огромную культуротворческую и общественно-нравственную значимость людей бедных, незаметных, часто гонимых, но неукоснительно верных принципам нравственности. По его словам, народ верит, что есть «праведники и страдальцы за правду», готовые спасти его «в нужную всеобщую минуту», и надо, чтобы «запросы и требования нашей "образованности" могли бы теперь даже в вопросе о "лучшем человеке" сойтись вполне с указанием народным»<sup>27</sup>.

Трактовка праведничества, уходящего в безвестность, не является у Лескова (как и у Достоевского) пессимистической. В произведениях писателя показано великое

множество людей, которые и в крайне неблагоприятных обстоятельствах находили в себе силы жить по велению совести. Их судьбы в глазах Лескова — явление исторически значимое: симптом несокрушимости нравственного начала в национальном бытии. Лесковская концепция русской жизни отмечена своего рода героическим стоицизмом: речь идет о нескончаемом духовном противостоянии нации силам социального зла. К тому же праведники порой изображаются Лесковым и как люди авторитетные в кругу простых людей — в собственно народной среде. Так, Савва и Охрим Пиднебесный («Некрещеный поп») «крылись без шуму и долго оставались незамеченными для всех, кроме крестьянского мира» (6, 191); беззащитного добряка Паньку («Дурачок»), над которым дотоле охотно потешались, после его самоотверженно-безрассудного поступка все признали за праведника.

Самоотверженное добро и неукоснительное исполнение нравственного долга, как видно, мыслятся писателем глубоко укорененными в народной жизни (хотя и недостаточно «закрепленными» ее социально-бытовым укладом). Человечески ценное, по убеждению Лескова, формируется не на какой-то одной сословно-классовой почве, тем более — не в «окололитературной» среде, а едва ли не во всех слоях русского общества.

В этом отношении значима лесковская антитеза «самобытность — безнатурность». Озабоченность своим местом в

236

Праведники у Н. С. Лескова

жизни, стремление «самоутвердиться», обрести престиж и материальный достаток идут в мире Лескова рука об руку с без-натурностью — нивелировкой и «стиранием» личности. Этот смысловой мотив явственно прозвучал в рассказе «Антука», повести «Павлин», где эгоистичная Люба презирала мужа «со всей жестокостью безнатурности» (5, 244), а также в набросках третьей части «Захудалого рода»: светские привычки заменили натуру жене Якова Львовича Протозанова, которая интересовалась лишь своей репутацией в «избранной сфере», где все было основано на «однородности вкуса и стремлений» (5, 548—549). Этому-то миру самоутверждения, стереотипности, безликости и противопоставлены положительные лица в творчестве писателя.

Лесковская концепция человеческой природы заметно отличалась от просветительской, в частности руссоистской: человеческая натура, по убеждению писателя, имеет прежде всего исторические корни. Лесков неоднократно замечал, что властвующий над людьми разных национальностей религиозный «культ» со временем переходит «в натуру»<sup>28</sup>. «Народ не расположен жить без веры, — утверждал он, — и вы нигде не рассмотрите самых возвышенных свойств его природы, как в его отношениях к вере»<sup>29</sup>.

Безусловная верность лесковских героев своей природе и своим идеалам, присущие им безыскусственность и отсутствие «оглядки» на стороннее мнение делают их, по мысли писателя, личностями крупными. «В особе сей целое море пространное всякой своеобычности», — говорит о Плодомасовой Ту-берозов (4, 53), и то же самое можно сказать о многих других лесковских праведниках.

3

Лесков сурово осуждал небрежение русской культурой и историей. Он был болезненно чувствителен к любому проявлению равнодушия и высокомерия к России, нетерпим к отчужденно-холодным насмешкам над ее народом. Саркастически охарактеризована писателем «безнатурная» героиня тре-

237

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

твей части «Захудалого рода», которая «видела в чуждательстве от русского мира главный и основной признак русского аристократизма» (5, 549). Не без иронии отмечено, что губернатор Ланской («Однодум»), хотя и «любил... русского человека, но понимал его барственно, как аристократ, имевший на все чужеземный взгляд и западную мерку» (6,

227). Стремление «унизить народный смысл» Лесков называл «гнусным» и солидаризировался с подобными же выступлениями Достоевского. «Этот ли народ надо изображать дурашным сборищем, неспособным понимать своего призвания?» — возмущался писатель выступлениями газеты «Народный листок»<sup>30</sup>. Иронически отчужденно говорится в «Несмертельном Головане» о деятеле пореформенного суда, которому «всего более нравилось» подводить собеседников и слушателей «к казусам, в которых его судейская практика обнаруживала "народную глупость"» (6, 390). Худшей формой «направленчества» в глазах писателя было воззрение на русский народ как на отсталый и полудикий. Ратуя за умственное просвещение большинства, писатель в то же время настороженно относился к культу образованности, понятой в западноевропейском духе. С насмешкой говорил он о попытках насильственного приобщения людей из народа к чуждой им культуре. Напомним рассказ «Железная воля»: живущие в России богатые англичане заставляли простолюдинов слушать квартеты Гайдна, которые тем «не нравились и даже нагоняли на них тоску» (6, 9). Невнимание и равнодушие человека к духовно-практической культуре той страны, в жизни которой он участвует, вызывали у Лескова неизменное осуждение.

Не менее решительно отвергал писатель (особенно в 70—80-е годы) национально-изоляционистские и шовинистические умонастроения<sup>31</sup>. С гордостью писал Лесков о теплом приеме, оказанном ему немцами после его статей об Остзейском крае: перевод этих статей, по словам сына писателя, сопровождался большими и даже, может быть, излишними похвалами за благородное пристрастие и справедливость. В письме М. А. Протопопову писатель признавался, с каким трудом далось ему самому преодоление ходячих представлений: «Дво-

238

Праведники у Н. С. Лескова

рянские тенденции, церковная набожность, узкая национальность и государственность, слава страны и т. п. Во всем этом я вырос, и все это мне часто казалось противно, но... я не видел, "где истина"!» (И, 508—509). В повести «Детские годы» «вековечный завет» программно противопоставлен «узкой морали, которая в разные времена послушна разным веяниям» (5, 288). Слово «узость» в произведениях и письмах Лескова нередко соседствует со словами «нетерпимость», «фанатизм», «рутинность», «ненавистничество» и понимается как недоверчиво-враждебное отношение человека к людям иных взглядов, привычек, традиций (10, 467), к представителям других культур, наций и стран (11, 399). С особенной резкостью выступил писатель против сектантской приверженности своему и неприязни к чужому в «Загоне», где приведены слова денщика, который «разделял свет на две неравные половины: к одной он причислял "себя и своего барина, а к другой всю остальную сволочь"». «В нашем обществе, — с горечью отмечает автор, — никогда не переводились охотники подражать офицерскому денщику, и притом в гораздо более широкой сфере» (9, 356).

В рассказе «Томление духа» резко противопоставлены узкое, национально-местническое и истинное, широкое понимание «своего». «У нас свой-то закон еще гораздо много попопней ихнего: мы если и солжем, так у нас сколько угодно отомолиться можно», — говорит дворовая женщина от лица своей хозяйки. Противоположная точка зрения выражена рассказчиком-автором, который исполнен сострадания к немцу-гувернеру, выступившему «против тьмы века сего». «Ну, вот вы мне теперь свои, — говорит гувернер, прощаясь с учениками... — "свои" — это с кем одно и то же любишь». И рассказчик завершает повествование признанием, что таких, как гувернер, — «своих» в широком смысле — он всегда чувствовал «в собственном сердце» (ПСС, 16, 151, 153, 156).

Лескову чужда и даже враждебна неприязнь к людям нехристианских верований. Отец Кириак («На краю света») убежден, что «мы все на единый пир идем», как христиане, так и иноверцы (5, 472). Знаменательно, что рассказчик, по-

## III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

вестуя о предсмертной молитве Кириака за всех людей, вспоминает призыв Кирилла Туровского молиться не только за своих (христиан), но и за чужих (иноверных) (5, 512). Очерк «Обнищеванцы» посвящен людям, которые никогда не слышали «никаких трактатов о свободе совести и неудобстве обязательных верований», но мечтали «объединить весь мир в единой вере без споров и различий»<sup>32</sup>. «Сказание о Федоре-христианине и о друге его Абраме-жидовине» — пример того, что «разница в понятиях» и верованиях бессильна разъединить сердца людей справедливых и любящих (ПСС, 30, 88, 94). Эти обобщения вполне отвечали лесковской идее духовного единения народов. Защищая Ф. М. Достоевского от критики К. Леонтьева, писатель напоминал, что в свете христианской этики «нет различия между эллином и иудеем, варваром и скифом, мужчиной и женщиной, рабом и свободным»<sup>33</sup>.

Обсуждая проблему «свое — чужое» в ее национальном аспекте, Лесков разграничивал «племенное чувство», сохраняющее «свою силу над каждым человеком», и неоспоримую в его глазах идею уравнивания прав разных национальностей. Он утверждал, что имеющее корни в примитивном сознании слепое и безапелляционное «предпочтение русской натуры» в качестве основы практических действий «совсем не вяжется с идеей справедливости и едва ли отвечает пользам государственным»<sup>34</sup>. В частном письме Лесков так резюмировал свою позицию: «Единство рода человеческого не есть утопия: человек прежде всего достоин участия... к какой бы национальности он ни принадлежал»; «...надо избегать племенного разлада» (11, 404).

Подобно автору «Записок охотника», Лесков полагал, что русский простолюдин готов усваивать европейские влияния и при этом *сохранять верность своим* традициям. В этом для писателя — желанные проявления широты кругозора. Так, героиня рассказа «Пламенная патриотка», необразованная женщина, живя в Вене, умиляется простотой — своего рода «демократичностью» — императора Франца Иосифа, но чувствует себя оскорбленной, когда в ее восторгах усматривается рабская психология. «Для чего всегда о своих так обидно, — сетует

240

## Праведники у Н. С. Лескова

она. — Будто нам что дурное, а не хорошее нравится» (ПСС, 16, 164). О таком же исполненном национального достоинства «западничестве» русских простолюдинов, занесенных судьбой в Европу, Лесков писал и в очерке «Русское общество в Париже». Он утверждал, что русский человек, свободный от односторонности «всяких теорий и утопий», склонен становиться «западником», так как он «делает сравнительные выводы и сопоставления, в которых его домашнее положение в России вдруг открывается ему во всей скудости и безобразии»; при этом «он не изменяет своей любви к отчизне, восхваляя чужое, ему просто нравится то, что лучше, что справедливее»<sup>35</sup>.

Лучшие лесковские герои не склонны закрывать глаза на бытующее вокруг зло. Видя недостатки своего близкого, родного, они испытывают чувство глубокой тревоги и горечи. «Читал книгу об обличении раскола, — записывает Туберозов. — Все в ней есть, да одного нет, что раскольники блюдут свое заблуждение, а мы своим правым путем небрежем; а сие, мню, яко важнейшее» (4, 32). Причину упорства старообрядцев княгиня Плодомасова усматривает в нетерпимости православного духовенства. Она осуждает русское дворянство, видя в нем «густую толпу людей и с громкими именами, и все без громких дел» (5, 134).

Внимательное, непредвзято критическое всматривание в *свое* и близкое, готовность высказаться о нем правдиво, а если надо, то и беспощадно — такова позиция лучших лесковских героев и самого писателя. Лесков полагал, что неудача шестидесятников — от отсутствия критичности и требовательности к самим себе, к своим единомышленникам. Эти люди, утверждал писатель, «виноваты недостатком самообличения» (2,137).



Представление о желанной широте мироотношения по-лесковски своеобразно выражено в письме Л. Н. Толстому: «...ни в каком деле не стою на своей стороне» (11, 496). Даже в противном лагере писатель склонен был искать то, что согласуется с его идеалами<sup>36</sup>.

Известно, что слова и дела Николая Семеновича Лескова порой вступали в противоречие с очерченным им самим идеа-

241

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

лом. Это неоднократно и, возможно, слишком уж упорно отмечали мемуаристы, исследователи, писатели (например, Ю. Нагибин в своем рассказе «День крутого человека»). Не всегда проявляя житейскую последовательность, писатель, однако, был духовно свободен от какой-либо односторонности и узости. *Очевидно* и неоспоримо его неустанное стремление к обретению ясности позиции и расширению кругозора.

Вопрос о «своем» и «чужом» стал, как видно, предметом напряженных раздумий Лескова. Его приверженность «своему» отнюдь не освобождена от этических критериев. Определяющей в представлениях писателя была защита духовно ценного в народной жизни, а не ее апология: как чужое, так и свое неизменно подлежали нравственному суду. В отличие от многих своих современников, Лесков проявил пристальное внимание к ситуации «свой не прав», о чем убедительно свидетельствует повесть «На краю света». При этом писатель полагал, что критика «своего» оправдана и плодотворна лишь в тех случаях, когда она ведется людьми, искренне заинтересованными в том, чтобы в существующих социально-бытовых формах сохранялось и упрочивалось все живое и ценное. «Княгиня и граф, — читаем мы в "Захудалом роде", — видели, что русское общество дурно усваивает просвещение. Разница была в том, что княгиню это глубоко огорчало, а граф смотрел на все это как чужой человек, как наблюдатель, спокойно, а может быть, даже и *со злорадством...*» (5, 134).

Будучи поборником терпимости, главное же — недогматичности мышления, Лесков скептически относился к притязаниям людей на монопольное обладание истиной. Писатель был глубоко чужд и даже враждебен авторитарному, средневекового типа мироощущению, в соответствии с которым «в мире идей нет места мнениям, личным взглядам», а есть только догматически формулируемая абсолютная истина, за пределами которой — одни заблуждения<sup>37</sup>. Лесков называл позорным «...чувство нетерпимости к чужому мнению, несогласному с нашим» (10, 75), а раскольников осуждал за то, что они «...твердо порицали всякую иную веру...» и одних себя разумели «на пути правом» (6, 373). Лескова тревожило, *что*, на-

242

### Праведники у Н. С. Лескова

ряду со средневековой доктриной церковного и государственного единомыслия, которая продолжала жить и отстаиваться в качестве высшей истины<sup>38</sup>, в современности бытуют мертвенные догмы, имеющие ореол прогрессивности<sup>39</sup>, что в стране царят идейная нетерпимость и всяческого рода притязания на «единоспасующие истины». Писатель с огорчением отмечал: «...Общество упорно отказывается дать свидетельство своей толерантности по отношению к людскому разномыслию, разночувствию и разностремлению» (10, 75)<sup>40</sup>.

Выразителями антидогматической позиции писателя являются Туберозов и Протозанова, умеющие и *любящие общаться* с людьми противоположных воззрений, доброжелательно-терпимые к мнениям, которые не совпадают с их собственными. Они предстают как носители высокой культуры интеллектуального общения, как люди, обладающие возможностью взаимообогащающего диалогического контакта, творческого сопряжения «своего» с «чужим». Так, отец Савелий жаждет вступить в свободный диспут с раскольниками, против чего восстает опасливое церковное начальство, а в своих записках выступает поборником гласности. Протозанова не уклоняется от споров на нравственно-религиозные темы с влиятельной графиней Хотетовой, полагая, что с

людьми иных воззрений, в том числе и с противниками, подобает вступать в открытый и прямой разговор. Княгиня «очень уважала свободу суждений», полагала, что «через многие умы свет идет» (5, 124), и «смотрела на противоречия ей без всякого страха» (5, 62).

Подобной широты кругозора большинству лесковских праведников, в особенности из числа простолюдинов, и недостает. Здесь — еще одна «*болевая точка мироотношения писателя*». Праведники в глазах Лескова — «своего рода маяки». Память о них, полагает писатель, способна «воодушевить угнетенного человека, сообщить его душе бодрость» и даже «спасти его»<sup>41</sup>. И тем не менее лесковское изображение праведника-простолюдина свободно от идеализирующей схематизации в духе иконописи и агиографии. Близкие сердцу автора персонажи в большинстве случаев не характеризуются как полное вопло-

243

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

щение его идеала: они не отмежеваны от того, что Лесков называл «узостью».

Безукоризненно честные и самоотверженные герои писателя — это не только самобытные и яркие личности, но нередко и люди по-детски наивные, порой даже косные, не умеющие овладевать новым *опытом*. Так, горничная Ольга Федотовна («Захудалый род») не была в состоянии увидеть во Франции 30-х годов что-либо кроме развалин, которые она считала *делом* рук своего покойного барина — участника войны 1812 года, а потому «со всеми французами перессорилась» (5, 199). Она неспособна понять непривычный жизненный уклад и хоть как-то к нему приобщиться. Ахилла, столкнувшись со странным для него петербургским бытом, оказывается наивно-беспомощным и, лишь вернувшись в Старгород, вновь становится самим собой. Жена отца Савелия — полностью в заботах о Туберозове, в постоянной готовности служить ему; ничего иного для нее не существует, даже тех проблем, которые волнуют мужа. Шерамуру нет никакого дела до всего, что находится за пределами его жизненной задачи: накормить голодного.

Знаменательны уступительные обороты в характеристиках ряда симпатичных Лескову персонажей: «Герой мой — личность узкая и однообразная, а эпопея его — бедная и утомительная» (6, 244). О героях «Инженеров-бессребреников»: «Пусть, быть может, этот идеал понят и узко, но тем не менее он требовал настоящего мужества для своего целостного осуществления» (8, 244). Однодум Рыжов — едва ли не самое благородное и безукоризненное лицо в лесковском творчестве — иронически назван «мелкотравчатым героем» (6, 211). Показательны и слова Лескова о персонажах «Обнищеван-цев»: «Тут все в своем соку, и умность, и темнота, и главное — вера неодолимая, и стремление непременно обнять и спасти "весь мир", без всякого о нем понимания»<sup>42</sup>.

При всей их душевной открытости лесковские герои часто оказываются неспособными воспринять окружающее как совокупность несходных между собой «образов жизни», типов мышления, точек зрения. Своего рода однодумство — пре-

244

### Праведники у Н. С. Лескова

дел их умственного развития. Рыжов всю жизнь провел в размышлениях над Библией. Рогожин любил книги рукописные, предпочитая их печатным, в особенности новым: в последних ему мешал «личный взгляд» на вещи самого автора. Наиболее ярк и представителен в своей цельности и одновременно ограниченности очарованный странник Флягин. С одной стороны, Иван Северьянович причастен царящей вокруг жестокости, к которой относится весьма спокойно (вспомним его мальчишескую выходку, обернувшуюся смертью старика монаха, или кровавое состязание с татаринном). В применении к герою повести оживает древнее значение слова «очарованный» — «попавший под власть злых сил, бесовского колдовства»<sup>43</sup>. С другой же стороны, в поворотные и наиболее ответственные моменты своей жизни Флягин неизменно проявлял

чуткость, доброту, самоотверженность; он от души кается в своих грехах, ведь весь его рассказ о прошлом — своего рода

§ исповедь. Жестокость, порой присущая Флягину, дает понять Лескову, не от злобности, таящейся в душе, она — от неполной просветленности сознания идеей добра и терпимости, той идеей, которая открыта и внятна Кириаку («На краю света»), Туберозову, Протозановой.

Лесков полагал, что духовный кругозор простолюдина от эпохи к эпохе становится шире, и, в частности, был убежден, что картина роста народного сознания в его время «громадна и поразительна», что в состоянии «косности и застоя» ныне находятся одни только староверы<sup>44</sup>.

Мотив узости кругозора простолюдина-праведника связан с тревожной мыслью писателя о том, что развитие народа осуществляется неполно, что люди часто лишены возможности широко приобщаться к собственной культурной традиции. То лучшее, что таит в себе национальная жизнь, показывает Лесков, отражается в облике отдельных людей скупо, чаще всего оставаясь едва приметным для стороннего взора. «...Много, много в этом скудости, а мне *от* этого *пахнуло* русским духом», — признается Туберозов (4, 152).

По Лескову, узость узости рознь: социально неизбежная ограниченность кругозора простолюдина, порой тяготящая его

245

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

самого (вспомним героиню рассказа «Пламенная патриотка»), и доктринерски надменная (бюрократически-чиновная или «направленческая») косность людей, претендующих на роль идейной и культурной «верхушки» нации, но не причастных народному бытию, — это для писателя явления разнокачественные, даже ценностно полярные.

Лесков неназойливо дает понять читателю, что лучшие из его героев лишь стороннему, холодному взору представляются забавными, пригодными для коллекции раритетов «антиками». Отношение к ним писателя прежде всего человечески серьезно, как ни шутив порой тон повествования. Персонажи Лескова скорее *выглядят* чужаками, нежели по сути ими являются<sup>45</sup>. Настойчивые заверения автора, что его герои «антики» и «оригиналы» (эти слова часто выделены у Лескова — будто закавычены), таят солидную долю лукавства. Писатель и его лучшие герои не приемлют чудачества, коль скоро оно готово вторгнуться в сферу того, что для них серьезно и свято. Так, в рассказе о Червеве, которого Протозанова собиралась сделать воспитателем своих детей, ей не нравилось, что все это «отдает каким-то чудачеством» (5, 159).

«Необыкновенные» персонажи Лескова не имеют ничего общего с тем, что принято называть экзотикой. Их мир отнюдь не представлен как далекий и таинственный. В этом убеждает, в частности, иронично поданный образ англичанина из «Запечатленного ангела»: этот свидетель кражи чудотворной иконы дивится самоотверженности старообрядцев как своего рода загадке и диковинке. О верности и мужестве деда Мароя он говорит: «прелесть... как интересно» (4, 375). Лесков же ждет от читателя иной реакции, прежде всего — живого понимания его «немассовидных» героев, заслуживающих не отчужденного созерцания, а доброго, бесхитростно-простого участия.

Личность выступает в произведениях Лескова как «нестертая» и яркая безотносительно к широте умственного кругозора человека. Как ни велико различие между лесковскими персонажами, мыслящими узко, и теми из них, кто обладает широким кругозором, все они принадлежат цельному миру

246

Праведники у Н. С. Лескова

праведничества. Самостоятельность мнений и «натурность», человеческая неподдельность, оригинальность присущи до смешного наивному, интеллектуально

беспомощному Ахилле в той же мере, что и глубоко мыслящему Туберозову; горничной Ольге Федотовне, ограниченной домашней сферой, не меньше, чем самой княгине Протозановой, составляющей своего рода средоточие культурной жизни целой губернии. Лескову дорого и близко все, что отмечено ярким этическим импульсом в человеке, независимо от его места в сословной иерархии и меры умственной развитости.

#### 4

Лескова-писателя интересует осуществление этического импульса в масштабе *всей* жизни человека, всей его судьбы. Аскетическое существование Рыжова, драматическое «житие» Туберозова, неустанное самопожертвование Голована, постоянная забота Протозановой о ближних — эти и подобные им варианты подвижнического жизненного пути находятся в центре многих лесковских произведений. «Прожить изо дня в день праведно долгую жизнь, — утверждал писатель, — не солгав, не обманув, не слукавив, не огорчив ближнего и не осудив пристрастного врага, гораздо труднее, чем броситься и бездну, как Курций, или вонзить себе в грудь пук штыков, как известный герой швейцарской свободы»<sup>46</sup>.

При этом человек изображается Лесковым как в повседневности, так и в совершении действия, резко отклоняющегося от обиходных правил. Последнее нередко становится предметом пристального внимания писателя и часто оказывается центральным звеном сюжета. Лескова привлекает безоглядность и смелость поступков праведника-язычника («На краю света»), солдата («Человек на часах»), Флягина, переплывшего горную реку под градом пуль, Голована, не боявшегося во время эпидемии входить в дома заразных больных. Решительные поступки, героические, беззаветные, а порой и курьезные (например, дьяконица Марья Николаевна из «Захудалого рода» обращается к архиерею с просьбой предоста-

247

#### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

вить ей мужа) неизменно согласуются с мироотношением героев, с их стремлением жить по совести, упрочивая начала добра и справедливости.

Лескова, как и Достоевского, всегда интересовали превратность и причудливость человеческих судеб, стремительные изменения в течении жизни. «Жизнь очень нередко строит такие комбинации, каких самый казуистический ум в кабинете не выдумает»<sup>47</sup>. Характерны лексические обороты, постоянно употребляемые писателем: «...его осетили трагикомические случайности, которые имели на него роковое влияние» (6, 264); «...все мы были развлечены одним неожиданным обстоятельством» (8, 64); «...тут вдруг случилось неожиданнейшее и казуснейшее происшествие» (5, 318).

Внимание к непредсказуемым событиям определялось прежде всего творческими установками Лескова, который писал, что, кроме «многовлиятельных событий причинных... непременно надо принять в расчет случаи непредвиденные и часто необъяснимые, которые бывают очень удивительны, а часто и просто непонятны»<sup>48</sup>. Это суждение, заметим, в полной мере согласуется с многовековым художественным опытом: случайности в литературных сюжетах глубоко значимы, их роль невозможно переоценить<sup>49</sup>.

Внезапные перемены находятся в центре даже хроникально-биографических повестей Лескова. Так, в «Захудалом роде» происходит много непредвиденного (вплоть до неожиданно найденного клада, поправляющего бюджет Протозановых). И княгиня «во всех случайностях видела не то напоминания, не то предуготовления к чему-то большему». Ей вторит семейный летописец: «...Или уже после того действительно нет на свете никаких случаев, а есть на все только одна неисповедимая воля, без которой не падает ни волос с головы, ни воробей с кровли» (5, 111). Подобные мотивы звучат и в повести «Владычный суд»: рассказчик-автор полагает, что людям «даровано благодетельное неведение грядущего» (6, 117); что интриги, рассудочные намерения, «рассчитанные планы» (6, 139), даже если они ставятся на службу добродетели, бес-

сильны; что именно в случайном состоит «одно из удивитель-

248

Праведники у Н. С. Лескова

ых проявлений промысла божия, среди полнейшей немощи еловеческой» (6, 113). В «Очарованном страннике» герою с детства предсказано: «...будешь погибать и никогда не погибнешь», что впоследствии и сбывается. Сам Иван Северьяно-вич истолковывает свою жизнь как несение кары за случайно совершенное им убийство: за перипетиями своей судьбы он усматривает волю высших сил.

Писатель сосредоточивался на случайностях не только потому, что «любил заинтриговать читателя, подхлестнуть его интерес»<sup>50</sup>, но и в силу особенностей изображаемого им мира, который как бы не укладывается в рамки какой-либо закономерности. Обильные случайности свидетельствуют о неупорядоченности жизни и ее неподвластности каким-либо последовательно осуществляемым установлениям и законам. «Плывем... по глубокой пучине на расшатанном корабле и с пьяными матросами» (4, 188) — это «слово горькое» о состоянии России произносит Савелий Туберозов, всю жизнь печалившийся о «шатости» (4,48) общества. Он замечает также: «...народу то потворствуют и мирволят в его дурных склонностях, то внезапно начинают сборы податей» (4, 67). Как бы вторит этим словам сам автор: в России «ничего не сделать честным трудом, и... ни в чем нет последовательности, кроме преследования человека, если не острым терзательством, то тупым измором» (10, 440).

Широко бытующие в стране «жестокие нравы» выступают в творчестве писателя не как стабильный распорядок, не как налаженная система, а, напротив, как путаница и произвол, при которых одна крайность легко и порой стремительно сменяется другой, противоположной, а судьбы людей оказываются совершенно непредсказуемыми. По мысли американского ученого, Россия в произведениях Лескова — «место, где нечто неожиданное может произойти в любой момент; и эти неожиданности, как правило, неприятны, часто губительны. Человеческие усилия, направленные на создание осмысленной жизни, ничтожны перед лицом всегда существующей опасности: чьи-то злоумышленные действия или рок могут уничтожить самого человека и его надежды»<sup>51</sup>. Мотивы трагической аб-

249

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

сурдности бытия, бессилия человека перед игрой рока, подмеченные Маклином в рассказе «Разбойник» и в хронике «Смех и горе», значимы, на наш взгляд, и в лесковских произведениях праведнического цикла.

Важнейший источник лесковских печальных, а порой и трагических несообразностей — это бюрократический произвол представителей власти, о чем речь идет в «Человеке на часах», в документальной хронике «Борьба за преобладание (1820—1840 гг.)». Яркий пример — эпизод из повести «Детские годы»: внезапная вспышка гнева высокопоставленного военного лишает человека служебного положения, доводит его до смерти, а семью ввергает в полунищету. О случайностях как следствии неупорядоченности бытия говорится в «Шерамуре»: главного героя этого рассказа «...случайности... довели... до эмиграции» (6, 264). Тот же мотив явственно звучит в повести «Павлин»: «...в жизни, особенно у нас на Руси, происходят иногда вещи, гораздо мудренее всякого вымысла» (5, 270).

В глазах лесковских героев случайность тоже нередко становится свидетельством жизненного «неустройства». Так, Пло-домасова не усматривает какой-либо логики в происходящем и большинство событий «списывает» за счет случая: «...все в России только случайностями едиными и происходит». О том же с горькой усмешкой говорит Ватажков, неоднократно страдавший от российских «сюрпризов» («Смех и горе»). Рассказ о своих мытарствах он предваряет саркастическим рассуждением: «Надо готовить детей к жизни сообразно ожидающим их условиям, а так как жизнь на Руси чаще всего

самых лучших людей ни за что ни про что бьет, то в виде сюрприза можно только разве бить и наилучших детей, и то преимущественно в те дни, когда они заслуживают особой похвалы» (3, 383). Читатель «Соборян» узнает, что одни и те же люди и распространяют герценовский «Колокол», и преследуют других за его чтение; что «невер» Туганов «защищает духовенство» от членов консистории, которые над ним издеваются (4, 79), а городничий — на пари, ради потехи — подбивает мещанина Данилку на воровскую проделку.

250

Праведники у Н. С. Лескова

Неупорядоченность бытия, однако, воздействует на судьбы лесковских героев по-разному. Нередко нанося им внезапные и жестокие удары, жизнь вместе с тем вполне «допускает» неожиданные удачи и счастливые стечения обстоятельств. От таких событий, как будто бы радостных, как, скажем, пожалование Рыжову ордена, или разрешение Туберозо-ву произносить проповеди, или поддержка самим царем Фер-мора, веет грустью: ведь это только единичные случайные

[ факты! Даже когда лесковские герои достигают желаемого, это происходит, как правило, вопреки естественным житей-

ским ожиданиям, как бы чудом. В значительной мере справедливо говорилось о «горькой издевке автора над "случайностью благополучных финалов"»<sup>52</sup>. Существенно, однако, и

И иное: в подобных ситуациях вдруг и, казалось бы, вопреки

И всему и вся сказывается исконная человечность в той среде, где она заглушена и подавлена: в официальные отношения вторгаются живые контакты, отмеченные доброжелательностью и любовью. В этом смысле «благоприятный» случай подается Лесковым в двояком эмоционально-смысловом освещении, направленном на постижение русского национального бытия как в его негативных, так и в его позитивных началах, которые друг с другом причудливо переплетены.

Писатель нередко любит непредсказуемой реальностью. «А то ли случается в жизни, если живешь между живых людей...», — замечает он в повести «Павлин» (5, 270—271). Жизнь у Лескова, как ни много в ней печального, наполнена внутренней энергией, маняще интересна и привлекательна. Непредвиденные события насыщают человеческое существование яркими красками, создают чарующее разнообразие. Об этом говорит повествователь в рассказе «Владычный суд»: «...во всем этом будничном хаосе были все необходимые элементы для того, чтобы устроился удивительно праздничный случай, который по его неожиданности и маловероятности мне так и хочется назвать чудесным» (6; 117).

Насыщенная неожиданными происшествиями, радующе-пестрая, хотя и исполненная противоречий, жизнь противостоит у Лескова мертвенной законченности, неподвижности

251

НІ. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

схемы. Эта антитеза не выносится, как правило, в сюжеты рассказов и хроник (что характерно скорее для антинигилистических романов Лескова), а выявляется в отдельных суждениях повествователя, где «бумажные люди, живущие по книжным указкам»<sup>53</sup>, противопоставляются «людям жизни» — истинно оригинальным, самобытным, импульсивно действующим. Подобные сопоставления — своего рода акт полемики Лескова с «направленскими мастерами», затягивающими реальность в рамки своей «узкой доктрины», игнорирующими разнокачественность и пестроту жизни с ее внезапными переменами.

Причудливые стечения обстоятельств в жизни лесковских героев и странные поступки, которые они совершают, часто оборачиваются курьезами и обретают черты анекдотического происшествия — забавного и самодовлеюще интересного казуса. Комическая ситуация для Лескова — мощное средство познания действительности. В

заметке, посвященной «истощению» анекдотического запаса в современной литературе, он писал: «Ближайшие к нам годы в анекдотическом отношении не скуднее всех иных лет прошедших, но их не замечают и через то часто исчезают из памяти людей многие истинные, по-видимому, неважные, но любопытные анекдотические случаи, которые стоит уберечь, потому что они в самом деле могут обозначить известное умственное состояние и обычливость известного круга людей в известное время»<sup>54</sup>. Эти слова естественно воспринять как своего рода творческую программу писателя. Анекдотические истории — едва ли не главное средство обрисовки лесковского праведника.

Анекдот в его характерологической функции наиболее широко использован в «Соборях». Текст хроники — это своего рода летопись забавных неурядиц и казусов, в которых сказываются как самобытная яркость героев, так и их ограниченность. Забавна открывающая хронику история с подаренными обитателям старгородской поповки изысканными тростями. Нелепым и вместе с тем трогательно-наивным выглядит наказание Ахиллы за то, что он обзавелся шпорами для верховой езды. Анекдотические формы обретает восторженная

252

Праведники у Н. С. Лескова

любовь протопопицы Натальи Николаевны к мужу: она утверждает, что отец Савелий умнее самого библейского Соломона. Комична «идейная борьба» Ахиллы Десницына и Варнавы Препотенского, которые таскают друг у друга развалившийся скелет.

Лесков не гнушается и фарсовыми эффектами, которыми изобилуют страницы, посвященные дьякону: то Ахилла больно ударяется о перекладину лбом, то вместе с лепешкой съедает деньги для памятника Туберозову, то пишет городскому голове поздравительные стихи, нелепые до такой степени, что выглядят издевательством над юбиларом; то в ожесточении спора сажает собеседника на высокий шкаф. Грубо фарсовый характер имеет эпизод с Препотенским, которого поколотила почтмейстерша, приняв за своего мужа.

Анекдотические казусы в «Соборях» иногда предстают не столько смешными, сколько страшными, трагическими. Так, горожане едва не убили замученного и затравленного Данил-ку, приняв его за черта. Жутью веет от рассказа Ахиллы о том, как в молодости, возвращаясь с братом домой, они поссорились с солдатом из-за ягод на кусте малины, «и произошла тут между нами великая свалка, и братца Финогешу убили» (4, 70). Нелепо погиб Грайворона («Захудалый род»), спьяну выпивший нашатырного спирта. Не сообразные со здравым смыслом события и положения в «Смехе и горе» побуждают вспомнить щедринские произведения.

Анекдотические происшествия у Лескова необычайно разнообразны. Чаще всего они порождаются «столкновениями» хаотической реальности с импульсами личностей инициативных и самобытных, таких, как «безмерно увлекающийся» (4, 7) Ахилла или «не имеющий никакой последовательности и не укладывающийся ни в какую форму» (6, 224) Шерамур. При этом вырисовывается поэтически-привлекательная сторона лесковского анекдота: забавно неожиданными предстают благородные поступки героев. О Кесаре Берлинском и других персонажах «Печерских антиков» Лесков в одном из писем заметил, что «эти люди живые по своим характерным чертам И пресмешные»<sup>55</sup>. К лесковским праведникам с полным осно-

253

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ванием можно отнести слова Достоевского об осмеянном и не знающем себе цены Дон Кихоте, который «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон»<sup>56</sup>.

Важно и то, что анекдот нередко выступает у Лескова в качестве предмета изображения. Существенная грань жизни персонажей *писателя* ~ это рассказывание, выслушивание и обсуждение всевозможных случаев, казусов, забавных несообразностей.

Приступая к рассказу «Леон дворецкий сын», Лесков пишет: «...остановимся на минуту на теплом, анекдотическом повествовании, сложенном о нашем нынешнем государе...» (7, 61). Писателю здесь важно уяснить характер народного вымысла, выразившегося в анекдотической истории. Лесков отмечал: «...человек ни в чем так легко не намечается, как в своем любимом анекдоте» (6, 340). Характеризует героев писателя и неприятие рассказанного анекдота. Так, Савелий Туберозов отчужденно и насмешливо, а вместе с тем весьма заинтересованно воспринимает анекдоты, свидетельствующие о косности, глупости или лживости того, кто их рассказывает. Так, характеризуя лекаря-лгуна, почитаемого в народе человеком ученым, Туберозов приводит в своих «но-татках» его рассказ: «...якобы он, выпив по ошибке у Плодо-масова вместо водки рюмку осветительного керосина, имел целую неделю живот свой светящимся» (4, 82).

Наряду с подобными сообщениями, вопиюще примитивными, в лучшем случае дурашливыми, воспринимаемыми иронически-отчужденно, в кругозор Туберозова входят и иные анекдоты, побуждающие к мыслям серьезным. Несколько фривольный и весьма примитивный анекдот о способе офицера знакомиться с дамами парадоксально истолковывается им как печальная притча о духовной несамостоятельности современного образованного человека (4, 202). Таковы и краткие рассказы о доме, который шатается от ветра, — как движимом имуществе, а о голодной полуживой скотине — как недвижимом (4, 31—32); об университетском профессоре, который был устранен *от дел* из-за того, что один из «канцелярских мудрецов», слушая его, спутал значение слов «государство» и «республика».

254

Праведники у Н. С. Лескова

В устах же Ахиллы анекдоты являются поводом развлечься и повеселиться, а порой — средством успокоить и утешить близкого человека: с трогательной наивностью пытается он отвлечь Савелия от грустных дум рассказом о собаке по кличке «Каквас» (4, 271-273).

Оперируя анекдотическим материалом, персонажи писателя осмысливают жизнь, общаются друг с другом, а порой раскрываются с неожиданной полнотой. Живя «в мире анекдота», они обнаруживают чувство юмора, способность к шут-ке и остроумной проделке, которые нередко создают атмосферу радости и веселья.

Высокое, благоговейно-просветляющее начало, характерное для повествований о праведниках и побуждающее вспомнить жития святых, у Лескова как бы сливается с анекдотическим (юмористически-грустным или фарсово-веселым). Так, рассказ об однодуме Рыжове поначалу напоминает житие: сообщается факт рождения героя, мельком — о его родителях, затем — о самовоспитании и чтении Библии. Но позднее эта агиографическая тональность как бы корректируется курьезной ситуацией: необходимый в житиях подвиг «сбит» на анекдот о том, как подчиненный, проявив «дерзновенное бесстрашие» (6, 216), фамильярно обошелся с надменным начальником. К этой истории, которая впрямую названа «анекдотической» (6, 237), подпущен даже фарсовый момент: по неосторожности Рыжова его штаны оказались разукрашенными в «цвета национальной пестряди».

Лесковский анекдотизм выполняет в конечном счете ту же художественную функцию, что изображение им ярких, пестрых, затейливо-узорчатых, тешащих глаз вещей<sup>57</sup>: писателем запечатлевается эмоциональная наполненность быта с его светлыми сторонами, с простодушно-доброй жизнерадостностью, а также тревогами и печалью, «рассредоточенными» в повседневности. Для Лескова (здесь он близок Островскому) быт существует «как бытие, как способ жить, а не погибать в мире»<sup>58</sup>.

Анекдотические случайности в их «разнотональности» — это также важнейшее сюжетообразующее начало творчества

255

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»



Лескова. Они как бы заменили традиционно-романические «узлы» взаимоотношений между героями и привычные в литературе интриги, в которых персонажи утверждали себя, стремясь достигнуть неких локальных целей. Бесхитростно-простая, ровная жизнь, которую ведут Рыжов, Туберозов, Плодо-масова, Протозанова, не дает материала для привычного романного построения. Предметом повествования становится у Лескова цепь не связанных между собой случаев и забавных происшествий, «нелепых, курьезных и отрывочных» (6, 259). Анекдоты в произведениях Лескова не выстраиваются в фабульные ряды, а причудливо громоздятся. В «Соборях» основная линия действия как бы нивелируется и тонет в цепи косвенно относящихся к ней казусов и «вставных» анекдотов.

Маневрируя «анекдотическим» материалом, писатель нередко переносил тот или иной эпизод из одного произведения в другое (так, анекдот о трех главных лицах российского государства — императоре, губернаторе и городничем — использован в «Захудалом роде» и в «Несмертельном Головане»), а порой и заимствуя сюжет у других писателей (в частности, история о пострадавшем от жадности торговце, рассказанная Лесковым в очерке «Путимец» как событие, происшедшее с Гоголем, представляет собой эпизод из «Юрия Ми-лославского» Загоскина). Произведения Лескова — это богатейшая «коллекция» забавных и диковинных, а вместе с тем исполненных трагикомизма казусов. Как отдельное произведение писателя, так и его творчество в целом воспринимаются как своего рода нагнетание «оригинальных и смешных случаев» (5, 58), разнообразных и мозаически ярких.

Приверженность Лескова к анекдоту, беспрецедентная в мире большого искусства, и отсутствие фабульно-смыслового единства произведений неоднократно вызвали недоумение и даже осуждение как писателей, так и литературных критиков. Например, Н. К. Михайловский, высоко оценив «Очарованного странника», вместе с тем в качестве недостатка повести отметил отсутствие в ней фабульного центра, упрекнул автора, что тот готов «сколько угодно бусин нанизывать на ту же нитку»<sup>59</sup>.

256

Праведники у Н. С. Лескова

Нагнетание в произведениях писателя анекдотических случаев, как мы старились показать, — это черта его поэтики, исполненная глубочайшего художественного смысла и имеющая программное значение. В одной из своих статей Лесков, восхищаясь «духовной красотой» героев русских житий, вместе с тем сокрушался по поводу способа обрисовки этих характеров: напыщенное витийство мешает сути жанра, страдающего отсутствием необходимого ему «житейского и характерного»<sup>60</sup>. Он сетовал, что «в наших сказаниях» остается неизвестной «доподвижническая» жизнь героя, что в них сообщается только «один чудесный случай, бывший с человеком, ни ум, ни совесть, ни прошлое которого нам неизвестны...»<sup>61</sup>. Обрисовывая своих праведников, писатель пытался восполнить этот «недостаток». А в одном из писем Лесков противопоставил канонической агиографии знаменитый памятник «отреченной литературы» — «Пролог», характеризуя который, он подчеркнул непривычные для житий элементы повествования: «„там не все говорится о подвижниках, а часто подвижники говорят... о случаях им известных, по-нашему — рассказывают друг другу анекдоты» (11, 451). «Житейское и характерное» — с одной стороны, анекдотически яркое и исключительное — с другой в представлениях Лескова нераздельны. Это для него нерасторжимо слитые грани бытия, как первично-реального, так и художественного.

Колорит исключительности, которая сродни анекдоту, имеют у писателя не только события, но и сами изображаемые лица. Необыкновенность, «немассовидность» персонажа настойчиво подчеркивается и даже декларируется автором. Так, Лесков говорил, что на страницах «Печерских антиков», посвященных Ботвинскому, описываются «вещи, которые могут казаться и действительно кажутся вполне несбыточными и невероятными» (11, 224), что Николай Фермор «представлял своим

характером исключение» (8, 250), а герои «Соборян» «несколько необыкновенны» (10, 279). В очерке «Домашняя челядь», анализируя нравы русской прислуги, писатель заметил: «"Преданные камердинеры" и "верные ключницы" бывали, но они встречались не постоянно и не на каждом

9—5504

257

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

шагу, как обыкновенные и заурядные явления, а как явления особенные, исключительные или, по крайней мере, довольно редкие» (ПСС, 22, 152). Между тем, именно это «довольно редкое» явление дало материал для образов горничной и камердинера в «Захудалом роде».

Лесков показывает некие островки, или, лучше сказать, оазисы жизни, более или менее свободные от царящих в стране жестоких нравов. Наиболее яркий пример тому — поместье княгини Протозановой. Окруженная честными, преданными людьми, Варвара Никаноровна установила справедливые порядки в своих владениях: она успешно решила вопрос о раскольниках, обеспечила безбедную жизнь крестьян. Вспомним также старгородскую поповку, кадетский корпус (эту, по выражению Лескова, «обитель праведных»), усадьбную идиллию, созданную трудом Вигуры, хозяйство, налаженное заботами Голована, приход некрещеного попа Саввы.

Разбросанные и независимо друг от друга возникающие в России очаги справедливости и гармонии вырисовываются Лесковым как залог лучшего будущего страны. Об этом прямо говорится в финале рассказа, посвященного неправдоподобно благополучной семье петербургского извозчика, один сын которого учится в гимназии, другой — в университете. Лесков подчеркнул: все это «довольно удивительно» и «может показаться невероятным», «мы у завесы чудес, и многие явления, которые нам кажутся редкостными, скоро, скоро, умножась, выйдут наружу и въявь покажут: насколько здоровым ростом выросла наша Русь в эти годы...» Далее писатель замечает: «...от достоверных людей мне известно, что подобная удивительная для меня семья теперь в стольном городе... — не одна»<sup>62</sup>.

Такого рода радующие «неординарности», по Лескову, соответствуют первооснове русской духовно-практической культуры. Знаменательны слова писателя о героях «Кадетского монастыря»: «...стоя в стороне от главного исторического движения», они тем не менее «сильнее других делают историю» (6, 347). Эта мысль художественно подтверждается *многочисленностью* исключений из дурного «правила»: Лесков под-

258

Праведники у Н. С. Лескова

черкивает культурно-историческую весомость привлечших его внимание этически одухотворенных личностей, симптоматичность их появления. Писатель убежден, что далеко не безрезультатна жизнь и деятельность его праведных героев, как ни стеснена она обстоятельствами. Он полагает, что важнейший фактор становления общества составляют «усилия отдельных лиц»<sup>63</sup>. И праведники Лескова так или иначе осуществляют (пусть в узких пределах) то органическое развитие России, за которое ратовали наши лучшие писатели и критики.

\* \* \*

На русской почве культурно-художественный процесс, по словам В. Н. Лазарева, протекал в «более медленном и плавном» темпе, чем на Западе<sup>64</sup>. И Лесков (быть может, полнее, чем кто-нибудь из писателей XIX века) художественно запечатлевал этот импонирующий ему темп поступательного развития. В своей современности, противоречивой, динамичной, он усмотрел прежде всего то, что роднит ее с далекой стариной. По собственным словам писателя, его интересовали «тихие, тайные струи, которые текли под верхней рябью русских вод, кой-где поборожденных направленскими ветрами»<sup>65</sup>. Автор рассказов и хроник о праведниках сосредоточился на явлениях русской

жизни, имеющих многовековые корни, глубоко их постиг и ярко воссоздал. В этом — непреходящая значимость и актуальность творчества Лескова.

1979-1980

Ч"

### **Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры**

За верность старинному чину, За то, чтобы жить не спеша...

*А. Блок. «На улице — дождик и слякоть», 1915*

Исследуя творчество писателей, литературоведы обращаются прежде всего к истории духовной культуры и общественной мысли. Это неоспоримо доказало свою методологическую верность и научную плодотворность. Но в качестве источника и аналога художественной образности важны и факты материально-бытовой культуры общества и народа, которые, в свою очередь, имеют определенный мирозерцательный, духовный смысл. Работы современных культурологов и этнографов позволяют теоретически осмыслить активную значимость для литературного творчества его материально-бытового контекста<sup>1</sup>. В частности, рассмотрение связей словесного искусства с бытовой эстетикой нам представляется одной из актуальных задач литературоведения. В этой области науки о литературе существует немало белых пятен. Не изучены, например, лесковские картины предметного мира, имеющие определенные подобию как в первичной реальности, так и в словесном искусстве.

Преобладающая стихия поэтики Лескова — это, как известно, «рассказывание», живое ведение речи. Литературоведы неоднократно характеризовали сказовое начало лесковских произведений, лексическую изощренность повествования, выразительность прямой речи героев, насыщенность текстов архаизмами, каламбурами, словесными парадоксами. Лесков, по словам А. М. Горького, «писал не пластически, а рассказывая, и в этом искусстве не имеет равного себе»<sup>2</sup>.

Видимой реальности писатель уделяет внимание лишь эпизодически, как бы от случая к случаю. Пейзажи у него

260

### **Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры**

немногочисленны и присутствуют больше в ранних произведениях. В отличие от Толстого и Достоевского, Лесков по ходу действия обращает мало внимания на изменения в наружности героев, на их жесты и мимику. Да и вещный мир присутствует лишь в меньшей части эпизодов произведений писателя. Есть у него немало рассказов и повестей, где видимые предметы практически отсутствуют. Но коль скоро зримая реальность вторгается на лесковские страницы, она всецело сосредоточивает на себе читательское внимание в качестве эстетической ценности. Таковы описания наружности героев, их одежды, предметов бытового обихода и в особенности всяческих украшений. К словесной пластике Лескова мы и обратимся, чтобы рассмотреть ее в контексте многовековой русской культуры.

1

Видение мира Лесковым имеет мало общего с привычным для реалистической литературы XIX века флюберовско-чеховским представлением о быте как сфере унылого однообразия, серости и монотонности. Читателя «Соборян» поражают яркие цвета предметов и неожиданные, контрастные их сочетания. Домик отца Савелия — «выкрашенный *светло-голубою* масляною краской, с *разноцветными* звездочками, квадратиками и репейками, прибитыми над каждым из трех его окон», которые обрамлялись «*ярко же раскрашенными* наличниками и *зелеными ставнями*»<sup>3</sup>. Дневник Туберозова — это книга, переплетенная «в *синий* демикотон, с *желтым...* корешком», и лежит она в «*красном* шкафике» (4, 28). Окна в доме Плодо-массовой изукрашены «*цветными* стеклами», а двери одной из комнат «завешены большой занавеской *белого* атласа, по которому вышиты *цветными* нитками разные китайские фигурки» (4, 46). Голова Плодомассовой увита «*коричневой* шалью», на ней казакин «*светлого* цвета»,

«ярко-оранжевая юбка» и «желтые сапожки на высоких серебряных каблукках, а в руке палочка с аметистовым (т. е. фиолетовым. — В. Х.) набалдашником» (4, 47).

261

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

Нечто подобное и в «Захудалом роде». Мария Николаевна сидела «в своем малиновом гро-гро платье и желтой французской шали с голубую башней на спине» (5, 67). Вот компоненты цветовой палитры, использованной в описании костюма с украшениями Патрикеев Сударычева: «bleu de Prusse», «белый», «бисерный», «червонное золото», «дымчатый», «золоченый» (5, 55). Лесковский парад ярких цветов можно было бы продолжить описанием подарков, привезенных карликом в дом Губерозова, а также наружности невесты Рогожина.

Герои Лескова видят мир маняще красочным. Рассказчик «Овцебыка» в детстве рисовал разбойников с красными перьями (1, 59). Большому Ахилле Десницыну окружающее чудится ослепительно ярким и многоцветным: «Данилка теперь становится то жарко-золотым, то белым серебряным, то огненным» (4, 314). Иван Северьяныч, захваченный страстью к Груше, не в состоянии дать ее зрительно достоверный портрет: в воспоминании о первой встрече запечатлелось лишь ощущение ослепительной яркости. «Даже нельзя описать ее как женщину, — рассказывает Флягин, — а точно будто яркая змея... а из черных глаз так и жжет огнем» (4, 469). Для Флягина даже обычные ассигнации преобразуются в пиршество цветов. «Только одного серебра нет, — описывается куча денег в "Очарованном страннике", — а то и золото... и синие синицы, и серые утицы, и красные носачи, только одних белых лебедей нет» (4, 469).

Знаменательно упоминание Лесковым Д. Теньера, художника, склонного к яркости и контрастности красок: сказано, что белый старик с серым котом в освещении «теплым, красным светом горящего очага», «точно теньеровская картина» (4, 70). Напомним сходное описание сидящего на крыльце своего дома Губерозова, который погружен в печальные раздумья: «Тонкие струйки вакштафного дыма, вылетая из-под его седых усов и разносясь по воздуху, окрашивались янтарной пронизью взошедшего солнца» (4, 204).

Цветовая палитра Лескова небогата оттенками и полутонами, столь значимыми для большинства писателей XIX века<sup>4</sup>. Преобладает здесь интенсивность цвета «односоставного», его

262

### Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

однозначно-простая яркость. При этом лесковский мир характеризуется пестротой, смелым сочетанием контрастирующих красок, которые равноправны и отнюдь не выстраиваются в какую-либо иерархию. Главное же, эти краски щедры и обильны. Писатель выступает в качестве своего рода ценителя «разноокрашенных» предметов, радуя глаз читателя.

Красочно-пестрый вещный мир Лескова затейлив, порой узорчат, орнаментален и при этом весьма изыскан. В нем далеко не последнюю роль играют всевозможные украшения, становящиеся поводом для щегольства и кокетства. «Свеженькое, дикое<sup>5</sup> или зеленое ситцевое платьице, высокий тюлевый чепчик с дикими лентами и ридикюль с вышитой собачкой — все было свежо и наивно-кокетливо» — так характеризуется в «Овцебыке» богомольная и добрая старушка (1, 55). Самоотверженно выполняющий обязанности директора кадетского корпуса Перский «одевался щеголем» (6, 318). В «Соборях» речь заходит и о «щегольском тюльбюри» помещицы Серболовой (4, 94), и о сделанных карликом «вязаных помочах белой бумаги с красными каемочками», и о «косыночке из трусовой нежной шерсти» (4, 52). Уменьшительные суффиксы создают здесь (и в далее приводимых примерах) ощущение миниатюрности и изящества предмета. Жилище Савелия Губерозова «блещет» щегольством и кокетством (4, 10). Говорится и о «небольшой серебряной тарелке», на которой попадья подает Савелию стакан чая (4, 122), и о висящей на стене «желтенькой канареечной клетке» (4, 126), и об изысканной одежде

карлика, приезжающего к Туберозову от Плодомасовой: Савелий увидел на дрожках «небольшого человечка, в картузе ворсистой шляпной материи с длинным козырем и в коричневой шинели с *премножеством* один над Другим набранных *капшиочиков* и пелерин» (4, 44). Сказано далее о «странном и нынешнему времени несоответственном» изысканно-броском костюме Плодомасовой (4, 47). В хронике «Захудалый род» также уделено внимание вещи изысканно-броской; отмечена, в частности, затейливость одежды героев. Говорится о шали Марии Николаевны с «каймою городов<sup>6</sup> по окраине» (5, 67), а также об обильных украсах «строного и

263

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

опрятного костюма» Патрикеев Семенича Сударычева: упомянуты и «часовой снурок с брелоком», на котором — вензель его покойного господина, и накрахмаленные воротнички, называемые полисанами, и «огромное гофрированное жабо», и «сапожки с кисточками у голенищ» (5, 55—56). Патрикеев к тому же обладал даром так разливать суп во время обеда, что им «любовались художественные натуры села Протозанова» (5, 56). А вот слова, предваряющие пространное описание украса протозановской усадьбы: «В старинном доме, полном богатой утвари екатерининского времени, несколько комнат было отделано заново: покои, назначенные для княгини, были убраны скромно... но все это было сделано изящно и в тогдашнем новом вкусе» (5, 115)<sup>7</sup>.

Вещный мир изображается Лесковым как *нагнетание* предметов в их красочности и затейливости — в качестве своего рода коллекции. Эта черта стиля писателя дала о себе знать уже в романе «Некуда». Напомним детальное описание свадебных подарков, которые получила Женни Гловацкая от сестры Феокисты (2, 518).

Привлекают писателя также искусство книжного переплета и каллиграфии. Так, у подаренной Туберозову рясы находилась карточка, «на коей круглыми, так сказать, египетского штиля буквами было написано: "Помяни, друг отец Савелий, рабу Марфу в своих молитвах"» (4, 52). Подобный же мотив — в повести «Овцебык», герой которой, живя в монастыре, быстро наловчился писать уставом и полууставом (1, 76), и в «Захудалом роде»: любитель древних рукописей, Рогожин «умел переплетать и подписывать пришедшие в ветхость книги; размечал оглавы киноварью и твореным золотом» (5, 82).

«Я набираю мозаикой», — определял Лесков свою стилевую систему<sup>8</sup>. С не меньшим основанием он мог бы себя назвать мастером кружевного узора, или миниатюристом, или даже инкрустатором. Лесковские «сплетения» предметов сродни его «словесной мозаике»<sup>9</sup> — «искусному плетению... кружева разговорной речи»<sup>10</sup>. Несомненна структурная и функциональная связь орнаментально-изысканной речи Лескова (вспомним слова писателя: «Говорят... что читать меня ве-

264

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры села»<sup>11</sup>) и празднично-легкого, радующего колорита его предметности.

2

Картинам вещного мира у Лескова сродни другая сторона его словесной пластики — портретные характеристики. В описаниях наружности героев (особенно лесковских праведников) выражается прежде всего представление о духовной и физической силе в их нераздельности, *что сближает* творчество писателя с русской стариной и прежде всего с былинным эпосом. О герое повести «Овцебык» говорится: «Это был... человек очень сильный и здоровый, небольшого роста, коренастый и широкоплечий», в глазах которого «нельзя было не видеть здорового ума, воли и решительности» (1, 31—32). Праведники Лескова сближаются с языческими божествами, древними пророками, персонажами народного эпоса. Доброту, самоотверженность, этическую просветленность многие из них сочетают с величием фигуры и осанки. Вот первые фразы пространной портретной характеристики Савелия Туберозова: «Голова его отлично красива: ее даже позволительно считать образцом мужественной красоты. Волосы Туберозова густы, как

грива матерого льва, и белы, как кудри Фиди-ева Зевса». Далее говорится, что в глазах Савелия «близкие люди видали и блеск радостного восторга, и туманы скорби, и слезы умиления; в них же сверкал порою и огонь негодования, и они бросали искры гнева — гнева не суетного, не сварливого, не мелкого, а гнева большого человека» (5, 6—7). Дьякон Ахилла развернутой портретной характеристики не получает, но его пластический облик — облик существа, изумляющего «силой, величиной и бестолковостью» (4, 7), — не менее рельефен и ярок. Крупными, эффектно-броскими, а порой и по-своему изящными предстают перед читателями огромного роста Иван Северьяныч Флягин, который напоминает простодушного и доброго русского богатыря; Голован — «человек с огромной фигурой, как у Петра Великого, с огромной головой и крупными чертами широко улыбающегося лица» (6, 352—

265

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

354); Рыжов — «рослый, плечистый, — почти атлет, необъятной силы и несокрушимого здоровья» (6, 212). У благочестивого изографа Севастьяна, поразившего старообрядцев неслыханной «толковостью мелкоскопического письма» (4, 369), руки были «махинные» — «большущие, как грабли, и черные, поелику и сам он был видом как цыган черен» (4, 367). Пер-ский из «Кадетского монастыря» «имел в высшей степени представительную наружность», выглядел «молодцевато и имел важную, величавую походку, в которой как бы выражалось настроение его души, проникнутой служебным долгом, но не знавшей служебного страха» (6, 318). «Можно держать какое угодно пари, что ни в одной из столиц Европы не было и нет швейцара, импозантнее Павлина», — говорится еще об одном праведнике. Это «мужчина высокий, плотный и очень стройный, светлый блондин, с большими, очень приятными серыми глазами, прекрасным умным лбом, замечательною строгостью в лице, достоинством в движениях» (5, 217).

Духовная и физическая сила ощущается и в наружности лесковских героинь. Вот какой видит Плодомасову Савелий Туберозов: «Боярыня стояла предо мной в силе, которой, казалось, как бы и конца быть не может. Ростом она не велика и не дородна особенно, но как бы над всем будто царствует. Лицо ее хранит выражение большой строгости и правды и, судя по чертам, надо полагать, некогда было прекрасно» (4, 46—47). В масляном портрете двадцатилетней княгини Протозановой рассказчица усматривает печать «мягкого и царственного движения». «Княгиня, — записывает она, — представлена высокою стройною брюнеткой, с большими ясными голубыми глазами, чистыми, добрыми и необыкновенно умными. Общее выражение лица ласковое, но твердое и самостоятельное» (5, 10). А вот портрет тети Полли — женщины красивой и «победоносной», обладающей неукротимой энергией и настойчивостью: «Высокая, стройная, — что называется "король-баба", — с черными как смоль густыми волосами... и с большими серыми глазами, которые у нее умели говорить все, что она хотела» (9, 280). По-лесковски изысканно обозначен цвет глаз героев «Соборян» в раннем варианте романа

266

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

под названием «Божедомы»: «Из-за завесы задернутых врат из алтаря выглянул с одной стороны серый глазочек Захарии, с другой *полное* коричневое око Ахиллы»<sup>12</sup>.

Лесков, как видно, исполнен доверия к человеческой наружности. О людях он судит отчасти и на основании их внешности, *полагая*, что в чертах лица и фигуры личность воплощается ярко и достаточно полно. Для него малохарактерен столь важный в литературе XIX—XX веков мотив несоответствия между наружным, видимым, и внутренним, психологическим. «Это был замечательный человек по складу ума, складу привычек и складу фигуры» — так, очень по-лесковски, сказано об одном эпизодическом лице «Мелочей архиерейской жизни» (6, 524). Черты внутренней жизни, привычки и наружность здесь предстают как бы взаимообусловленными и неразрывно связанными.

Облик лесковских героев побуждает вспомнить не только былины, но и памятники

древнерусской письменности, где портреты «сплошь идеальны и оценочны»<sup>13</sup>. Древнерусские повести «дают — за отдельными исключениями — один и тот же тип внешности изображаемого лица: хороший (большой, средний) рост, широкие плечи (вариант: грудь), большие, ясные (вар.: грозные) глаза, красивое (вар.: белое, смуглое, ясное) лицо», порой обозначают цвет и форму бороды и волос<sup>14</sup>. И лесковские праведники обладают именно этим типом внешности. Полнота воплощения духовного в физическом облике и его колоритная яркость — вот что объединяет портреты Лескова и писателей Древней Руси.

Живописно-яркими портретными характеристиками людей бескорыстных и самоотверженных выявляются их органическая цельность, жизненная сила, нескончаемое горение духа. При взгляде на неприкаянного Шерамура бросались в глаза «полудетские плечи и курчавая голова с длинными волосами, покрытая истасканной бандитскою шляпою... Перед вами прежде всего два яркие, черные глаза, которые *горят* диким, как *бы* *голодным огнем*, и черная *борода* замечательной величины и расположения. Она заросла по всему лицу почти под самые глаза и вниз закрывает грудь до пояса» (6,

267

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

245). «В нем одном тысяча жизней *горит*» — вспоминаются слова Туберозова об Ахилле.

«Языческая» сила ряда лесковских героев, как видно, органически сочетается с мощным духовным импульсом — готовностью к самоотверженному добру и жертвенному служению.

Но порой писатель, наследуя принцип житийного жанра, с симпатией и восхищением рассказывает о людях внешне неярких, вообще умалчивая о чертах их наружности (герой рассказа «Пигмей») либо рисуя их «безвидными». Вспомним непобедимого своим смирением Памву из «Запечатленного ангела», тщедушного и горбатенького старичка, или Марию Николаевну из «Захудалого рода», красота которой, по словам рассказчика, может быть воспринята лишь тем, кто чуток к духовному совершенству людей: «Мария Николаевна была хороша... Это красота тихая, скромная, далекая от всяких притязаний на какую бы то ни было торжественность, величие и силу своего обаяния: она задумчива, трогательна, является как бы только вместилищем заключенной в ней красоты духовной. О такой красоте прекрасно говорил восторженный Савонарола, впрочем, и наши искусные древние иконописцы, изображая лики святых мучениц, умели передавать в их изображениях эту мерцающую красоту» (5, 35). Свободен от прямого пластического живописания также портрет матери героя повести «Детские годы». Говорится, что «матушка была бы красавицей, если бы она не была ангелом», что ему в воспоминаниях являлся ее «священный лик с светлыми кудрями Скиавоне (итальянский живописец XVI в. — В. Х.) и с глубокими очами познавшего свет провидца». И далее: «Одним словом, это было доброе, чудное лицо, о котором я не буду говорить более» (5, 290).

Подобного рода неброским портретным характеристикам сопутствует мотив благоговейного, духовно наполненного молчания, просветленной тишины. Высоко ценимые Лесковым люди, «верные и тихие», не только не стремятся приковать к себе внимание окружающих, но предпочитают целомудренно и стыдливо молчать о своих радостях, тревогах, скор-

268

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

бях. «Очутясь между протопопом Савелием и его прошлым, станем тихо и почтительно слушать тихий шепот его старческих уст, раздающийся в глухой тиши полуночи» — этими словами вводится в текст «Соборян» дневник Туберозова (4, 29). В семье Протозановых при произнесении имени покойного мужа княгини «все сию же минуту принимали самый серьезный вид и считали необходимым умолкнуть. Точно

старались дать время пронестись звуку священного имени, не сливая его ни с каким звуком иного житейского слова» (5, 7—8)<sup>15</sup>. В приведенных эпизодах косвенно воплощена мысль писателя о «серьезно-спокойной торжественности» и «священной тишине» народной жизни, которая, как подчеркивал Лесков, «до сего времени» остается ненарушенной<sup>16</sup>.

Существенную грань просветляющей лесковской пластики (наряду с вещами и портретами) составляют фантастические видения героев. Вот описание идеализированных на сказочный лад рогожинских лошадей, на самом деле худых и жалких: «Было живое предание, что они поднимались со всем экипажем и пассажирами под облака и летели в вихре, пока наступало время пасть на землю, чтобы дать Дон-Кихоту случай защитить обиженного или самому спрятаться от суда и следствия» (4, 85).

Картины, создаваемые воображением героев, нередко оказываются сродными иконе, церковной фреске, житию с характерными для них пластическими приметами святости. Так, в повести «Запечатленный ангел» дед Марой видит свечение то ли фонарей, то ли ангелов, которое сопровождает Луку, бегущего по льдинам через Днепр со святой иконой. Флягин, переплывая реку под пулями, увидел над собой призрак покойной Груши. «И была она, — рассказывает Иван Северья-ныч, — как отроковица примерно в шестнадцать лет, и у нее крылья уже огромные, светлые, через всю реку, и она ими меня огораживала» (4, 500). «Передо мной неслось что-то легкое, тонкое и прекрасное» (5, 283), — вспоминает об одном из эпизодов своего детства Меркул Праотцов. А вот как описывает этот лесковский герой свое сновидение: «Он указал мне на плывущую в эфире яркую, светлым теплым пламенем го-

269

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

рящую звезду, в сфере которой мы неслись неведомо куда, и вокруг нас... только тихая лазурь и тихое чувство в сердцах, стремящихся за нашу звезду» (5, 366). Цветовая символика и атмосфера тишины здесь родственны древнерусской иконописи с ее будто бы потусторонними красками и переливами тонов, с ее праздничной радостью света<sup>17</sup>.

Нечто подобное и в незабываемо яркой картине из повести «На краю света». Полузамерзший герой-рассказчик видит спешащего к нему на выручку проводника-зырянина в некоем фантастическом облике: «Ко мне плыла крылатая гигантская фигура, которая вся с головы до пят была облечена в хитон серебряной парчи и вся искрилась; на голове крупнейший, казалось, чуть ли не в сажень вышины, убор, который горел, как будто весь сплошь усыпан был бриллиантами или точно это цельная бриллиантовая митра... Из-под ног моего дивного гостя брызжут искры серебристой пыли, по которой он точно несется на легком облаке, по меньшей мере как сказочный Гермес» (5, 505—506). Ларчик открывается просто: фантастический головной убор проводника — это припущенные снежной пылью его собственные длинные волосы, ибо шапку пришлось оставить в юрте в обмен на взятую там пищу... Но ореол величия самоотверженного поступка для спасенного архиерея не исчезает. «Небо вдруг вспыхнуло, загорелось и облило нас волшебным светом, — рассказывает герой о ночевке с его спасителем, — все приняло опять огромные, фантастические размеры<sup>18</sup>, и мой спящий избавитель представлялся очарованным могучим сказочным богатырем» (5, 508)<sup>19</sup>. Все это побуждает вспомнить бесплотную прозрачность фресок Дионисия с их полуфантастическими фигурами, как бы скользящими и парящими, и с их колоритом «торжествующей, всепокоряющей праздничности»<sup>^</sup>.

Словесная пластика Лескова, слагающаяся из предметно-вещной реальности, портретных характеристик и фантастических видений героев, как видно, однонаправленна: едина и целостна. Она отмечена праздничной торжественностью и просветленностью, выражая благоговейное приятие бытия. При этом доминантой лесковской пластики, своего рода ее цент-



Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры  
ром является (нередко в сочетании с узорчатостью) яркая и порой пестрая  
цветность.

## 3

С. С. Аверинцев отметил два общечеловеческих начала, которым отвечает яркий и сияющий цвет. Это способность воспринимать его как знак неких универсальных сущностей (духовный символ) и в качестве чувственной утехы<sup>21</sup>.

В лесковской красочности присутствуют оба эти начала, и они между собой связаны. Но на авансцене произведений писателя — предметы, «открытые» людям, которые расположены ими любоваться простодушно и бесхитростно. Глубинный же, онтологический смысл видимого крайне неопределенен и может лишь смутно угадываться. Зримая реальность у Лескова слишком пестра, чтобы быть понятой в качестве системы символов. В предметах, обозначаемых Лесковым, не доминируют ни практическая целесообразность (утилитарность), ни знаковость (семиотичность). Яркость и броскость вещи здесь не имеют магически-культовой либо официально-ритуальной функции.

Лесковские предметы отнюдь не призваны духовно приобщать человека к неким умопостигаемым сущностям или помогать ему утвердиться в собственных глазах и возноситься в общественном мнении. Вещь в произведениях писателя не выступает в качестве свидетельства и признака богатства ее владельца, что имело место как в привилегированных слоях, так и в крестьянской среде<sup>22</sup>. В отличие от Мельникова-Печерского, великолепного изобразителя традиционного купеческого быта, отмеченного иерархическим этикетом<sup>23</sup>, Лесков обычно не интересуется престижными соображениями людей. В его произведениях нет места воссозданию роскоши и богатства, серьезно и важно демонстрируемых их владельцами. Художественный мир писателя практически чужд того социального символизма, который присущ строго ритуализован-ным, иерархически упорядоченным человеческим общностям и выражается в стилях поведения, отмеченных респектабель-

## III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ностью. Хотя герои Лескова и признают власть над ними бытового этикета, их отношение к вещи остается внеритуаль-ным и несемiotическим. Здесь нет места ни «обостренному чувству групповой принадлежности», ни тем более «погоне за символами социального положения»<sup>24</sup>. Взаимодействие человека и предмета бытового обихода у Лескова не опосредовано какими-либо ритуальными требованиями.

Называемые писателем вещи обладают прежде всего собственно эстетической функцией. Это повод для бескорыстного, практически и престижно не заинтересованного, празднично-игрового созерцания, источник непосредственной, наивно-детской радости. Здесь писатель отдал дань давней, восходящей к раннему эпосу и сказочному фольклору традиции, в соответствии с которой описания не просто доказывают ценность и идеальность вещи, но и удивляют ее исключительностью и «невиданностью»<sup>25</sup>.

Мир лесковских вещей отрицает противопоставление духовной жизни как высокой, единственно достойной, и материально-телесной в качестве низменной, тем более — греховной. Он знаменует оправдание последней, а потому несовместим со средневековым дуализмом аскетического толка. Вещь, которую мы находим в «Соборьянах» и других произведениях Лескова, призванная украсить быт, как бы защищает его «права». На мозаически ярком лесковском предмете — печать пристального внимания и любовного интереса человека к ближайшему, домашнему окружению. Замечательная деталь: Туберозов, глубоко встревоженный разговором с Ахиллой, тем не менее бережно снял со стены желтенькую канареечную клетку (4, 126).

Красочная и затейливая вещь Лескова взывает к благоговейной и тихой

просветленности<sup>26</sup>. Любовно-восторженное отношение к украсам бытового обихода как бы объединяет героев произведений с повествователем-автором и тем самым создает особую художественную атмосферу.

Предметы Лескова праздничны. Это прежде всего источник утех и радостных волнений, нечто неутилитарное и веселящее, своего рода подобие детской игрушки<sup>27</sup>.  
Туберозов со-

272

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры  
общает в одной из своих «нотаток» о покупке органчика, а через несколько месяцев делает другую запись: «Взял в клетку чижа и начал учить его петь под орган» (4, 59). Вещь Лескова как бы вовлечена в атмосферу безмятежного досуга, невинных, а порой и прихотливо-капризных развлечений. Так, Плодомасова наряжает своих карликов то в «гишпанские платья», то в «пейзанские костюмы», то в «медвежьи платьица», то велит «одеться турком с турчанкой», или матросом с матроской, или французским гренадером с маркизой (4, 59).

Живому и заинтересованному отношению человека к изящной и нестандартной вещи в произведениях писателя неизменно сопутствуют доброе веселье и бесхитростная шутка. Неутилитарный лесковский быт сродни улыбке и балагурству, и его естественно рассматривать как проявление культуры вольного бытового досуга и смеха, которая не сводится к ее публичным аспектам, изученным М. М. Бахтиным и его последователями, но включает в себя внутрисемейную сферу, где человек находится в кругу немногих близких людей<sup>28</sup>. Главное же, празднично-смеховая культура в интересующей нас стороне (в отличие от той, носителями которой были скоморохи и прочие потешники-обличители<sup>29</sup>) не имеет ничего общего с «выворачиванием мира наизнанку» и отходом от традиционного миропонимания: веселье героев Лескова, не чуждых праведничеству, — в полном ладу с миропорядком и их собственным благочестием. Любование затейливо-красочной вещью здесь сродни тому «кроткому смеху», негромкому и ненавязчивому, которому отдавали дань и Феврония из повести XV века, и знаменитый протопоп Аввакум. В бытовой атмосфере произведений Лескова причудливо, а вместе с тем и органически соединены благочестие и веселье, серьезность и шутливость, этическая одухотворенность и эстетическая изысканность, этикетность и нравственная свобода.

Яркая и узорчатая лесковская вещь не придает изображаемому быту «заданности» и ритуальной обязательности. Не имеет она чего-либо общего и с «тиранством моды». Предметы обихода в произведениях писателя ненавязчивы, они ни в коей мере не приступают к человеку с императивным требо-

273

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ванием признать их как непререкаемую норму бытового уклада. Лесковские картины вещного мира как бы провозглашают нравственную свободу человека, его независимость и живую инициативу, они как бы спорят со всем принудительным и регламентирующим.

Своей тихой затейливостью вещь Лескова противостоит всякого рода публичности, и не только карнавальной<sup>30</sup>, но и торжественно-официальной. Вольная и чарующе-веселая пестрота лесковского предметного мира — своего рода антипод византийской эстетики, где доминировало «ослепительное богатство ритуала»<sup>31</sup> и цвета были строго выстроены в иерархический ряд, в котором «царское место» принадлежало пурпуру и золоту, а пестрота и изысканность (как и сама по себе «неканоничность» применения цвета) воспринимались как воплощение злого начала (таков один из мотивов произведений крупного писателя XII века Никиты Хониата)<sup>32</sup>.

«Неторжественность» лесковской вещи является противовесом официальной, государственной эстетике. Опираясь на мысль С. С. Аверинцева о золоте в византийской культуре<sup>33</sup>, скажем, что цветовой и орнаментальный «изыск», которому сопутствует

непомерная роскошь, способен не столько утешать и радовать, сколько вызывать трепет — оказываться устрашающе грозным (некто в этом роде порой испытываешь при осмотре кремлевской Оружейной палаты).

Эстетика торжествующего могущества Лескову глубоко чужда. Иронически говорил писатель о византинизме и присущей русской церкви помпезности («пыхе»), упроченной со времени Иосифа Волоцкого. Он весьма холодно относился к великолепию и роскоши, призванным ослепить и подавить человека, заставить его ощутить собственное ничтожество перед земными властями и высшими силами бытия. Исконной русской простоте Лесков неоднократно противопоставлял византийские заимствования, которые усматривал и в «излишествах» церковной архитектуры, и в преобладании забот о храмостроительстве над заботами о человеческих душах<sup>34</sup>. Лескова удручали восторги множества русских простолюдинов перед импозантностью официальных лиц, разъез-

274

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры жающих в роскошных каретах «на шести животных» и со звоном<sup>35</sup>, а также приверженность толпы к громким и патетическим словам видных церковных деятелей (10, 199).

Лесков называет пышность «мертвящей» (6, 448) и подчеркивает чрезмерную суровость церковного этикета, жертвой которого, по его мысли, оказывался русский архиерей, лишенный «права двигаться»: «Ему нельзя выйти за ворота своего двора, а позволено только *выехать*, и то не на одном и даже не на двух, а непременно на четырех животных, да еще, пожалуй, под трезвон колоколов» (6, 441).

Лесков убежден, что ритуально-принудительная пышность для русского быта не органична. «Русский народ, — утверждает он, — любит глядеть на пышность, но уважает простоту»<sup>36</sup>. Писатель отмечает, что «народная память хранит имена "простых и простых", а не пышных и не важных» (6, 448). В «Мелочах архиерейской жизни», откуда взяты эти слова, «пышное велелепие» духовных владык настойчиво противопоставляется «детской простоте» и «покладливости» людей чистых, кротких, добротолубивых, обретающих «тихую славу» (6, 447, 457, 501, 448). Торжественность и великолепие роскоши, в основе которых «так называемый престиж», рассматриваются как «насилованно привитой... византийский этикет», не имеющий в народном сознании глубоких корней и себя все больше исчерпывающий: «Даже те, которые были окутаны этим *престижем* (курсив Н.С.Лескова. — В.Х.) с ног до головы, и тем "сие оружие оскудеша вконец". Остается еще какое-то русско-татарское кочевряженье, но и оно уже никому не внушает ни почтения, ни страха». Дух времени, утверждает Лесков, побуждает «всякое величие *опроцаться*»; «все живое и все желающие жить теперь *опроцаются*» (6, 438-439).

И лесковский вещно-бытовой мир, свободный от принудительной и броской ритуальности, неизменно вовлечен в жизнь бесхитростно-простую. Тихая, душевная радость любования красочными, изысканными, часто миниатюрными предметами домашнего обихода составляет своего рода противовес шумным восторгам толпы, к которым взывают пыш-

275

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ность, броское великолепие, непомерная роскошь. Лесковский вещный мир — это атрибут жизни нерегламентированной, оставляющей простор для личной независимости и творческой инициативы.

Бытовые узоры выступают у Лескова в качестве косвенной характеристики их творцов. Они не сделаны по безликому стандарту, а оригинально задуманы и вдохновенно созданы терпеливым и неспешным трудом. На лесковских вещах — печать чьей-то индивидуальной выдумки, веселой затеи. Не случайно отмечено, что дары карлика из «Соборян» — это «его *собственных рук* изделие»; что Рогожин из «Захудалого рода»

унаследовал от матери «уменье писать уставами и рисовать золотом и киноварью» (5, 79) «и вообще мастерски делал подобные мелкие работы, на которые не только по захолюстям, но и в многолюдных городах не скоро достанешь искусного художника» (5, 82). На лесковском быте — след «умельства», продиктованного бескорыстным стремлением украсить жизнь, печать той «безунывности», которая, по словам В. И. Белова, «свойственна народному гению»<sup>37</sup>.

Вещный мир Лескова причастен мотиву радостного и радующего *одаривания*. «Дарить — это была ее слабость и ее радость, — сказано о непобедимо веселой тете Полли в повести "Юдоль", — и она имела удивительную способность всех помнить и всякому подобрать подарок, подходящий по его потребности и по вкусу: и крестьянкам, и горничным, и лакею, и скотникам, и деревенским девчонкам, так что все были очастливлены». «И ленты летели в толпу, и деревня расцветилась пестротой девичьих косоплеток. Видно было, что "баловница приехала"» (9, 292—293). «Я дарить люблю», — говорит о себе Плодомасова, вручая Туберозову для жены «нити кораллов», шелковые материи, «ярко горящий» алмазино-вый перстень (4, 50—51). Простодушно радуется Наталья Николаевна этим затейливым подаркам, чем тешит и своего мужа. Позднее карлик Николай Афанасьевич приезжает с еще более щедрыми дарами, предназначенными Туберозовым и их слугам, и Савелий не успевает «надивиться» «странности сих новых, неожиданных подарков» (5, 151 — 152). (С этим эпизо-

276

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры  
дом «Соборян» сходно начало четвертого отрывка из «Семейной хроники» С. Т. Аксакова, где описываются дары молодой жены Алексея Степановича семейству Багровых.) В бескорыстном одаривании людей видит *смысл* и цель своего труда Николай Афанасьевич. «Я постоянно занимаюсь вязанием, — рассказывает он Туберозову, — чтобы в праздности время не проводить и иметь удовольствие кому-нибудь презентовать от трудов моих» (4, 52).

Одаривание у Лескова имеет мало общего с тем стереотипом обмена ценностями в феодальном обществе, при котором щедрые дары имели прежде всего престижный смысл и служили упрочению личных связей между представителями господствующего класса<sup>38</sup>. Подарки Плодомасовой и тети Полли, которые ни от кого не ждут «отдаривания», выражают их бескорыстие, главное же — знаменуют преодоление сословного принципа, создают народно-праздничное единение: это — подарки людей, занимающих в общественной иерархии *разное* место. В этом смысле лесковское дарение отчасти сродни той атмосфере свободы, которую М. М. Бахтин охарактеризовал как карнавальную, хотя здесь начисто отсутствует что-либо подобное раблезианской разнузданности.

Яркий и мозаичский неутилитарный быт, изобилующий вещами экзотически-дикивинными, порой вырисовывается у Лескова как своего рода компенсация унылой монотонности будничной жизни, как отрада и утеха за неимением каких-то иных радостей, как «отдушина» для мастера-умельца, который эту вещь сделал, и того «коллекционера», который ее хранит и лелеет. В этом смысле на лесковской «вещной мозаике» — отсвет печали писателя *об* однообразии русского бытия. Свидетельство тому — поначалу кажущаяся таинственной, а по существу прозаически мелкая история подарка, преподнесенного обитателям старгородской Поповки. Затейливые трости встревожили даже Туберозова; протопопа огорчило, что его подчиненные обладают столь же красивыми предметами, как и он сам. «Это был образчик мелочности, обнаруженный на старости лет протопопом Савелием» (4, 19). И Туберозов признается, что в истории с тростями сказалась

277

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

«поистине печальнейшая сторона житейского измельчания» (4, 81).

К тому же самобытная яркость изображаемого порой вырисовывается у Лескова

как некая полумнимая величина. Вспомним сказочных коней Рогожина, которые «наводили страх своими мясистыми головами, похожими, скорее, на головы огромных птиц, чем лошадей». И тут же, без всякого перехода: «Вечно они были некованные, а весьма часто и голодные, и на вид не представляли никакой благонадежности для самого близкого переезда» (5, 84). «Много, много в этом скудости», — вспоминаешь слова Савелия Губерозова о старой Руси, вникая в смысл щегольской и маняще-яркой вещи в лесковском художественном мире (4, 152).

Но печально-юмористические мотивы в «подаче» Лесковым вещного мира отнюдь не преобладают, они звучат лишь эпизодически, неопределенно и глухо. Мозаически красочная лесковская обыденность — это прежде всего нечто неподдельно живое, увлекательное, сопряженное с поистине творческими началами *русской* жизни: с *неспешным умельством*, с «неутилитарными» заботами об изяществе окружающего, с живой потребностью людей в красках и невинных утехах, с их неистощимым жизнелюбием.

Главное же, на наш взгляд, состоит в том, что любовный интерес лесковского героя (и самого автора!) к яркой, не по стандарту, творчески созданной вещи выражает присущее людям неколебимое «чувство дома» в самом серьезном смысле этих слов. Лесков изображает быт, который не искажен надменной отчужденностью человека от близ его текущей «живой жизни», не подернут той скукой, которая несколько позднее удручала Чехова и о которой с тревогой говорил Блок как об исчезновении чувства домашнего очага: «Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая пау-чиха скуки»<sup>39</sup>. Мозаически яркий, красочный пластический мир Лескова неуклонно противостоит всему, что хоть сколько-нибудь напоминает «паучиху скуки».

278

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

4

Цветовая пестрота и веселая, праздничная затейливость, которыми отмечен художественный мир Лескова, имеют аналоги и, больше того, корни в древнерусском искусстве и быте с его своеобразным психологическим укладом и вещным колоритом<sup>40</sup>.

Лесковские картины предметного мира обладают несомненными и, конечно же, неслучайными чертами сходства со многими произведениями древнерусского искусства, которые хорошо знал и с юных лет любил писатель. Его неизменно интересовали фрески и иконы, ювелирные работы, рукописи с их орнаментами<sup>41</sup>.

Искусствоведы неоднократно отмечали собственно эстетическую ценность древнерусских икон и фресок с их броской цветностью. Говорилось, что в цвете русский художник «любил выражать свои индивидуальные наклонности», *что в русской фреске мы «повсюду найдем огромную силу и "радость цвета"», что «русская живопись достигает поразительной красоты» в резком, контрастном «сопоставлении нескольких цветов», будучи однотонной, но многоцветной*<sup>42</sup>. Лесковский вещный мир роднят с древнерусской иконописью (как киевской, так и псковской, новгородской, ростово-суздальской) также изящество, изысканная нюансировка, узорчатость. Пеструю колористическую гамму русской фресковой живописи В. Н. Лазарев связывает с воздействием на нее народного искусства, исконно приверженного к «узорочью»<sup>43</sup>.

Подобными же «предлесковскими» чертами обладает образность русской миниатюры XV—XVI веков. Этическое воодушевление и благочестие здесь идут рука об руку с веселящей, несимволической цветностью. Так, миниатюра, посвященная нападению лесовиков на Сергия Радонежского, подает весьма яркими красками не только русского святого, но и враждебных ему демонов (в их изображении сочетаются красные Цвета разных оттенков с зелеными и коричневыми). О какой-либо семиотичности, о ритуальной или художественно-канонической обязательности цвета здесь говорить не приходится.

279

### Ш. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Веселяще-игровой и причудливый характер древнерусского орнамента, по преимуществу незнакового, бросается в глаза при ознакомлении с замечательным альбомом В. В. Стасова. На новгородском орнаменте XIII века с помощью богатого и изысканного плетеного узора изображена пятиглавая церковь; евангелист Лука (Псков, XV век) вписан в затейливо расцветченный узор, благодаря чему создается представление о благочестии просветленно-радостном и даже веселом<sup>44</sup>. Эти факты далеко не единичны и для русской культуры весьма характерны. По замечанию Стасова, искусство рукописного орнамента было распространено и укоренено по всей России<sup>45</sup>.

Эстетическую нескованность, свободу от какой-либо семиотической обязательности усмотрел в буквенном орнаменте Ф. И. Буслаев, *по мысли* которого в этом виде отечественного искусства к XIV веку возник «некоторый оттенок самостоятельного русского стиля». «Русская фантазия, ограниченная узкими пределами строгого стиля иконописи, находила для своих капризов желанный простор во всех этих затейливых орнаментах, ласкавших зрение предков игрою линий и гармонией тонов». И далее: «Это не живопись и не рельеф, а просто *узороченье*, ласкающее глаз всем своим целым». И наконец: древнерусский орнамент ограничился «узорочьем» и «остался на стадии каллиграфии»<sup>46</sup>.

Древнерусский орнамент начиная с XII—XIII веков стал освобождаться от магического содержания и геометрических идеограмм. В результате этого, утверждает Б. А. Рыбаков, осуществляется «открытие самодовлеющей красоты узора»: предпочтение теперь отдается не чисто геометрическим фигурам, а «тому, что близко жизни и красиво, — цветам, побегам трав, изогнутым веткам деревьев»<sup>47</sup>. Специалисты утверждают, что в древнерусском орнаменте возобладала атмосфера «благоприятного спокойствия», что, в частности, в составе церковной живописи «орнамент облегчал и разреживал насыщенную декоративную систему. Он служил как бы вздохом, паузой»<sup>48</sup>. По словам современного ученого, «основы русской народной культуры, все художественные элементы прикладного искусства по дереву сложились на Руси уже в X—XI столетиях»<sup>49</sup>.

280

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

Парадоксально веселы и затейливо изысканны многие русские церкви (прежде всего сельские, обычно деревянные, но в какой-то мере и городские, монументальные, свидетельство чему — беспрецедентно оригинальный, причудливый и пестрый храм Василия Блаженного). Подобные сооружения бесхитро и доверчиво тешат глаз, они, по словам Д. С. Лихачева, пронизаны духом шалости, святого баловства, порой даже «дурашливости». «Пестрые и асимметричные, — пишет о русских церквях ученый, — как цветущие кусты, златоглавые и приветливые, они поставлены точно шутя, с улыбкой, а иногда и с кротким озорством бабушки, дарящей своим внукам радостную игрушку... Недаром в древних памятниках, хваля церкви, говорили: "Храмы веселуются". И это замечательно: все русские церкви — это веселые подарки людям, любимой улочке, любимому селу, любимой речке или озеру. И, как всякие подарки, сделанные с любовью, они неожиданны: неожиданно возникают среди лесов и полей, на изгибе реки или дороги»<sup>50</sup>.

Названные факты истории русского искусства имеют определенную «равнодействующую»: они знаменуют и осуществляют свободу от какой-либо официальности, обязательности, каноничности. Как замечает специалист по прикладному искусству, от кружевниц нередко приходится слышать: «Скучно плести одно и то же, вот и выдумываю, что хочу»<sup>51</sup>. А от резчиков: «Рисунки берем из своей головы»<sup>52</sup>. Вольно-веселая, прихотливо-игровая выдумка, служащая тому, чтобы украсить жизнь, — вот что объединяет предметный мир Лескова с народным искусством, о котором идет речь.

Явственно просматриваются черты, напоминающие лес-ковскую вещь с ее манящей цветностью и демонстрирующей себя затейливостью, в фольклоре, особенно в

былинах. «Украшения, — писал А. П. Скафтымов, характеризуя стиль русского устного эпоса, — наполняют все былины по всем сюжетам и вариантам и являются принадлежностью общего принятого былинной эстетического тона и колорита»<sup>53</sup>. Сказители всегда внимательны к ярким, ласкающим глаз предметам и, в частности, к ювелирным изделиям (перстни, застежки, жемчуж-

281

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ные серьги, пуговицы, которые порой дороже самой шубы), к тканям и узорам на них, позолоте дверей гридницы, великолепным пиршественным чашам. Отмечается и «узор хитер» на камочке, который дороже ее самой; говорится о шубочке, которая днем «будто в огне горит» и от которой ночью «будто искры сыплются». Когда Дюк

Скидывает... одежду верхнюю, Будто вдруг в церкви загорелось, Пошло по церкви сияние.

Вспомним состязание Дюка и Чурилы, три года силившихся превзойти друг друга в щегольстве; или былинного пахаря, у которого шляпа пуховая, кафтанчик черна бархата, а «сапожки — зелен сафьян». «Сошка Микулы, — отметил Вс. Миллер, — изукрашена дорогим рыбьим зубом, красным золотом и серебром, а сам он представлен иногда записным франтом не плоше Чурилы»<sup>54</sup>.

Представим себе картину вещного мира, подобную былинной, но освобожденную от той монументальной роскоши, которая сопутствовала быту князей с их приближенными, перенесем эту картину мысленно в домашнюю обстановку жизни людей «обычных», не причастных государственной власти. Это, несомненно, будет нечто близкое той лесковской художественной «предметности», которую мы пытались охарактеризовать.

Нам кажется, естественно усмотреть также родство между «узорчатостью» и радующей затейливостью вещи Лескова и «плетением словес», благочестивой игрой речевыми формами в русской агиографической литературе XV века<sup>55</sup>.

Но самое главное в культурно-историческом генезисе вещного мира Лескова — это факты самого русского быта, прежде всего народного, внимательным и чутким наблюдателем которого был писатель. Отражая в своем творчестве современность и недавнее прошлое, Лесков вместе с тем постиг также те их грани, которые составляли отличительную черту национальной жизни времен весьма далеких. Яркая цветность и обильная украшенность русского быта как в домонгольский период, так и в последующие эпохи засвидетельствованы мно-

282

### Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

гими учеными и мемуаристами. По мысли А. П. Щапова, в сознании древнерусского человека созерцание преобладало над мышлением, а потому главным становилось то, что поражало зрение: «Цвет чем ярче, тем больше на него действовал»<sup>56</sup>. О пестрой, изысканно украшенной одежде в России домонгольского периода говорил А. В. Арциховский<sup>57</sup>. Австрийский посол начала XVI века писал о русских людях: «Сапоги носят почти всегда красные... Воротники рубашек почти у всех украшены разными цветами; застегивают их пуговками, т. е. серебряными или медными позолоченными шариками, для украшения присоединяя к ним жемчуг»<sup>58</sup>. Сошлюсь также на свидетельство этнографа XIX века, утверждавшего, что яркость, красочность и щегольство характеризовали быт самых разных социальных слоев — от приближенных царя до крестьян. «Зажиточные, — говорится о простолюдинах, — носят красные рубашки, с цветным бумажным платком на шее, широкое спод-нее платье из черного плиса или бархата, кафтан из хорошего сукна, более синего, шапка пуховая и с блестящей пряжкой. Развевающееся павлинье перо или любимый цветок по какому-нибудь воспоминанию украшают шапку»<sup>59</sup>.

О том, что бытовые украсы в Древней Руси чаще всего не имели знакового

характера и адресовались к безыскусственному чувству прекрасного, говорил публицист XVII века Ю. Крижанич. Будучи поборником иерархического принципа и высокой семиотичности социальной жизни, он сетовал, что русские люди непомерно высоко ценят все, что может «приласкать взгляд», и легко предаются «соблазну для глаз»: любят «блеск самоцветов и руд», яркие краски, нашивают на шапки и воротники жемчуг. «Люди... — писал Крижанич, — справляя одежду, больше смотрят на <ее> вид и красоту, нежели на необходимость, пригодность, пристойность». Он с огорчением отмечал, что русские крестьяне свои рубахи вышивают золотом, «чего в других местах и короли не делают». Во всем этом Крижанич усматривал нежелательную дань «старому обычаю», но его слова ясно свидетельствуют о повсеместной распространенности в России безудержно-ярких вещных украс. «Хорошо было бы, — писал он, — чтобы жемчуг носили лишь цар-

283

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ские стражники... чтобы сами правители пренебрегали жемчугом и не употребляли ни жемчуга, ни <шитых> воротников, ни драгоценных камней». И *добавлял*: «А в особенности следовало бы запретить простым людям употреблять шелк, золотую пряжу и дорогие алые ткани, чтобы боярское сословие различалось от простых людей. Ибо никуда не гоже, чтобы ничтожный писец ходил в одинаковом платье со знатным боярином»<sup>60</sup>. Обильно украшенный, яркий и пестро-затейливый быт допетровской Руси являл собой, как видно, феномен внесловный. Он составлял характерную черту национальной жизни как целого.

Знаменательно, что в русском языке сближены между собой представления об узорчатости, пестрой цветности и о забавах, озорстве, веселье, шутках. Как отмечает в своем словаре Даль (см. «Узор»), одно из значений слова «узорчатый» — это пестрый; «узорочье» — это «разукрашенные вещи всякого рода». И главное, в народной речи порой как бы сливаются узор и потеха. У Даля читаем: узорничать (новгородское) — «проказить и шутить, забавлять, потешать лясами, выдумками».

Все сказанное о колорите *русской народной бытовой* культуры относится не только к глубокой старине, но и ко времени Лескова. Цветности и узорчатости в крестьянской одежде, как свидетельствует современник писателя, в пореформенные годы стало даже больше, чем ранее; появились и новые украсы в духе традиционном. «Шелк, мишура и пестрота различных материй вытесняют из моды крестьянского убранства *простые деревенские материи*»<sup>61</sup>. Советский этнограф отмечает, что роспись жилища в северных русских селах во второй половине XIX века выполнялась с широким использованием орнамента, обильного узорами «в чрезвычайно яркой гамме контрастных чистых цветов» «без мягких переходов», что оставляло «праздничное впечатление»<sup>62</sup>.

Отмечаемые нами черты традиционной русской культуры привлекали *сочувственно-восторженное внимание иностранцев*. Знаменательны суждения Г. Брандеса: «Он (иностранец. — В. Х.) найдет... оригинальность в образцах вышивок... в гармоническом сочетании резких красок, отличающем все русские

284

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры украшения и рисунки, начиная с древних рукописей и кончая современною чудною эмалировкой золотых и серебряных изделий». Отмечается, что украсы русского бытового обихода «представляют такую поражающую, возбуждающую восторг красоту, что нет слов, которыми можно было бы дать читателю представление о них». А вот слова Брандеса о таланте ювелиров: «Русская любовь к краскам проявляется в более привлекательной форме... в мелких работах, чем в больших памятниках строительного искусства»<sup>63</sup>.

Все это свидетельствует о глубокой исторической правоте Н. С. Лескова как бытописателя, о реализме его картин вещного мира, которые недостаточно осведомленному читателю могут казаться данью легенде и экзотике.



Празднично-узорчатая вещь, *столь* значимая в составе русской бытовой культуры, стала достоянием художественной литературы лишь в XIX веке. Реалистическая установка создала благоприятные предпосылки для освоения житейско-бытовых ценностей, чему в допетровские эпохи препятствовали этикетность письменности<sup>64</sup> и характерное для «официального» (государственного и церковно-монастырского) Средневековья «пренебрежительное отношение к миру бренных вещей»<sup>65</sup>, позднее же, в XVIII столетии, — классицистического толка схематизм постижения жизни.

«Вторжением» яркого и затейливого быта в русскую литературу ознаменовалось творчество Н. В. Гоголя. Именно от его произведений тянутся нити к лесковской «мозаике». В необычайно плотном вещно-телесном мире созданий писателя, особенно «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы», далеко не последнее место принадлежит предметам (в частности — одеждам), привлекающим своей пестротой и узорчатостью.

Герои комедийно-веселых повестей «Вечеров» неизменно отдают дань щегольству. Именно это сближает Солоху, по праздникам ходившую в церковь, «надевши яркую плахту с

285

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

китайчатой запаскою, а сверх ее синюю юбку, на которой сзади нашиты были золотые усы», и покойную жену Чуба — с их детьми: Оксаной, которая восторгается и гордится своими украшениями, и Вакулой, который, идя свататься, наряжается щеголем и в дар будущему тестю приносит «новый, всех цветов пояс». Хорошенькая Параска сидит на возу с повязанными на голове красными и синими лентами, которые, вместе с длинными косами и пучком полевых цветов, «богатой короной покоятся на ее очаровательной головке». Еще более украшена ее мачеха Хивря — «дородная щеголиха» в «нарядной шерстяной зеленой кофте, по которой, будто по горностаевому меху, нашиты были хвостики, красного только цвета, в богатой плахте, пестревшей, как шахматная доска, и в ситцевом цветном очипке». Даже не любящий щегольства голова из «Майской ночи» «перепоясывается шерстяным цветным поясом».

Гоголевский парад ярких убранств как бы достигает своей вершины в изображении казачества. Обитатели Сечи в «Тарасе Бульбе» названы «охотниками... до золотых кубков, богатых парчей». Вот описание сыновей Тараса перед их отъездом в Сечь: «На них явились, вместо прежних запачканных сапогов, сафьяновые красные, с серебряными подковами; шаровары... с тысячью складок и со сборами, перетянулись золотым очкуром; к очкуру прицеплены были длинные ремешки, с кистями и прочими побрякушками, для трубки. Казакин алого цвета, сукна яркого, как огонь, опоясался узорчатым поясом; чеканные турецкие пистолеты были задвинуты за *пояс*». Вспомним и пана Данилу из «Страшной мести» с его доспехами: казацкую шапку с красным верхом, золотой пояс на синем жупане.

В глазах гоголевских героев убранства и драгоценности значат весьма много. «Я тебя богато и роскошно награжу!» — обращается к Левко панночка-утопленница. Вакулу поражают яркость и богатство красок на висящей во дворце картине, «чистая выделка медной дверной ручки»; его приводят в неопишуемый восторг подаренные царицей черевички («Боже мой, что за украшение!»). «За одну рукоять моей сабли дают мне лучший табун и три тысячи овец», — с упоенной гордостью

286

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

воскликает Андрий. Герои Гоголя не способны вообразить мира, лишённого яркой цветности и пестроты. Вот какой рисуется царица рассказчику «Пропавшей грамоты»: «Сидит сама, в золотой короне, в серой новехонькой свитке, в красивых сапогах, и золотые галушки ест». А вот как описывается работа зрительного воображения

заточенного в темницу героя романа «Кровавый бандурист»: «Ему начали показываться во мраке светлые струи — последние воспоминания света! Эти струи принимали множество разных узоров и цветов». Глаз гоголевских героев и рассказчиков как бы «настроен на волну» яркой цветности и узорчатой затейливости.

В повести «Ночь перед Рождеством» бытовые узоры ассоциируются с житейским благочестием и творческим трудом, соединяющим ремесло и высокое искусство. Вакула расписывает (размалевывает) и собственную хату, и миски, и церковь, и дощатый забор; он же пишет иконы. Благочестиво-веселым парадом яркой, пестрой одежды завершается эта повесть: «Пожилые женщины в белых намитках, в белых суконных свитках набожно крестились у самого входа церковного. Дворянки в зеленых и желтых кофтах, а иные даже в синих кунтушах с золотыми назади усами, стояли впереди их» и т. д. Красивая, праздничная вещь «сопряжена» в «Старосветских помещиках» с представлением о доброте и *человеческой* привязанности. «Атласного платья, что с малиновыми полосками, не надевайте на меня, — говорит мужу, предчувствуя скорую смерть, Пульхерия Ивановна, — мертвой уже не нужно платье. На что оно ей? А вам оно пригодится: из него сошьете себе парадный халат на случай, когда приедут гости, то чтобы можно было вам прилично показаться и принять их».

Посредством изображения ярких, богатых цветами предметов Гоголь, как видно, рисует бытовой уклад с присущими ему этическими началами, уклад, извечно создаваемый по законам красоты ровным и неизменным усилием таких, как кузнец Вакула, и сохраняемый людьми, подобными Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне. В «Ночи перед Рождеством» и «Старосветских помещиках» (как и в строфах «Евгения Онегина», посвященных Лариным) обозначены контуры

287

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

того «срединного пространства», житейского, а вместе с тем одухотворенного, которое отличается как от разгульной, полукочевой, «внебытовой» стихии «Тараса Бульбы», так и от низменно-прозаического собственнического быта «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». И не последнюю роль в художественном освоении Гоголем этой буднично-поэтической жизненной сферы играет цветная и затейливая вещь.

Бытовые узоры в творчестве Гоголя, чего, заметим, нет у Лескова, нередко соотносятся с борьбой сил зла и добра. Порой они выступают как источник и средоточие греховных соблазнов, как демоническая сила и дьявольское наваждение. «Бесовский человек» Басаврюк дарил девушкам ленты, серьги, монисты, после чего к ним таскались в гости «приятели» из болота с рогами на голове: «и отвязаться нельзя: бросишь в воду — плывет чертовский перстень или монисто поверх воды, и к тебе же в руки». Ведьмы из «Пропавшей грамоты» «разряжены и размазаны, словно панночки на ярмарке». А колдун из «Страшной мести» вершит свои дьявольские ночные дела при загадочном, переливающимся зелено-золотисто-голубом свете. (Сходные цветовые мотивы столетие спустя прозвучат в уральских сказах П. Бажова.)

Но манящая своей красотой вещь никогда не ставится Гоголем, его рассказчиками и героями в прямую и однозначную связь с силами зла. И в тех же «страшных» гоголевских повестях пестрые и украшенные одежды нередко подаются в поэтически-мажорном освещении. Так, в «Вечере накануне Ивана Купалы» говорится, что если бы бедняка Петра «одеть в новый жупан, затянуть красивым поясом, надеть на голову шапку из черных смушек с щегольским синим верхом» и дать в руки «люльку в красивой оправе, то заткнул бы он за пояс всех парубков тогдашних». Восторженно рисуется в этой же повести старинный свадебный обряд, разгульно-веселый, с фейерверком праздничных одежд. Больше того! Драгоценная, поражающая человеческий глаз вещь здесь сопутствует и атмосфере покаянного просветления: Пидорка, после смерти мужа став монахиней, принесла в Киевскую лавру «оклад к иконе

Божьей матери, исцвеченный такими яркими камнями, что все зажмуривались, на нее глядя».

Яркий и пестрый вещный мир плотно окружает героев повестей Гоголя первой половины 1830-х годов, выступая как необходимое звено «живой жизни». Красота предметов обихода для писателя по-своему самоценна. Ему важно, чтобы читатель вместе с ним радовался возможности еще и еще раз силой воображения увидеть обильные, нескончаемые, заманчиво-цветные украшения и убранства, которые, как сказано о быте старосветских помещиков, имеют «неизъяснимую прелесть». Созданная творческим усилием и неспешным трудом людей, бытовая реальность в представлениях писателя столь же щедра, разнообразна и чарующа, что и сама природа. Вещные узоры в своей совокупности составляют у Гоголя своего рода величественный пейзаж.

Вопреки суждениям В. В. Виноградова, опиравшегося на работы о Гоголе В. Розанова и И. Анненского, вещи в произведениях писателя далеко не всегда призваны вызывать смех и поглощать лица людей, их «обесчеловечивая»<sup>66</sup>. Вакула и Оксана, Тарас и его сыновья, к счастью, не только не скрываются и не растворяются в окружающих предметах, но, напротив, рельефнее и ярче вырисовываются на их фоне как фигуры поистине поэтические.

Парад вещей в творчестве Гоголя, однако, продолжался недолго. Как отметил А. Белый, в ранних произведениях писателя «красочный спектр... пестр и ярк», в описании костюмов здесь преобладают «комбинации» с красным многих иных цветов (больше с золотом), позднее же, в пору работы над «Мертвыми душами», «растет колоритная неопределенность», в пестроты исчезает былая яркость, мир — теперь по преимуществу обывательский — предстает выцветшим, серым, грязным: «От "Вечеров" до первого тома "Мертвых душ" краски гаснут, как бы выцветая и в тень садясь»<sup>67</sup>.

Вместе с тем интерес Гоголя к бытовым узорам дал о себе знать и в «Мертвых душах». В плюшкинском доме все подернуто пылью и тленом, хаотично и бессмысленно («лимон весь высохший», «рюмка с какою-то жидкостью и тремя

Ю — 5504

289

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

мухами» и т. п.), но на этой мерзости запустения — следы живого и благоустроенного быта, когда-то радовавшего глаз и душу: бюро, *выложенное «перламутровой мозаикой»*, пресс «с яичком наверху», книга «в кожаном переплете с красным обрезом», гравюра, «вставленная в раму красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам»... Если силой воображения стереть пыль с «убранства» комнат Плюшкина, кое-что починить, выбросить все ненужное, — залюбуешься! Отзвук праздничного разгула «Вечеров» слышен в следующей фразе из «Мертвых душ»: «Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах».

Житейские узоры, как видно, составляют неотъемлемую грань творений Гоголя, одну из констант художественного мира писателя, роднящую его с лесковской «мозаикой».

6

Вещь в художественном мире Гоголя и Лескова во многом сродни произведениям таких писателей второй половины XIX века, как И. А. Гончаров, П. И. Мельников-Печерский, С. Т. Аксаков, А. Н. Островский, а также (пусть и в меньшей мере) Н. А. Некрасов, Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой.

В доме Татьяны Марковны Бережковой из гончаровского «Обрыва» — и печи, «обложенные пестрыми, старинными... изразцами», и «старинное... окованное бронзой и украшенное резьбой бюро с зеркалом», и многие иные предметы, вдохновенно

перечисляемые повествователем: «На виду красовались старинные саксонские чашки, пастушки, маркизы, китайские уродцы, бочкообразные чайники, сахарницы, тяжелые ложки. Кругленькие стулья, с медными ободочками и деревянной мозаикой столики жались по уютным углам» (ч. I, гл. 7). Тщательно живописуются роскошно-затейливые подарки Мар-финьке в день ее именин (ч. V, гл. 1). Знаменателен праздничный наряд самой бабушки и в особенности цветность одежды крестьянок и лакея: «Дворовые женщины и девицы *пестрели*

290

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры праздничными, разноцветными, ситцевыми платьями, платками, косынками, ленточками... Егорка явился... неслыханным франтом, в подаренном ему Райским коротеньком пиджаке, клетчатых *зеленых*, почти новых, панталонах и в купленных им самим (!) *оранжевом* галстуке и *голубом* жилете». Значим и короткий эпизод, следующий за приведенными словами. Егорка в своем причудливо ярком наряде «случайно попался на глаза Татьяне Марковне», и та, обругав его «чучелом», велела лакеям на весь праздничный день надеть ливрейные черные фраки и белые галстуки. Помещичий этикет, как видно, не всегда ладил с пристрастием простонародья к пестрой одежде.

Подобный же смысл имеют и некоторые эпизоды романов Мельникова-Печерского. Говорится, например, что зажиточным купцам становится все более «засорно... мужицкого дела одежду носить — подавай хоть поплоче, да подороже, да чтоб было не свое, а немецкое дело»<sup>68</sup>. Напомним и ту «консультацию», которую получает от маклера выбившийся в богатые купцы крестьянин Алексей Лохматов: «Главное, чтобы пестрого на вас ничего не было, все чтобы черное, а рубашка белая полотняная»<sup>69</sup>.

Цветность одежды как признак и спутник жизни радостной и просветленной настойчиво противопоставляется Мельниковым-Печерским черным рясам сектантов. В ответ на слова Марьи Гавриловны, что та «не в силах черной рясы одеть», Манефа говорит: «У нас свой устав, у вас будет свой, и скоромное кушайте на здоровье и цветное носите»<sup>70</sup>. А вот слова о Дуне Смолокуровой, сопротивляющейся попыткам ввести ее в секту хлыстов: «Чтобы показать Денисову, что стала она чужда людям Божиим, вместо обычного черного платья оделась Дуня в цветное, надела дорогие серьги, кольца и перстни, а на плечи накинула богатый кружевной платок. Напрасно убеждала ее Марья Ивановна идти в черном платье, не слушалась Дуня»<sup>71</sup>.

Сходно с гончаровским и мельниковским некрасовское свидетельство о затейливой пестроте народного быта. «Вьется алая лента игриво» в черных как ночь волосах юной героини

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

стихотворения «Что ты жадно глядишь на дорогу». Прочитываем строки из «Сельской ярмонки»:

Хмельно, горласто, празднично, *Пестро, красно* кругом. Штаны на парнях плисовы, Жилетки *полосатые*, Рубахи *всех цветов*.

Радуют глаз и душу Сережи Багрова комнаты с разрисованными стенами и обилием красивых вещей в доме тетушки Прасковьи Ивановны (глава «Чурасово» из повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука»).

К месту вспомнить Весну и царя Берендея из «Снегурочки»: веселая цветность и чарующая узорчатость, запечатленные их монологами, а также авторскими ремарками, подаются как глубоко укорененные в народном бытии и сознании<sup>72</sup>.

Сходные мотивы порой звучат также у Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Юная героиня романа «Униженные и оскорбленные», прочитав вслух стихотворение Я. П. Полонского «Колокольчик» («Заря на стекле / Начинает лучами с морозом играть, / Самовар мой кипит на дубовом столе, / И трещит моя печь, озаряя в угле / За цветной занавеской кровать...»); упоминается «пестрый полога цвет»), восклицает: «Как это хорошо! <...> Канва одна, и только намечен узор, — вышивай, что хочешь. <...> Этот

самовар, этот ситцевый занавес, — так это все родное». Богата цветность описания заутрени в 15-й главе первой части толстовского «Воскресения», где ощутима атмосфера веселого благочестия.

Как видно, в своем любовном внимании к традиционно-русскому быту с его обильной украшенностью Лесков был среди писателей своего времени далеко не одинок.

7

Сродные Лескову мотивы, о которых идет разговор, неоднократно звучали и в отечественной литературе XX столетия. Они явственны в поэзии Блока. Значимыми здесь пред-

292

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

ставляются и русская рубаха юного поэта, вышитая пурпурными лебедями, и кисти расшитого пояса<sup>73</sup>, и его запись о храме Василия Блаженного («Снаружи — блаженство цветов»<sup>74</sup>), и любовь Блока к осени, как царству ярких красок («Осень — лучше. Осенью и всегда-то больше красок и больше жизни»<sup>75</sup>), и слова из наброска статьи «Безвременье» («Открытая даль. Цветной рукав. Гибель быта»<sup>76</sup>), и работа «Краски и слова», где, как и у Лескова, выражено пристрастие к цветности несимволической, воспринимаемой простодушно и наивно: «Живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети... Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость». И далее: «Живая... природа — мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте»<sup>77</sup>. Многие стихи Блока воплощают его душевную причастность русскому народному быту, затейливому и красочному:

Каждый конек на узорной резьбе  
Красное пламя бросает к тебе.

*(Вступление к «Стихам о Прекрасной даме»)*

В пестрых бусах, в алых лентах  
Девушки цвели...

*(«Дали слепы...», 1904)*

Напомним также «спицы расписные» и «плат узорный до бровей» из знаменитого стихотворения «Россия».

А вот обращенные к Герману, герою драматической поэмы «Песня судьбы» (1907), слова Фаины: «Очнись — все будет по-новому: взмахну узорчатым рукавом, запою удалую песню, полетим на тройке...» Здесь атрибуты традиционного русского быта предстают как символы устремленности к новому и лучшему.

Нехитрое житейское занятие — вышивание пестрых узоров — предстает у Блока как проявление силы человеческого духа, как противостояние мгле и мраку, как путь их преодоления.

293

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

...наши девы по атласам  
Выводят миру слово: «да!»

*(«Комета», 1910)*

Приведем строки из исполненного печали стихотворения «Мы забыты, одни на земле» (1913):

...принялась ты опять Светлый бисер на нитки вязать

Но, когда ты моложе была,

И шелка ты поярче брала,

И ходила рука побыстрей...

Так возьми ж и теперь попестрей,

Чтобы шелк, что вдеваешь в иглу,

Побеждал пестротой эту мглу.

В иной вариации те же «постлесковские» мотивы прозвучали в эмигрантской прозе И. С. Шмелева, с наибольшей силой — в повести «Богомолье», в сюжете которой немалую роль играет расписанная узорами тележка, какую, по словам одного из героев,

«одной рукой да глазом не сделаешь, тут душой радоваться надо». Подобной радостью проникнуто описание беседки неподалеку от Троице-Сергиевой лавры. Беседка названа «песенкой»: «стекла все разноцветные, наличники и подзоры самой затейливой работы, из березы, под светлый лак, звездочками и шишечками, коньками и петушками, хитрыми завитушками, солнышками и рябью», — все «резное, тонкое».

К укорененной в нашей национальной жизни красочно-затейливой предметности обратились и русские писатели 1960—70-х годов. С глубокой тревогой пишет В. И. Белов в повести «Деревня Бердяйка» о том, что традиционные бытовые украсы становятся будто бы и ненужными людям сегодняшней деревни. Старый плотник Илья Степанович предлагает хозяевам дома, который строит, за недорогую цену украсить окна наличниками, но те решительно отказываются. Этим опечалены и Илья, и дочка хозяев, которой снятся «веселые голубые наличники». «Каждое лето там, — говорится в повести, — где проходил Илья с отцом, оставались в деревнях избы с резьбой. Еще и теперь радуют они глаз прохожего. То тягу-

294

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры  
чим хмелем, то вересковой вязью выются по князькам и крылечкам. Правда, многое сгнило, многое сгорело в печках, а то и просто так, но нет такой деревни, где не проходил бы Илья...»

Сходные мотивы — в творчестве В. П. Астафьева. Старый житель сибирской деревни — герой рассказа «Дуга» — растревожен находкой, напомнившей ему собственную свадьбу: в куче хлама на огороде он обнаружил дугу, легкую, изящную, многоцветную, нарядную, предназначенную не для работы, а для торжественных выездов: все в ней «светилось и играло, как и прежде, празднично, ярко, с вызовом»<sup>78</sup>. И дуга из кучи хлама перекечевала в сарай. «Любили вологжане строиться капитально и красиво, — говорится в рассказе "Звезды и елочки". — Дома возводили с мезонинами, изукрашивали их резьбой — кружевами деревянными, крыльцо под терем делали». И хозяин дома, поселившись в «деловую» половину избы, «горенку, мезонин и прочее уже отделявал неторопливо, с толком, чтобы было в "чистой" половине всегда празднично и светло». Но эти-то «светлые» половины часто оставались недостроенными: на многих домах лишь начата «орнаментовка мезонинов, оконных наличников и ворот...». В том же рассказе Астафьева речь идет о неуничтожимой воле людей украсить повседневную жизнь, в том числе трудовую, об их способности к неподдельному веселью несмотря ни на что: «Живет и работает земля, как сотню и тысячу лет назад, и, как в древности, на позднем клеверном лугу женщины с литовками, в цветастых сарафанах, с яркими лентами по подолу фартуков, с оборками на кофтах и в белых платках... Хохочут, озорницы, как в молодости, и опять цветастой цепочкой вытягиваются по клеверу, роняя малиново-зеленые валы его к ногам».

«Встреча» литературы XIX—XX веков с традиционной, красочно-затейливой предметностью составляет, как видно, существенный факт русской культуры<sup>79</sup>. Далеко не случайно произведения, о которых шла речь (от Гоголя и Лескова до Белова и Астафьева), обращены более к прошлому России, нежели к ее настоящему. Но важно и то, что укорененные в национальной жизни бытовые украсы осознаются и пережи-

295

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ваются нашими большими писателями как нечто родное и близкое, насущное и вечно живое.

8

Украшенность вещного мира, его узорчатость и, в особенности, цветность являются всеобщим «языком» исторически ранних культур. Об этом — замечательная статья Н. К. Рериха «Радость искусству» (1908), где говорится, что всяческие украсы имели огромное значение в жизни древних народов еще до появления искусства как

такового: «сосуды красятся сплошь и узорами»; стены домов расписываются орнаментами; в древности не было «ни одного предмета без украшения». И это, замечает автор статьи, «стыдно для нашего времени», забывшего о когда-то *сплошь* украшенном человеческом мире<sup>80</sup>. В справедливости этих слов убеждают данные археологии, этнографии и культурологии. Ученые еще в конце XIX века<sup>81</sup> решительно отвергли распространенное дотоле в Германии, а отчасти и в России, представление о слабости цветовых ощущений у народов древности и Средневековья (как и вообще у малообразованных людей), которые будто бы вообще не обращали внимания на цвета.

Вместе с тем цветность в разных региональных и культурно-этнических общностях имела различный характер. Любовь к обилию и сплетению ярких, контрастных одна другой красок характеризует традиционные персидскую и индийскую культуры. Этнографы отмечают склонность к яркой и обильной цветности в одежде исконных жителей Африки и Латинской Америки.

Напротив, красоте в представлении японцев не подобает быть яркой и блистающей разными оттенками: «Она должна быть сдержанной, прикрытой некой дымкой, показанной без кричащей обнаженности» — как будто покрытой мхом<sup>82</sup>. Неброская, скупая цветность, несовместимая с обилием красок и пестротой предметов, преобладала, по-видимому, в древнегреческой культуре эпохи ее расцвета. Отмечалось, что в вазовой живописи классического периода разукрашенная одежда на

296

Эстетика быта: творчество Н. С. Лескова в контексте русской культуры

греческих героях очень редка, «доминируют одежды гладкие, одноцветные, герои же происхождения фригийского, малоазиатского или персидского (вообще "варварского") традиционно носят свой богато расшитый костюм». Тот же автор говорит о пристрастии древних греков к цветам белому и красному<sup>83</sup>. Чертами родства именно с этой цветностью, по-видимому, обладала материально-бытовая культура древних славян. По мысли крупного чешского ученого начала XX века, «у славян уже с древних времен было собственное представление о многокрасочности и гармонии красок», в которых особая роль принадлежала цветам белому и красному<sup>84</sup>. О пристрастии людей Древней Руси к красному цвету в его различных оттенках говорят А. В. Арциховский (применительно к домонгольскому периоду) и Д. С. Лихачев (о XIV—XV веках). След этого — и в былинах, и, главное, в самом русском языке («красота» и «красный» — слова одного корня).

Но для понимания культурно-исторических истоков лесковской пестро-цветной и затейливо-веселой предметности представляется более важным иное: трансформация византийской «вещности» на русской почве. В эпоху эллинизма и поздней римской государственности по всей империи (в том числе и в черноморских городах) распространилась пришедшая с Востока «мода» на богато и разнообразно украшенные одежды. «Большинство украшений позднеантичной и византийской одежды, — утверждает Н. М. Беляев, — находятся в зависимости от образцов, шедших в Римскую империю с Востока». «Здесь, — продолжает он, — украшения одежд подвергались строгой регламентации, став мало-помалу отличиями различных чинов, должностей и санов, начиная с самого императора»<sup>85</sup>.

Ритуально-иерархическая эстетика византийских социальных верхов (как государственных, так и церковных) во многом определила характер и колорит русской материально-бытовой культуры, которая поначалу была достоянием великокняжеского и царского двора, митрополитов и архиереев, позднее же, укоренившись в национальной жизни, органически соединившись с ее исконными началами и преобразившись на «вне-

297

III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

ритуальный лад», получила максимально широкое распространение и стала неотъемлемой гранью народного бытия.

Об этой закономерности социального бытования украшен-но-цветной вещи

говорит Н. П. Кондаков. «Византийский летописец, — рассказывает ученый о характерном эпизоде восточноевропейского Средневековья, — с понятным ужасом негодующего удивления отмечает, что бесчисленные массы голодных оборванцев, перебравшихся через Дунай на территорию империи, были облачены в царские уборы»<sup>86</sup>.

Нет сомнения, что русская народная культура впитала в себя черты быта социальных верхов, имеющего византийское происхождение, а в конечном счете — восточные традиции<sup>87</sup>. Творцы былин как бы претворяли в собственное (и — шире — общенародное) празднично-игровое достояние торжественно-парадную эстетику высшего слоя общества — его иерархической верхушки<sup>88</sup>. К обильным украсам русского быта, воссозданным литературой, тянутся нити и от традиционного жизненного уклада восточноевропейских народов: «Практически все предметы, окружавшие древнего славянина в быту, были в большей или меньшей степени художественно обработаны»<sup>89</sup>.

Многоцветно-затейливая, чарующая глаз предметность писателей XIX—XX веков, о которых шла речь, — это свидетельство многовекового стремления разных социальных слоев России осваивать материальную культуру самого разного характера и происхождения (социального, национального, регионального), делать ее собственным достоянием, включать ее элементы в сферу бытового досуга, «соединять» их с исконными началами народной жизни.

Зримая реальность, присутствующая в произведениях Лескова, многопланова и глубоко содержательна. Ее образы воплощают мысль об историческом и культурном прошлом как важнейшей грани настоящего. Описаниями вещей, интерьеров, портретами писатель как бы спорит с бытовавшим во второй половине XIX века представлением (его следы не изжиты по сей день), согласно которому жизнь в старой России (за пределами узкого круга европейски образованных людей *после-*

298

*Эстетика быта: творчество И. С. Лескова в контексте русской культуры*

петровского времени) являла собой лишь вместилище отсталости, косности, однообразия, «безликости». Предметно-вещный мир Лескова — это носитель его сокровенных раздумий о ценностях, таящихся в недрах русского национального бытия, — носитель, на наш взгляд, не менее существенный, чем та «словесная мозаика» его произведений, на которую обращают внимание наши ученые.

Рассмотрение «вещной» пластики Лескова в широком жизненном и художественном контексте подтверждает мысль Д. С. Лихачева о том, что издавна сложившийся в России домашний, семейный быт не нивелировал, но выявлял «значение человеческой личности» и способствовал ее росту<sup>90</sup>. Лесковым были художественно постигнуты начала устойчивости и стабильности отечественного бытия, не менее существенные, чем «метания» из одной крайности в другую, чем склонность к «радикальному отталкиванию от предыдущего этапа» и острота переживания антитезы «старины и новизны»<sup>91</sup>, которые дали о себе знать в принятии на Руси христианства, расколе XVII века, петровских преобразованиях.

Лесковскую художественную предметность естественно воспринять как симптом и свидетельство того факта, что в традиционной культуре России собственно эстетическое и одновременно этически окрашенное восприятие вещного мира и его празднично-игровое «сотворение» были выражены отчетливо, обильно, многопланово. Пестро-узорчатые бытовые украсы, не оставленные без внимания отечественной литературой XIX—XX веков, составляли и, вероятно, составляют существенную сторону жизни русских людей, о которой весьма важные соображения высказал Н. С. Арсеньев: «Часто малозаметное особенно важно. Самая ткань жизни <...> насыщенная творческими воздействиями, передатчица духовной традиции, не менее интересна и важна для изучения, чем отдельные великие памятники и творения культуры, выросшие на основе этой ткани, напитанные этим скрытым в ней потоком жизни и без нее невозможные»<sup>92</sup>.

Узорчато-цветная вещь «подается» Лесковым и другими русскими писателями как



созданная и сберегаемая людьми,

299

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

которые устремлены к гармонизации непосредственно близкой им реальности. «Место свободной воли человека в мире, — писал в начале XX века А. А. Ухтомский, — можно представить себе так: маленький участок мировой жизни дан в распоряжение человека, так что он может распорядиться в нем подобно тому, как в остальном великом целом распоряжается Бог»<sup>93</sup>. Именно на таких малых участках бытия небезуспешно «работает» в художественном мире Лескова его «вещность», исполненная поэтического очарования.

Из лесковских картин вещного мира извлекается и иной «урок», собственно творческий, профессионально-писательский. Опыт словесной живописи автора «Соборян» и «Захудалого рода» еще раз убеждает, что масштабные художественные свершения возникают из пристального всматривания в реальность. Произведения Лескова ничего общего не имеют с рассудочным изобретательством художественных приемов и самодовлеющим конструированием образов. Это яркий образец творчества, художественные средства которого имеют не одни только внутрилитературные *предпосылки и источники*, но прежде всего жизненные, культурно-исторические аналоги и корни.

1980, 2002

#### **Человек смеющийся \***

«Между *осмеянием...* и *смехом* я признаю большую разницу. Смех точно так же, как и шутка, есть чистое удовольствие, и, следовательно, если только он не чрезмерен, то сам по себе... хорош».

*Б. Спиноза*<sup>x</sup>

«...Если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как *он* говорит, или *как он* плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а высмотрите лучше его, когда он смеется».

*Ф. М. Достоевский. «Подросток»*<sup>2</sup>

1

Литература запечатлевает смех двояко. Во-первых, в качестве авторской эмоциональности (сатирический смех, романтического типа ирония, юмор как «смех сквозь слезы», бездумно веселый смех водевилей и т. п.), что общеизвестно и основательно рассмотрено. Во-вторых, смеющийся человек становится в творчестве писателей предметом познания и воспроизведения. В этом ракурсе литература изучалась мало. Между тем рассмотрение *изображенного* смеха способно пролить свет на весьма многие словесно-художественные произведения, обогатить наши представления о литературном процессе, об истории смеха в составе культуры и, быть может, даже о самой его природе. Прежде чем впрямую обратиться к отечественной классике, выскажем несколько соображений теоретического характера.

После появления книги М. М. Бахтина о Рабле (1965) понятие «смех» обрело в литературоведении и (шире) во всей

\* Соавтор — В. Н. Шикин.

301

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

гуманитарной сфере большую, чем когда-либо, значимость. Сегодня для нас самоочевидно, что смеховые начала сознания и поведения людей составляют существенный аспект человеческого существования. Благодаря Бахтину внимание ученых оказалось прикованным к жизнеутверждающему, оптимистическому карнавальному смеху, выражающему веру в неиссякаемые силы народа. Бахтинская концепция множество раз варьировалась, уточнялась, обосновывалась вновь привлекаемыми культурно-историческими и художественными фактами.

В последнее же время стали гораздо больше, чем о карнавальном смехе, говорить об иронии. Иронический смех рассматривается как неприятие социума, миропорядка, универсума и при том связывается с вненравственными началами, с тотальным отчуждением людей друг от друга, а порой и со злом в прямом смысле слова. Так, М. Т. Рюмина в недавно появившейся монографии, достоинства которой весьма значительны (тщательно рассмотрена история философских представлений о смехе), следуя за Ф. Ницше и М. Фуко, утверждает, что смеху свойственно «радоваться по поводу зла»<sup>3</sup>. В том же русле — оригинальные, смелые, но далеко не бесспорные работы А. Г. Козинцева, который, во многом наследуя Бахтину, в то же время отверг его представление о жизнеутверждающем характере смеха. Смех по Козинцеву — это прежде всего «стихия тотального отрицания», находящаяся вне рамок речевой деятельности и культуры: призвание смеха — на время «блокировать речь» и «отменить культуру». Говорится также, что смех «запрещает» нам оценивать ситуацию соответственно нормам морали, готового смысла и этикета»<sup>4</sup>. Знаменательно и высказывание другого автора: «Ирония есть особая религия нашего века. Не будь спасительной иронии, впору бы удавиться». И еще: «Ирония есть инструмент освоения мира, есть нечто конструктивное», без нее «нельзя представить себе литературу нашего века», писателю ныне невозможно «принимать себя абсолютно всерьез»<sup>5</sup>.

Теории смеха, о которых мы повели речь, представляются односторонними. Они игнорируют разнообразие, богатство,

302

Человек смеющийся

многоцветье смеховой сферы, редуцируют ее до какого-то одного компонента, будь то массовый карнавальный смех по Бахтину или ирония «в одиночку» (по М. Фуко), не знающая берегов и границ. Мы попытаемся уйти от подобных редукций и охарактеризовать смех в многообразии его форм и функций, опираясь на богатую традицию западноевропейской и русской гуманитарной мысли, которая запредельна возобладавшим ныне представлениям.

В смеховой сфере, как и в области речевой деятельности, различимы явления первичные (смех в публичных обрядах и массовых праздниках, а также в частной жизни, празднично-бытовой и будничной) и вторичные (преломление смеха театром, словесностью, живописью)<sup>6</sup>. Именно *первично-жизненные* формы смеха во *всем* их объеме и многообразии, на наш взгляд, должны составить основу его теории (разработанной весьма неполно) и истории (последней мы поныне не имеем).

Правоммерно различить две стороны смеховой культуры. Во-первых, это сфера непосредственно-публичного, массового смеха в составе исторически ранних, в том числе архаических, обрядов, где личность еще не отделяла себя (ни в мыслях и чувствах, ни в поведении) от социального целого, которому принадлежала безраздельно. Подобный смех имел обязательный, «запрограммированный» характер. В составе архаической обрядовости он сопутствовал ритуальным убийствам животных и даже людей, приносимых в жертву. В. Я. Пропп отмечал, что в исторически ранних празднествах бытовал смех «жестокий, убийственный», направленный на все, что «выражает физиологическую природу человека», и сопутствующий фарсово-ритуальному растерзанию, утоплению, сожжению<sup>7</sup>. Впоследствии, в его карнавальной разновидности, непосредственно-публичный смех утратил связь с магическими действиями, но приобрел, как это показано М. М. Бахтиным, характер осмеяния всего официального, проявив себя в качестве носителя энергии, освобождающей от страха и привычной покорности авторитетам.

Во-вторых, это область смеха личностного, *индивидуально-инициативного* и тем самым непринудительного. Культурно-

303

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

историческое пространство такого незапрограммированного ритуалом смеха (что, однако, не исключает его детерминированности, а порой и этикетности) весьма широко. В племенах, стоявших на низкой ступени социального развития, смех (как и белый цвет — неизменный символ гармонии, чистоты, законности) выступал как знак дружелюбной общительности. Согласно укорененным представлениям, отмечает В. Тэрнер, вождю подобает «смеяться вместе с людьми» его племени; смех, ассоциативно связанный с белизной зубов, «символизирует дружелюбность и добрую компанию... "привечая каждого"»<sup>8</sup>. Речь здесь идет о смехе, возникающем из непосредственных импульсов отдельных людей, в их индивидуальном общении.

Личностный смех имеет разные формы социального бытования. Он функционирует, во-первых, как непосредственно-публичный в составе массовых празднеств (с балаганными и масленичными дедами и прочими «потешниками»), торговых сборищ (где дело не обходится без зазывал и иных шутников-завсегдатаев), а также собраний (шутки играют не последнюю роль в выступлениях ораторов и встречных репликах отдельных слушателей). Во-вторых, и это не менее важно, подобного рода смех в атмосфере «малой публичности», каковы салоны, кружки и сообщества единомышленников, домашние праздники, приемы гостей и т. п., а также в ситуациях внутрисемейного и интимно-личного общения или в эпизодических контактах отдельных людей.

Индивидуально-инициативный смех стал существенным фактом культуры, прежде всего бытовой, задолго до нового времени. А в эпохи широкого распространения письменности и иных массовых коммуникаций неритуализованный, личностный смех оказался актуальным и в качестве публичного, адресующегося к большим общественным группам (сатирическое и юмористическое творчество; обличительная публицистика; со времени романтиков — вольное философствование иронически настроенных мыслителей).

Смех, порождаемый инициативой индивида, весьма разнообразен. Здесь, как и в карнавальном празднестве, игра жиз-

304

Человек смеющийся

ненных сил и чувство полноты бытия может соединяться с готовностью нечто отвергнуть с насмешкой. Но личностный смех легко «уходит» от традиционной амбивалентности. В одних случаях смеющийся безмятежно-радостен, беззаботно-весел, далек от какой-либо ироничности: веселость его общительна, открыта и дружелюбна. В других — он, напротив, чужд стихии жизнерадостности; осмеиваемое саркастически отвергается; смеющийся уныл и скептичен, а то и озлоблен. В жизни отдельных людей смех, говоря иначе, оказывается разительно неравным самому себе. Разнокачественность индивидуально-инициативного смеха побуждает при его рассмотрении обращаться к целому ряду понятий: комическое, ирония, юмор, насмешка, сарказм, сатира, остроумие.

Если массовый ритуальный смех принимался на ранних этапах человеческой истории как некая жизненная аксиоматика, то личностный, инициативный смех оказывается для общественного сознания серьезнейшей проблемой. Этот смех вызывает разную реакцию относительно его значимости, нередко оценивается критически, а то и негативно.

Характер взаимодействия ритуально-праздничного смеха со смехом индивидуально-инициативным составляет научную проблему, которая еще не поставлена. Ее обсуждение потребовало бы ряда специальных работ. Мы ограничимся на этот счет предварительными соображениями.

От эпохи к эпохе индивидуально-инициативный смех обретал всё большую значимость; разнообразнее становились его внешние формы, эмоциональная наполненность, социальные функции. Под воздействием интенсивно формировавшейся личностной культуры нового времени трансформировались народные праздники,

восходящие к архаическому обряду и средневековому карнавалу. Нивелировались и преодолевались физиологизм смеха и его изначальная натуралистичность, его ритуальная заданность и принудительность. Все большую роль обретала смеховая инициатива наиболее активных и актерски одаренных участников публичных «действ». Традиционно-Доличностные формы смеха, с одной стороны, так или иначе наследовались, с другой — вызывали к себе и критическое от-

305

НІ. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ношение, о чем свидетельствуют, к примеру, эстетические взгляды классицистов и просветителей. Так, Вольтер считал необходимым «облагородить» драматургию, изгнав из нее фарсовые начала, восходящие к публичным народным празднествам. Отдавая дань уважения Рабле и Стерну, он вместе с тем осуждал комедийное шутовство. Замечая по поводу итальянского бурлеска, что «пристойность здесь нередко принесена в жертву остроумию», он предлагал отличать «забавное, легкое, естественное, вольное от гротескного, буффонного, низменного и, главное, нарочитого»<sup>9</sup>. Фарсовое шутовство, по свидетельству Вольтера, в его эпоху было связано с дворцовым бытом — с обычаем «непристойного паясничанья» придворных шутов<sup>10</sup>. Карнавального типа смех, стало быть, обнаружил в новое время способность к парадоксальным видоизменениям и социальным миграциям.

Критика архаических форм смеха была насущной и плодотворной для упрочения *личностной* смеховой культуры, которая на протяжении последних столетий оттеснила на периферию ритуально-запрограммированный смех. Нет сомнений, что индивидуально-инициативный смех ныне стал доминантой и главной ценностью смеховой культуры. Жизненная сфера смеха гораздо шире области комического, которое являет собой лишь одну из возможных предпосылок смеха: его конкретно-объектную причину. Смех часто бывает свободным от направленности на локальный предмет. Таковы «чистая» жизнерадостность в быту или универсальная ирония романтиков и их наследников. Иногда и насмешливость с вполне определенным адресом лишена «питательной почвы» в комическом. Таков смех злобно-циничный.

Смех правомерно рассматривать и как определенную эмоциональную настроенность, и в качестве эстетически воспринимаемой формы поведения, которая «материализует» эту настроенность в мимике (улыбках), жестах и позах, выразительно значимых звуках, которые взаимодействуют с речевыми интонациями.

Сущность эмоциональной стороны преобладающих форм смеха — в жизнеутверждающем чувстве, переполняющем че-

306

Человек смеющийся

ловека и готовом прорваться наружу. По мысли И. Канта, смех (наряду с надеждой и сном) — это «противовес многим тяготам жизни», порождение «веселого расположения духа»: веселость «сродни с удовольствием от смеха»<sup>11</sup>. Смех, имея жизнеутверждающий характер, сопряжен с пристальным восприятием окружающего: бодрости человеческого духа сопутствует повышенная внимательность к находящемуся вокруг. Смех правомерно рассматривать не только в качестве формы сознания, но и как особый тип коммуникации. Он стимулируется определенного рода ситуациями общения, выполняя в их составе функции, которые можно охарактеризовать с помощью понятий *единение* (сближение, интеграция) и *разъединение* (отчуждение, дифференциация)<sup>12</sup>.

Мы полагаем, что смех, верный своей природе, сопряжен с атмосферой единения и согласия людей, связан с *межличностным общением* людей. Смеяться человек может, конечно, и в одиночестве, и не получая отклика присутствующих. Но и «уединенный» смех соотнесен с ситуациями общения. Это либо отголосок прежнего контакта, либо его ожидание и преддверье — выражение надежды на чей-то отклик. Смеющийся человек испытывает властную потребность в том, чтобы его эмоция разделялась окружающими и

становилась общим достоянием. Ситуация «заражения» смехом создает и упрочивает атмосферу радостного единения людей.

Сопровождая речевое общение (по преимуществу диалогическое), смех выполняет особую, специфическую функцию. Если при речевом контакте, лишенном смеховой окраски, полнота согласия и душевная слиянность являются конечной целью, но обычно не осуществляются полностью, то благодаря смеху общая настроенность присутствующих достигается легко, стремительно, порой мгновенно. При этом смеховое общение протекает в атмосфере нравственного равенства его участников. По словам Герцена, «одни ровные смеются между собой»<sup>13</sup>. Смех по своей природе враждебен всякого рода иерархическим барьерам.

В этом смысле смеховой контакт сродни диалогу в составе разговорной речи, хотя, как таковой, он и не предусматривает

307

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

многоплановости личностной коммуникации. В собственно смеховом общении человек, как правило, не сосредоточивается на волнующих его проблемах и не раскрывает глубин своего сознания, что столь естественно для речевого контакта. В смехе, напротив, есть благое забвенье всяческих трудностей, тревог, печалей: человек на какое-то время погружается в атмосферу беззаботной жизнерадостности. «Забавность, истинная и общительная веселость очень редко встречаются в нашей литературе», — с сожалением отмечал Вяземский<sup>14</sup>. На наш взгляд, эти слова важны для теоретической характеристики смеховых ситуаций: создание атмосферы *истинной*, объединяющей людей веселости составляет важнейшую функцию смеха. Это верный «показатель» его человеческой полноценности и социально-нравственной значимости.

Существенное свойство смеха как культурной ценности составляет, говоря иначе, его *открытость*, прямая обращенность к окружающим. Чуждый доверительно-веселой общительности смех оказывается функционально редуцированным. Это имеет место, когда «смешающий» сам нерадостен и сосредоточен *только* на том, чтобы кого-то рассмешить; когда инициатор смеха психологически отчужден от присутствующих и к ним равнодушен. Смеющийся верен себе, когда он «приглашает» каждого разделить его веселость. Об этом прекрасно сказано в стихотворении Н. Матвеевой «О юморе», где сопоставлены злобно-сплетнический смех, скрывающийся от вольного и живого взгляда, и смех для всех — смех людей, которым нечего стыдиться и не от кого прятаться. По словам Л. В. Карасева, радость — это «высшая и чаемая ступень смеха», и дается людям эта радость при их душевном контакте друг с другом: «Смех — это гений общения»<sup>16</sup>. Да. Ценностный приоритет имеет смех не *над* кем-то (насмешливо-ироническое дистанцирование от предмета), а *совместно* с кем-то, единящий людей.

Таким образом, смех выступает как интегрирующая сила, он содействует преодолению взаимной отчужденности людей. В обществе, лишенном общительно-веселого смеха, люди оказались бы фатально отчужденными друг от друга. Поэтому

308

### Человек смеющийся

даже свободный от обличения и постижения комического смех есть нечто гораздо большее, нежели просто подходящее досугу развлечение. При этом смех и серьезность являются взаимодополняющими и дружественными друг к другу феноменами. Сообщительная веселость в одних случаях возникает в атмосфере праздничной беззаботности, в других она, напротив, окрашивает общение, исполненное серьезности.

Вместе с тем имеет свои бесспорные права (наряду со смехом общительно-веселым) *насмешливость*, которая может быть либо безобидно-доброжелательной, о чем мы уже говорили, либо осуждающей, иронической, надменной, холодной.

Смех отчуждающе-насмешливый, язвительно-иронический неизменно основывается на психологической дистанции между его субъектом и объектом,

увеличивая ее своим воздействием. Эта дистанция является иерархической: смеющийся так или иначе возвышает себя над осмеиваемым. Об этом говорилось неоднократно. Так, по словам Т. Гоббса, «смех представляет собой внезапное чувство собственного превосходства над другими людьми с присущими им недостатками»<sup>17</sup>.

Подчеркивая и упрочивая межличностную и межгрупповую отчужденность, такой смех несет в себе энергию разрушения человеческих связей. Холодная насмешка сужает, а то и сводит на нет возможности живого контакта между людьми, лишает их перспективы взаимопонимания. Говоря иначе, насмешливость и ирония обладают потенциалом разъединения, духовного и психологического размежевания отдельных лиц и целых общественных групп. Смех, по словам Герцена, составляет «одно из самых мощных орудий разрушения» (14, 117), что особенно важно в сатире, начисто исключаящей сочувствие к ее объекту. Имея в виду духовную удаленность автора сатирического произведения от обличаемого явления, Салтыков-Щедрин подчеркнул, что «искусство точно так же, как и наука, оценивает жизненные явления... без всякого участия великодушия или сострадания»<sup>18</sup>.

При этом отчуждающая насмешливость часто оказывается несовместимой с той веселой общительностью, которая составляет нравственную сущность смеха. Иначе говоря, холод-

309

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ная, язвительная насмешка сама себе ставит пределы, так что ей грозит самоотрицание, т. е. перерождение истинной веселости, подобающей смеху, либо в мизантропически-злой, а то и в циничный псевдосмех, либо в серьезное по тону обличение, исполненное негодования.

Разрушительный потенциал осмеяния имеет различный социальный смысл. Иронически-отчуждающий смех может быть положительно значимым, когда он имеет «надбытовой», идеологический характер и, будучи продиктован гражданским мирозерцанием, направлен на явления, мешающие обществу жить и развиваться нормально. Ирония оправдана и желательна также в тех *случаях*, когда она сопряжена с недогматическим, исполненным критицизма, вольным философствованием. Насмешка может быть позитивна и в частной жизни, если она защищает достоинство человека. Насмешливость, диктуемая гражданским либо имеющим частное значение этическим импульсом, способна успешно противостоять злу. Будучи открыто осмеяны, негативные явления и факты перестают устрашать и теряют часть своей силы.

Вместе с тем отчуждающая насмешливость заслуживает и критического отношения. Нередко она порождается и стимулируется эгоистическими импульсами, а то и своекорыстными намерениями. Но, даже и имея нравственные резоны, язвительно-иронический смех легко причиняет страдания осмеянному. Самого же смеющегося он способен укрепить в чувстве собственной исключительности. Явленная в частной жизни насмешливость в этом смысле не лишена оттенка жестокости. На языке науки об этом сказал В. Я. Пропп<sup>19</sup>, а задолго до него — Н. С. Лесков в очерке «Путимец», посвященном эпизоду из жизни великого русского юмориста и сатирика: «Гоголь... продолжал разговор, толкуя о различии между шуткою и насмешкою... Он пустился в ученые рассуждения, приводил мнения о насмешке Тацита и Лабрюйера... Особенно его давило мнение Тацита, что "насмешки оставляют в уме смертельные уколы и ничего не исправляют"»<sup>20</sup>.

Утрачивая связь с деятельностью, направленной против предрассудков и несправедливости, а также с вольным фило-

310

### Человек смеющийся

софствованием, ирония обретает негативный смысл. Осмеяние, лишённое веских идейно-нравственных оснований, легко вносит в отношения людей дестабилизацию и отчуждение, рознь и вражду; насмешливость нередко перерождается в мелочную и

недостойную издевку. По справедливому суждению Б. Ф. Егорова, ирония, будучи антиподом педантизма и антиисторической нормативности, спутником смелости и открытости, оптимистической веры в человека, вместе с тем способна болезненно разрастаться в индивидуальном и общественном сознании. «Переполненность культуры иронией означает... разрушение идеала и нормативности вообще, выдвижение релятивизма и цинизма как ведущих черт мировоззрения»<sup>21</sup>.

Поэтому задачам культурного развития человечества отвечает дифференцированная установка по отношению ко всему, что сопряжено со смехом: с одной стороны, необходимо беречь смех как неотъемлемую ценность, с другой же — защищать гражданско-этические ценности от его избыточных разрушительных потенций. По словам В. Я. Проппа, одним из достижений мировой культуры является наличие сдержанности и меры в смехе<sup>22</sup>. Эти сдержанность и мера, добавим мы, причастны не только эстетически воспринимаемым формам смеха, но и прежде всего его духовному существу.

Смех успешно функционирует в тех случаях, когда он стимулируется определенного рода мирозерцанием его носителей. Для его бытования в обществе, с одной стороны, неблагоприятны взгляды, отмеченные догматической жесткостью, а также настойчивая, тем паче слепая приверженность людей к какому-то авторитету. Подобные воззрения властно побуждают к тому, что вслед за М. М. Бахтиным называют односторонней серьезностью. Этическое начало для смеха желательно и насущно не в облике морализирования, а в виде нерелективного импульса.

Вместе с тем для смеха неблагоприятна и его собственная безудержность — «освобожденность» от нравственных начал, прежде всего от разумения ценности открытого и искреннего межличностного контакта. Внеэтическое, не отмежеванное от

311

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

обывательского эгоизма либо надменной элитарности мирозерцание, сохраняя приверженность внешним формам смехового поведения (порой они выражены здесь с максимальной резкостью), в то же время роковым образом убивает присущий смеху потенциал единения людей в жизнерадостном мироощущении.

В составе истории культуры существует, по-видимому, надэпохальная и географически (по крайней мере в рамках Европы) универсальная норма разумения смеха. В соответствии с этой нормой в смеховом поведении неотъемлемо важны и насущны, во-первых, веселая общительность, во-вторых, этически оправданное дистанцирование смеющегося от объекта смеха.

Для человечества благоприятно осознание смеха как *одной* из жизненных ценностей, которой не подобает притязать на статус высшего блага. Смех составляет компонент *многопланового* бытия, в котором многое с ним несовместимо и побуждает к серьезности. Гармоническая размежеванность (если можно так выразиться) серьезности и смеха, не исключаяющая, однако, их вольного и органически-естественного взаимодействия, составляет одну из глубинных жизненных норм. При этом законы смеха требуют от людей интенсивности и динамичности восприятия окружающего. Иначе говоря, для смехового компонента культуры насущна ренессансная идея разнообразия жизни<sup>23</sup>, ставшая для общества навеки актуальной.

## 2

В русской литературе XIX века смех явился объектом этической и эстетической оценки, которая была весьма неоднозначна. При всем несходстве образов «смеющихся персонажей» у разных писателей мы ясно ощущаем их смысловую общность. Именно эта общность в понимании и оценке смеха нашими писателями-классиками составит предмет предстоящего разговора.

Как неоспоримая жизненная ценность осмыслен в произведениях отечественной литературы смех, который сопряжен

Человек смеющийся

со стремлением к живому, радостному общению. Смеху открытому и веселому (вспомним пушкинского Моцарта) нередко сопутствуют проделки и розыгрыши, что памятно читателям «Барышни-крестьянки» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

В суждениях Пушкина как бы формулируется *credo* русской литературы всего XIX века. Как известно, поэт ратовал за непритворные оживление и шутливость, споря с теми, кто намеревался изгнать из поэзии «все легкое и веселое»<sup>24</sup>.

Изображавшийся русскими писателями веселый смех разнокачествен по характеру его включенности в жизнь людей: он либо бытует в составе праздника, как в ранних повестях Гоголя, либо безотносителен к нему, как в названных произведениях Пушкина. При этом смех часто сопутствует торжествам не столько публично-массовым, сколько семейным, внутридомашним, которые изображены, к примеру, в романах П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах», в пьесах «Бедность не порок» А. Н. Островского, «Три сестры» и «Вишневый сад» А. П. Чехова. Подобного рода смех осуществляет нравственное единение людей, демонстрируя любовное приятие человека человеком.

Большое значение сообщительно-веселому смеху придавал Лесков. Он сетовал, что «для легкого, веселого, так сказать, искристого смеха у нас нет мастеров»<sup>25</sup>. Лесковская проза порой до предела насыщена юмористическими выходками повествователя, забавными казусами и анекдотами, а также непритязательными потехами, добрыми шутками персонажей. Такова прежде всего хроника «Соборяне». Отводя душу, тихо и беззлобно шутит в своих «нотатках» Губерозов. На злую насмешку он способен ответить колкой шуткой. Так лесков-ский протопоп блистательно «перешутил» язвительного Варнаву Препотенского, который, услышав от священника при богослужении слово «дурак», одолел Губерозова вопросом, что должен петь клир во время возглашения этого слова. «Клир трижды воспевает: "учитель Препотенский", — ответил Савелий». И присутствующие «разразились всеобщим бешеным хохотом» (4, 194). Детски-трогательным розыгрышем ста-

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

рается отвлечь мужа от тревожных дум попадья Наталья Николаевна. Даже перед лицом собственной смерти отдают дань шуткам жена Губерозова, а позднее — Ахилла Десницын, сам необычайно смешливый. Между героями повести «На краю света», занимающими разное место в служебной иерархии, устанавливаются «отношения самые приятные, легкие и... шутливые» (5, 468). Бесхитростно-простая шутливость в лесковских произведениях — это спутник тихой праведнической просветленности. Она знаменует чистую, незамутненную совесть. Не случайно княгиня Протозанова («Захудалый род»), ощутив себя неправой, «навсегда перестала шутить» (5, 208).

Без доброй улыбки, счастливой и спокойной, непредставим герой лесковского рассказа «Несмертельный Голован». «Другого выражения у Голована как будто не было, по крайней мере я иного не помню» (6, 353), — говорит рассказчик. Вот как изображается спасение Голованом ребенка от бешеного пса: совершенно красные глаза чудовища, разинутая пасть, а «надо всем этим стояла огромная человеческая фигура с огромною головою, и она взяла и понесла бешеного пса. Во все это время лицо человека *улыбалось*» (6, 353). Есть, однако, у Лескова и праведники неизменно серьезные. Таков квартальный Рыжов из рассказа «Однодум», «никогда не смеявшийся» (6, 239). Но знаменательно, что единственный раз появившаяся на лице этого героя улыбка (в разговоре с губернатором) счастливо повернула его судьбу.

Бескорыстную радость душевного контакта полнее, чем кто-либо из писателей, передал и опозитизировал Л. Н. Толстой<sup>26</sup>. Атмосфера доброго веселья и жизнерадостного смеха, единящего людей, характерна для многих эпизодов «Войны и мира» (поездка



молодых Ростовых к Милюковым, пребывание их у дядюшки после охоты). Значимы у Толстого улыбочность Пьера Безухова, одержимость веселостью Наташи Ростовой, которая и в Андрее Болконском возрождает дар радостного, доброго смеха: «Когда он смеялся, то отдавался весь своему смеху», и после этого Наташа всякий раз «чувствовала себя ближе к нему»<sup>21</sup>. Душевному единению героев Толстого нередко сопутствует насмешливость — тоже жизнерадостная и

314

Человек смеющийся

открыто-доброжелательная. Так, Пьер Безухов после плена с насмешливой и кроткой улыбкой пристально и любовно всматривался в близ него текущую жизнь (12, 206—211). А лицо Наташи Ростовой при встрече с Пьером в Москве перед приходом французов «сияло насмешливой ласкою». Далее говорится об ее улыбке, ласковой и немного насмешливой (11, 319).

Веселый смех, порой необидно насмешливый, сопровождает и народные сцены «Войны и мира». Тихон Щербатый «был самый полезный и храбрый человек в партии». Из-за этого первенства «он был шут всех казаков, гусаров и сам охотно поддавался этому чину» (12, 133). Легкая рана Щербатого «была предметом веселых шуток во всем отряде» (12, 132). Веселье и смех не исчезают даже во время сражений, ибо общее дело участников войны и чувство опасности спаивают их воедино. Это подчеркивает Толстой в описании батареи Раевского: на двух страницах более десяти раз упомянуто об улыбках, веселом говоре, насмешливом передразнивании, ласковом смехе солдат.

Про Платона Каратаева, который для Безухова (как и для самого Толстого) был «олицетворением всего русского» (12, 148), сказано, что он часто смеялся; отмечается его «круглая» (12, 48), добрая и радостная улыбка. И говорит Платон «изменяющимся от улыбки голосом» (12, 47).

Для автора «Войны и мира» ценна органическая естественность смеха, несовместимого с какой-либо преднамеренностью и рассудочностью. Вспомним один из петербургских эпизодов романа. Развлекаясь в часы досуга со своими сподвижниками, Сперанский смеется тонко и отчетливо, аккуратно и невесело: «...гости... старались веселить его и сами веселиться» (10, 209). Объясняя, почему князь Андрей не мог шутить вместе с этими людьми, Толстой пишет: «...чего-то, того самого, что составляет соль веселья, не только не было, но они и не знали, что оно бывает» (10, 209). Неподдельность смеха и «безусильное» выражение в нем жизнерадостности осознаются Толстым как норма, что вообще характерно для русской классической литературы. (Уже Пушкин осмеивал шутливость Деланную и рассудочную; напомним старика в душистых се-

315

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

динах, шутившего «по-старому», «Отменно тонко и умно, / Что нынче несколько смешно»).

Широко и многопланово отражено смеховое сознание и поведение крестьян в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Добрый и радостный смех присутствующих сопровождает дар Павлуши Веретенникова Вавилушке, которому не хватило пары двугривенных, чтобы купить внучке обещанные ботинки. Торговля во время ярмарки идет «С божбою, с прибаутками, / С здоровым громким хохотом, / И как не хохотать?»<sup>28</sup>

В некрасовской поэме рельефно и ярко отражены смеховые формы социально-критической настроенности крестьянства, в которой автор усматривал залог лучшего будущего страны. Лукавая насмешливость правдоискателей по адресу господ слышится в их беседе с Оболт-Оболдуевым. Потешаются над нелепыми причудами Последыша его вчерашние крепостные: «Сойдемся — смех! У каждого / Свой сказ про юродивого» (3, 236). В кукольную, с сатирическим уклоном комедию крестьяне «Вставляют слово меткое, / Какого не придумаешь, / Хоть проглоти перо!» (3, 104).

Веселая насмешливость людей из народа над образованными господами отразилась в «Горе от ума»: Лиза хохочет, выслушав рассказ Софьи о ее ночах в обществе Молчалина. Тот же мотив прозвучал и в «Преступлении и наказании». Кухарка Настасья, спросив у лежащего на софе Раскольников-ва, «каку работу» он делает, и, получив серьезный ответ: «Думаю», — «так и покатила со смеху» (6, 20).

Мы говорили главным образом о воссоздании русскими писателями жизнерадостного смеха, который сопряжен с традиционным жизненным укладом, в том числе с народным бытом. Но отечественная литература опоэтизировала смеховое поведение и демократов-шестидесятников, «новых людей». Так, герои романа «Что делать?» не чураются песен и игр. Атмосфера веселого смеха царит в любовной сцене из главы «Второе замужество» и в эпизодах, посвященных дружеским беседам героев, а также их развлечениям. Проблемная значимость в романе мотивов веселья и смеха напрямую выявлена в

316

Человек смеющийся

авторском рассуждении об идиллии: «...счастье должно иметь идиллический характер... большинству нужна идиллия... чистейший вздор, что идиллия недоступна: она не только хорошая вещь почти для всех людей, но и возможная, очень возможная»<sup>29</sup>. Слова эти позволяют яснее понять обсуждаемую нами сторону отечественной классики. Сопряженный с открыто-доверительным общением людей смех в освещении наших писателей свидетельствовал об *идиллическом потенциале* жизни; о том, что в сознании и поведении людей наличествуют существенные предпосылки для гармоничного мироустройства. Образы весело и по-доброму смеющихся героев нашей классики убеждают, что русская культура творчески усвоила один из принципов духовности Ренессанса, в литературе которого, по словам Л. М. Баткина, был влиятелен «буколический» жанр, в связи с чем вся «культура высокого Возрождения... окрашивается идиллией»<sup>30</sup>. Идиллический «компонент» русской культуры XIX века, конечно, имеет совсем иное качество, чем итальянской в эпоху Ренессанса. Во-первых, он не получает жанровой реализации: буколические произведения, пасторали, идиллии как таковые в русской реалистической литературе отсутствуют. Во-вторых, идиллия в нашей словесности чаще всего составляет предмет неосуществленных помыслов (сим-воличны слова Татьяны: «А счастье было так возможно, / Так близко!»), хотя порой и предстает достигнутой. Таковы некоторые эпизоды «Что делать?», «Старосветских помещиков», «Соборян», «Войны и мира» (в особенности эпилог романа-эпопеи). В-третьих, идиллические мотивы теперь утрачивают свою чинно-серьезную, риторическую «сделанность», свойственную идиллии от античности до «Германа и Доротеи» Гёте, и обретают легкий, веселый колорит.

Русская литература выявляла и препятствия, которые чинила жизнь доброжелательно-веселому, общительному смеху, часто сопряженному с идиллической атмосферой. Эти препятствия были не только внешними, социально-бытовыми, но и внутренними, психологическими. Здесь — одно из качественных отличий отечественной классики XIX века от возрожденческой новеллистики с ее апофеозом безудержной насмеш-

317

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ливости, которая ни перед чем не останавливается. По словам А. Н. Веселовского, в «Декамероне» передана атмосфера «шумного, несколько животного веселья», в которой «шутка получает нередко характер истязания, бесцельного злорадства»<sup>31</sup>. Русских же писателей XIX столетия занимает мысль об *уместности* веселья, шуток, остроумия, об их *мере*. Смех оправдан лишь там, где нет места серьезным тревогам и печалям, где беззаботность имеет свои законные права и веселость никому не причиняет страданий. Вспомним еще раз «Войну и мир». Беседуя с княжной Марьей, Пьер до определенного

момента не замечал ее печали и горя, потому что находился «в том веселом духе добродушной насмешки, за который он так часто в дневнике упрекал себя»; он улыбался, шутил по поводу ее женихов, и только слезы княжны привели к тому, что «вся веселость Пьера исчезла» (10, 310). Вот другой эпизод: когда под Красным один из солдат принялся было насмешничать над замерзшим и обессиленным Рамбалем, «послышались с разных сторон упреки пошутившему солдату» (12, 195). Так обнаруживается в эпосе Толстого общность представлений о границах смеха у людей разного кругозора и различного социального положения.

Не склонны к насмешкам над людьми страдающими (даже если те принадлежат к привилегированному кругу) и герои «Кому на Руси жить хорошо». Когда поп в рассказе о своих житейских тяготах напомнил о грубых насмешках людей из народа над духовенством, «крестьяне позамялись», «кряхтят, переминаются» (3,88). Недобрым шуткам мужиков над Оболт-Оболдуевым сразу наступает конец, когда тот приходит в отчаяние: «Крестьяне добродушные/ Чуть тоже не заплакали» (3, 151). Знаменательно отношение толпы на ярмарке к анекдотическому, а вместе с тем серьезному огорчению Вавилы, который пропил деньги, предназначенные для подарка внучке: «Народ собрался, слушает, / Не смеючись, жалеючи» (3, 101). Перед страданием насмешливость отступает и сводится на нет.

Да и безобидная шутливость в представлении некрасовских крестьян уместна далеко не всегда. Так, правдоискатели

318

Человек смеющийся

просят попа ответить по разуму, правде и совести, «без смеху и хитрости», счастлив ли он (3, 85). Та же речевая формула появляется в их обращении к помещику Оболт-Оболдуеву (3, 137). Мотив неуместного веселья, переходящего естественные для него рамки, звучит в третьей части поэмы («Последыш»). Покаянен рассказ Власа о смерти Агапа Петрова после разыгрывания им роли наказуемого: «Шутили мы, дурачились,/ Да вдруг и дошутились / До сущей до беды» (3, 238).

С некоторой долей отчужденности подается и веселье крестьян, обольщенных посулами господ, после смерти Последыша («Пир на весь мир»): «*Не в меру* было весело», как будто могучая волна выносила крестьян «На свет, где *нескончаемый* / Им уготован пир» (3, 259, курсив наш. — В. Х., В. III.). Здесь налицо дистанция между беззаботными героями поэмы и ее автором, исполненным тревожных дум о народной судьбе. Понимание будущего как нескончаемого пиршественного веселья было Некрасову чуждо<sup>32</sup>. О разумении поэтом границ смеха в народной жизни свидетельствует образ «величавой славянки» из поэмы «Мороз, Красный нос». Она «улыбается редко», но в пору праздника «такого сердечного смеха... за деньги не купишь...» (1, 325).

Ясно сознавая рамки жизнерадостно-веселого смеха, русские писатели вместе с тем помнили и о границах серьезности. Наша литература последовательно разграничивала подобающую ситуации серьезность и серьезность как неспособность к веселью и шутке. Чуждость персонажа смеху нередко демонстрировала его ограниченность и даже ущербность, выступая как проявление надменного равнодушия к окружающему, удаленности от «живой жизни». Тут вспоминаются дамы из «Евгения Онегина», которые «так непорочны, / Так величавы, так умны, / Так благочестия полны, / Так осмотрительны, так точны» (строфа XLII первой главы), а также «несколько девиц, / Не улыбающихся лиц» из восьмой главы (строфа XXIV); любящая прописные истины, не разумеющая поэзии детства и юности Вера Ростова, которая улыбается неестественно и неприятно; душевно холодная и постоянно серьезная Лидия Волчанинова («Дом с мезонином» Чехова), которая

319

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

для сестры и матери была «такою же священной, немного загадочной особой, как

для матросов адмирал, который все сидит у себя в каюте»<sup>33</sup>.

Неприятие хмурой, отчуждающей серьезности характерно и для И. А. Гончарова. Главного героя «Обрыва» в олимпийски спокойной Беловодовой настораживает, что она все сводит «на нужное и серьезное»<sup>34</sup>, делая этим жизнь бедной и скучной. Романтически возвышенная Вера находится вне атмосферы веселых шуток, порой воцаряющейся в доме Бережко-вой, а потому предстает отъединенной от близких. «На руках у меня родилась, век со мной, — с тревогой рассказывает Райскому Татьяна Марковна, — а я не знаю, что у нее на уме, что она любит, что нет... Я не видела, чтобы она засмеялась от души. Если рассмеется, так прячет улыбку, точно грех какой» (258). Впоследствии и сама Вера осуждает себя в разговоре с Райским: «Я будто спала; всех вас, тебя, бабушку, сестру, весь дом — видела как во сне, была зла, суха — забылась!» (537).

Русские писатели, как видно, не просто сочувственно запечатлели общительного-веселый смех, но и ясно осознали его насущной гранью жизни. Сказанное выше дает основание подвергнуть сомнению суждения М. М. Бахтина о том, что смех в XIX веке являлся либо сатирическим (редуцированным, риторическим, «несмеющимся»), либо развлекательным<sup>35</sup>. Хотя смех в эту пору резко ослабил связи с традиционным праздничным ритуалом, он сохранил и даже упрочил свою значимость как жизнеутверждающий, общительный, безыскусственно-веселый.

### 3

Другой ряд текстовых фактов свидетельствует, что русские писатели позапрошлого века многие проявления смеха оценивали негативно. А. С. Пушкин в пору зрелости напряженно ощущал «меру смеха»<sup>36</sup>. Поэт не раз критиковал холодный лоск остроумия, натужные, плоские шутки, буффонство. Он не принимал и ту безудержную иронию, которая не считается с нравственными началами. Напомним статью

320

Человек смеющийся

1834 года «О ничтожестве литературы русской», где речь идет о мелочных игрушках поэтического остроумия во Франции XVIII века, а также о холодной иронии и бешеной площадной насмешке. Пушкин скептичен к «прелестным безделкам» Вольтера («великана» своей эпохи). А об «Орлеанской девственнице» говорит как о «цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, принесены в жертву Демону смеха и иронии»<sup>37</sup>. Здесь Пушкин наследует В. А. Жуковскому («О сатире и сатирах Кантемира», 1810) и предваряет суждение Н. В. Гоголя о смехе, высказанное в «Развязке "Ревизора"»: «Возвратим смеху его настоящее значение! Отнимем его у тех, которые обратили его в легкомысленное светское кощунство над всеми, не разбирая ни хорошего, ни дурного!»<sup>38</sup>

В отечественной классике широко и многопланово воплотилось духовное противостояние «несообщительному», самодовольному и порой злобному смеху, который порождался в конечном счете кризисными моментами исторического развития. Вероятно, в России XIX века не было крупного литератора, который не осмысливал бы меру желательного и границу допустимого в смехе. Первым здесь назовем А. С. Грибоедова. Одухотворенная гражданским импульсом ироничность Чацкого вполне отвечает идеалам автора. Главный герой «Горя от ума» привлекает не в последнюю очередь своей способностью осмеять все, что того достойно, — веселой остро-умностью, и это заметно отличает его от серьезно-саркастичного и мрачного Альцеста из мольеровского «Мизантропа». Вряд ли есть в нашей литературе персонажи, которые сумели бы осуществить «права» насмешливости и иронии столь широко и блистательно, как Чацкий. С этим легко согласится каждый. Менее очевидны многоплановость и проблемная значимость «смеховой партитуры» знаменитой комедии. Грибоедов не склонен к апологии насмешливой веселости. «Нынче кто не шутит», — замечает Лиза, имея в виду не столько Чацкого, сколько склонного к шутливым пересудам и угрозам Скалозуба. Чацкий же, вопреки тому, что думает о нем Софья («Шутить! и век шутить! как вас на это

станет!)), изображен не

<sup>1</sup>1 — 5504

321

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

только насмешником. «Неужли я из тех, которым цель всей жизни — смех? Мне весело, когда смешных встречаю, а чаще с ними я скучаю». И далее в разговоре с Молчалиным: «Когда в делах — я от веселий прячусь...»

Грибоедова не привлекает легкомысленно-беспечная шутливость. Иронически подан рассказ Репетилова о князе Григории, который «со смеху морит» людей своего круга, где в моде наспех сочиняемые водевили. Автор осуждает и шутовство, унижающее человеческое достоинство. Так, у Чацкого вызывает презрение «полк шутов»: Максим Петрович, чтобы потешить царицу, «упал... больно», но был «высочайше пожалован улыбкой» и «встал здорово». Насмешливость Чацкого, порой весьма язвительная, противопоставлена также той злобности, к которой оказалась склонной Софья. Раздраженная шутками Чацкого, который, как ей кажется, любит «всех в шуты рядить», дочь Фамусова в отместку рядит его самого в костюм безумца. Здесь недвусмысленно предвзвешена мысль Гоголя, высказанная в «Театральном разезде», что «теперь сильнее завязывает драму стремление... отомстить за пренебрежение, за насмешку»<sup>39</sup>.

Драматизм смеховой проблематики «Горя от ума» в том, что жизнерадостная насмешливость, питаемая высоким гражданским идеалом, «сосуществует» с раздражительностью и мизантропической саркастичностью. Убедившись, что его оклеветали, Чацкий жаждет «на весь мир излить всю желчь и всю досаду». Герой, ранее остроумно-веселый и исполненный высоких помыслов, становится скептиком, ожесточенным против всего окружающего. Ему угрожает опасность индивидуалистического отъединения от людей. Жизнеутверждающая насмешливость готова в нем переродиться в злобно-саркастические умонастроения.

То, что Чацкому лишь грозит, для ряда героев последующей русской литературы оказалось безысходно мрачной реальностью. Мотив опустошающего и ожесточающего демонического смеха настойчиво звучит в нашей словесности на протяжении всего XIX столетия. Подается он обычно в скорбно-сострадающей тональности, но порой с заметным оттенком

322

Человек смеющийся

осуждения. Герой поэмы А. И. Полежаева «Арестант» (1828), живущий «под игом бед», признается с горечью, что его «уму свирепому», истина «и ненавистна и смешна». В одновременно написанном стихотворении «Провидение» читаем о торжестве «злобного гения» и о том, что для его «гордыни смелой» смешны «мольба и вера»<sup>40</sup>. Сходные умонастроения преломились в стихотворении А. И. Одоевского «Бал» (1825), во многом напоминающем блоковские «Пляски смерти»: светское веселье здесь представлено как жуткая пляска безгласно и одинаково смеющихся мертвецов.

От подобных переживаний лирических поэтов недалеко до мизантропической насмешливости над всем и вся Онегина<sup>41</sup> и Печорина<sup>42</sup>. Как признак омертвения души и своего рода проклятие расценивает собственный злобно-раздраженный смех герой поэмы Н. П. Огарева «Юмор» (1840—41): «Где смех без желчи? пира шум? / Где труд, столь полный ожиданий?»<sup>43</sup>

В значительной мере критически относился к «смеху сквозь слезы» своих современников А. И. Герцен. Отмечая, что такому смеху наша литература «обязана своими крупнейшими успехами», писатель в то же время называл его «зловещим и иступленным». Подобный смех в его глазах — это порождение трагических коллизий истории России, прежде всего уклонения послепетровского образованного общества от «национальных начал». Исполненный горечи смех своих соотечественников Герцен сопрягает с их непомерной склонностью к самоанализу, который «ни перед чем не

останавливается, все разоблачает без всякого страха, так как у него нет ничего святого, что он боялся бы профанировать» (18, 178—179).

Герцен отчужденно и резко писал в «Былом и думах» о рефлектирующих, болезненно нервных людях 1840—50-х годов, склонных к желчной иронии, которая не знает рамок и границ: «...Для пустой и мимолетной мести, для одержания верха в споре не щадили ничего». Эти люди «иронией... не меньше губили и портили в жизни, чем немцы приторной сентиментальностью». В саркастическом смехе молодой четы Энгельсонов писатель усмотрел симптом разрушения личности. Жена Энгельсона, полагает он, могла быть счастлива с

П\*

323

Ш. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

человеком иного, светлого нрава, который умел бы «весело веселиться» и был бы для нее «авторитетом серьезным, без иронии» (10, 346—347).

Холодную насмешку, грубо вторгающуюся в сферу личного и интимного, решительно не принимает Некрасов. Достаточно вспомнить «Я не люблю иронии твоей» и «Над чем мы смеемся».

Смех, о котором идет речь, выражает не игру жизненных сил, а надменную отчужденность от окружающего, скепсис, страдание. Нечто подобное позднее воспроизведет Чехов в «Скучной истории». «Кроме бархатного, баритонного смеха и хохота, похожего на гармонику, горничная, которая служит нам, — рассказывает герой повести о себе, — слышит еще неприятный, дребезжащий смех, каким в водевилях смеются генералы: хе-хе-хе...»<sup>44</sup>

Тип насмешника, берегущего только собственную репутацию как яркой, а то и выдающейся личности, панически боящегося показаться кому-то смешным и ординарным, привлек в 1840—50 гг. внимание Тургенева. Писатель рассматривает «наполсоновско-байроническую» психологию в ее расхожем, в худшем смысле этого слова провинциальном варианте. Его персонажи натужно культивируют иронический *стиль* мышления и поведения. Так, у героя рассказа «Гамлет Щигровско-го уезда», бывшего участника одного из московских кружков, уязвлено самолюбие. Он страдает от непризнания его достоинств и откровенничает, что ему, как и многим, недоступно даже удовольствие иронии. «Помилуйте, что за ирония в одиночку!» — *воскликает* щигровский Гамлет<sup>40</sup>.

Души изображенных в рассказе людей изъедены злобой, амбициозной насмешливостью, которую они с гордостью выставляют напоказ. Жестоко осмеивает Лупихин хозяина дома за чинпочитание, которого, однако, и сам не чужд. Своего соперника по части остроумия он поносит за тупые, по его *мнению, шутки; сам же, походя* и зло посмеиваясь, говорит про свою жену, что та «с землемером сбежала» (IV, 274).

Мизантропическая ирония развенчивается и в «Рудине»: Пигасов всегда жаждал первенства и «смолоду присвоил себе

324

Человек смеющийся

особый род желчного и раздражительного красноречия», хотя «мысли его не возвышались над общим уровнем» (VI, 249). «Озлобленный противу всего и всех... он бранился с утра до вечера, иногда очень метко, иногда довольно тупо, но всегда с наслаждением... его смех, звук его голоса, все его существо казалось пропитанным желчью» (VI, 248).

В осуждении насмешливости, которая разъединяет людей, причиняет им страдания, разрушает идеалы и моральные принципы, названным писателям близок Лесков. Знаменателен ранний его рассказ «Язвительный». Крестьяне считают своим «во-рогом» управляющего, который вместо привычного наказания «мужика на нитку, как

воробья, привязывал» (1, 29); против ненавистного насмешника бунтуют, избавляясь от него лишь ценой суда и каторги.

В «Соборьях» последовательно отвергается холодная шутовская, вторгающаяся в сферу возвышенного, непререкаемого и святого. Вот поистине лесковские фразы из «нотаток» Савелия: «Начинаю замечать во всех значительную смешливость и легкомыслие, в коих доброго не предусматриваю» (4, 32); «Комплект шутников у нас полон» (4, 69); «Русь вступила в фазу шандиизма» (от фамилии героя известной повести Стерна) (4, 80). Герою Лескова ненавистна нынешняя «русская шутовская», приверженцам которой в обязанность вменяются «издевка над родиной» и «небрежение о святых семейных уз» (4, 202)<sup>46</sup>. В насмешливой веселости над тем, что должно бы тревожить и огорчать, вызывать сострадание, Лесков усматривает дурной признак. «Зачем это они все нынче любят *очень смеяться*, когда слышат о страдающих людях, — недоумевает рассказчик в "Шерамуре". — Лучше бы *немножко* посмеяться и *больше* о них подумать» (6, 279). Сходные чувства и мысли у праведницы из повести «Юдоль»: тетя Полли воспринимает то мрачное, что видит вокруг, «без улыбки, без ужаса», зная только, что «надо помогать... низшей, грубой нужде» (9, 295). Зло, по Лескову, требует не насмешки, а прямого и серьезного ему противодействия. Знаменательно, что словом «ирония» охарактеризована в «Соборьях» тональность высказываний одного лишь проходимца Термосесова (4, 162).

325

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Настороженно относится автор к отчуждающему смеху в очерке «Путимец», герой которого (это Гоголь) с чувством собственной вины говорит: «Я мог над ним пошутить, но я устроил над ним... слишком злую насмешку... а у насмешника всегда бывает дрянное сердце» (11, 60). Напряженное осознание лесковскими героями этических границ смеха имело корни в мирозерцании писателя, которого удручала неотмежеванность далеко не худших людей его времени от невольного шутовства и сознательного пересмешичества.

Отчуждающая энергия насмешливости выявлена также в «Войне и мире». В трудное для Андрея Болконского время жизни он склонен к злобной шутовской (например, после измены невесты). Его высокомерного смеха опасаются сестра и Пьер Безухов. Язвительными шутками Николай Андреевич причиняет страдания дочери. Отец и сын Болконские порой предаются «неприятному» смеху, напоминая насмешливого Бориса Друбецкого и презрительно улыбающегося Сперанского. Однажды и Наташа Ростова не избежала надменной ироничности. *Чувствуя себя неловко в доме* Болконских, она «насмешливо, сама не зная над чем, смотрела на княжну Марью» (10, 321). Отчужденно-холодная насмешливость в освещении Толстого — это «сфера псевдожизни», поверхность духовного бытия человека, его мертвая оболочка, которую следует сбросить.

В русской литературе второй *половины XIX в.* не раз изображался смех людей, которые склонны развлекаться, попирая достоинство тех, кто зависим, унижен, несчастен. О созидании царства смеха на чужих слезах — пьеса А. Н. Островского «Шутники» (1864). Злые розыгрыши над Оброшеновым, его дочерью и Сашей Гольцовым учиняют Недоносков и Недоростков, «молодые люди, одетые по последней моде»<sup>47</sup>. Богатый купец Хрюков бесчеловечно шутит с дочерью Оброше-нова: намереваясь жениться на ней, поначалу предлагает поселиться у него в качестве экономки и любовницы. Смех как форма жестоких развлечений и циничных издевательств стал одним из ведущих мотивов «Бесприданницы». Именно злые шутки компании Паратова над Карандышевым сделали неотвратимой катастрофическую развязку пьесы.

326

### Человек смеющийся

И. А. Гончаров в «Обрыве» тоже воссоздал недолжные формы смехового поведения. Жестоко издеваются над влюбленным в книги Леонтием Козловым университетские товарищи, а позднее — его легкомысленная жена.

Самодовольный, надменно-жестокий смех, попирающий достоинство людей зависимых, становится предметом изображения также в рассказах Чехова 1880-х годов («Устрицы», «Дочь Альбиона» и многих других). Ему сродни смех самодовольного Яши из «Вишневого сада», научившегося в Париже ценить блага комфорта и третирующего своих соотечественников — доброжелательную Раневскую и даже собственную мать, с которой он не желает повидаться. В каждом акте звучит торжествующий смех Яши как знак презрения к заботам и страданиям окружающих.

Издевательски-злобному смеху в произведениях русской литературы порой сопутствует шутовство, носители которого — люди оскорбляемые либо просто лишенные чувства собственного достоинства. Так, в «Шутниках» Островского с циническим смехом, о котором шла речь, сопоставлено беспомощное шутовство Оброшенова, не утратившего, однако, чувства чести (этот персонаж несколько сродни Любиму Тор-цову из пьесы «Бедность не порок»). Его «искусство» — это и самозащита маленького человека и одновременно горестная уступка насмешникам из числа власть имущих. «А вот я, — рассказывает он, — со всеми в ладу, я все больше шуточкой, шуточкой, а где так и поклонами. Оно точно, что на тебя как на шута смотрят, да зато кормимся» (2, 491).

С безусловным осуждением изображено шутовство Федора Павловича, паяца и циника («Братья Карамазовы» Достоевского) и одинокого графа Шабельского («Иванов» Чехова), который готовится к цинически-шутливой проделке — женитьбе на богатой Бабакиной. Резко критически подан в поэме Некрасова согласившийся на шутовскую роль старосты Клим Лавин, который «на руку не чист», «работать не работает», «смеется над трудящимся» (3, 234), а от упреков и обличений отшучивается бесстыжей поговоркой, что «за погудку правую смычком по роже бьют!» (3, 235).

327

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

К пресмыкательству перед сильными мира сего, как известно, был нетерпим Чехов: подобострастно-одобрительный смех, с которым завсегдатаи клуба приняли грубые издевательства богача Пятигорова (рассказ «Маска»), и заискивающее хихиканье Тонкого перед тайным советником («Толстый и тонкий») легко соотносимы с шутовством грибоедовского Максима Петровича.

И еще одна форма смеха подается нашими писателями как безусловно негативная — циническое злорадство темной толпы, «стадная насмешливость», которая изображается с резкой экспрессией, порой порождающей устрашающе-фантастические картины. «Смеющийся хор» (воспользуемся выражением М. М. Бахтина), состоящий из падких на потехи людей, выступил в русской литературе объектом сурового неприятия. Так, второе действие «Шутников» Островского разворачивается под аккомпанемент наглого и злого хохота уличной толпы; пять раз повторяется ремарка «Все смеются». Преступно-издевательский, губительный в прямом смысле смех сплоченного мещанского большинства над всем нетривиальным и выходящим за пределы привычного воссоздан в «Нравах Растеряевой улицы» Г. И. Успенского. Над мальчиком-сиротой Алифаном, который увлекся чтением, потешалась «вся улица». Окружающие провоцировали доверчивого Алифана на рассказы о прочитанном, а в результате — «неудержимый, неистовый хохот, как обухом, ошарашивал его». И мальчик «по тщательном размышлении» решил, что виновником его бед является один из героев любимой книги — путешественник Кук. С Куком «погиб и добродушный Алифан»<sup>48</sup>.

Злобно смеется дворня, когда Савелий избивает свою неверную жену («Обрыв» Гончарова), и Марина приобщается к этому духу злобы, смеясь над оскорбленным мужем: «"Дьявол, леший, чтоб ему издохнуть", — говорила она то плача, то отвечая на злой хохот дворни хохотом» (197). Здесь, как и в рассказе об Алифане, речь идет о «спянной» злой силой смеха толпе. Нечто сходное мы видим и в чеховском рассказе «Циник» (1885), где толпу обывателей завораживают жестокие шутки пьяного управляющего зверинцем над подневольными



Человек смеющийся

и обреченными животными, и в ряде уличных сцен «Преступления и наказания».

С особенной силой эти мотивы прозвучали в «Очерках бурсы». Вот характерная фраза: «Среди класса, в темноте, шла какая-то возня — не то игра, не то драка... Смех и брань раздавались оттуда»<sup>49</sup>. Другая: доведя свою жертву «до бешенства и слез», «мучители с хохотом бросали» ее (252). И еще: «Шутка зашла так далеко, что ему (Карасю. — В.Х., В. Ш.) уже казалось, будто из мира действительности он перешел в мир полугорячего, безобразного сна» (306), Смеховая атмосфера «Очерков...» предстает дьявольской фантазмагорией, а бурса в изображении Помяловского выглядит как «превосходное адо-воспитательное заведение» (334). (Не случайна кличка одного из бурсаков — «Сатана».) В одном из эпизодов «Очерков...» жизнь бурсы рисуется как сатанинский шабаш: «Повисли в воздухе хохот, остроты и крепкая ругань против начальства... Опять какая-то шельма грегочет... десятеро загреготали... двадцать человек... счету нет... Появились лай, мяуканье и кряканье, свист и визг... Пастей во сто вырабатывается бесшабашный гвалт, и все это совершается в непроглядной темноте. Если бы привести в класс свежего человека, не слыхавшего стенаний бурсака, он подумал бы, что это грешные души воют в аду... Товарищество наслаждается» (234)<sup>50</sup>.

Одну из тем русской литературы последних десятилетий XIX века составил смех преуспевающих чиновников, которые пополнили ряды господствующего слоя. В пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» такой смех звучит затаенно. Глумов, по его собственным словам, «умен, зол и завистлив», когда-то писал язвительные эпиграммы, теперь же решил действовать панегириками и грубой лестью, а всю желчь, которая будет накопаться в душе, «сбывать... в дневник»: «вести летопись людской пошлости» (3, 9) *только* для себя. Подобная насмешливость составляет как бы молчалинско-циническую изнанку свободомыслия в духе Чацкого.

Если Глумов Островского сдерживает и прячет свой смеховой импульс, то циническое веселье уверенного в себе чиновника в трилогии А. В. Сухова-Кобылина (1850—60-е годы)

329

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

демонстрируется открыто. Здесь и бойкий пошловатый весельчак Кречинский, и шут Расплюев, и преуспевший, свободный от моральных принципов Варравин, который, видя, как на «похоронах» Тарелкина чиновники в шуме и свалке тащат друг у друга бумажники, иронически восклицает: «Прекрасно! По-братски! Вот истинная община!»<sup>51</sup> Сходная атмосфера воссоздана в поэме Некрасова «Современники», где петербургские дельцы рисуются как шутники и шуты. А в повести Лескова «Однодум» (1878) сказано об «оффенбаховском настроении, царящем в чиновном мире» (6, 230).

Веселье и смех людей преуспевших и власть имущих подвергнуты суду в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. Даже искренняя и сообщительная веселость Степана Аркадьевича Облонского подана с немалой долей отчужденности. «Море добродушного веселья» Стивы (18, 394) — прямое следствие легкомыслия и безответственности, роднящих его с «ловеласом» Васенькой Весловским, которому присущи «праздничное отношение к жизни и какая-то развязность эlegantности» (19, 151). Но особенно суров Толстой к той веселости светских людей, которой сопутствуют холодная надменность и злобность. В «Анне Карениной» показано, что бессердечная насмешливость в этой среде возведена в ранг нормы. Так, по разумению Вронского (каков он в начале романа), «надо быть... эlegantным, красивым, великодушным, смелым, веселым, отдаваться всякой страсти не краснея и над всем остальным смеяться» (18, 121). В соответствии с этим кодексом он и действует, добиваясь любви Анны: Вронский «знал очень хорошо, что в глазах... всех светских людей он не рисковал быть смешным» (18, 136), а ничто иное его не тревожило. Не случайна и саркастическая фраза повествователя о злословии как

верном, никогда не изменяющем средстве общения, подтвержденная следующим описанием светской беседы: «Каждый имел что сказать в осуждение и осмеяние несчастной Мальтищевой, и разговор весело затрещал, как разгоревшийся костер» (18, 142). Знаменательно и то, что глубоко несчастный Каренин ощущает себя живущим «среди моря враждебности и насмешки» (19, 88) и даже привыкает к тому, что над

330

Человек смеющийся

ним смеются. Особенно ярок эпизод, где Алексей Александрович беседует с адвокатом о предстоящем разводе с женой. Адвокат не может скрыть испытываемое им удовольствие, так как дело для него выгодное. При этом несчастье клиента вызывает в нем злорадное чувство. «Алексей Александрович, — читаем мы, — взглянул на его лицо и увидал, что серые и умные глаза смеются» (18, 386). Далее Толстой усиливает впечатление экспрессивной метафорой: «...глаза адвоката старались не смеяться, но они прыгали от радости» (18,387). После ухода Каренина он «отдался своему радостному чувству» и окончательно решил, что «к будущей зиме надо перебить мебель бархатом» (18, 389).

Радость победителей над оппозиционными строю силами стала в 1870—80-х годах одним из предметов щедринской сатиры. В «Господах ташкентцах» гротескно подано веселье, охватившее «благонамеренных», которые дорвались до земных благ. «"Я говорил, я предсказывал, я знал вперед, что это будет так", — хохочет он (благонамеренный. — В. Х., В. Ш.) на все стороны. И льется этот зловещий, перекастистый хохот из края в край, вызывая к жизни давно уснувшие ненависти, давая плоть и форму тому, что смутно шипело и бессмысленно бормотало, не сознавая самого себя, не умея найти для себя ясного выражения... Наступает минута какого-то адского откровения» (10, 71).

Загадочно, насмешливо-иронически и цинически-нагло хохочет («по обыкновению своему») преуспевающий и жаждущий достичь еще большего герой «Дневника провинциала в Петербурге»: «...Что за смех у Прокопа... Действительно ли звучит в нем ирония или это только так, избыток веселонравия... Вот, кажется, и хохочет человек над децентрализацией с точки зрения беспрепятственного и повсеместного битья по зубам, а загляните-ка ему в нутро — ан окажется, что ведь он и впрямь ничего, кроме этой беспрепятственности, не вожделеет! Вот и поди разбери, как это в нем разом укладывается: и тоска по мордобитию, и несомненнейшая язвительнейшая насмешка над этой самой тоской!» (10, 317—318). И «загадочный, расстраивающий нервы хохот» Прокопа истолкован рас-

331

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

сказчиком как веяние времени: «мы... только чувствуем себя радостными и вследствие этого весело гогочем. Нас опять придавило, но на этот раз — придавила радость...» (10, 322). И вот звучит «победительный» смех ныне благонамеренных Рудина и Волохова, и нагло хохочет адвокат-авантюрист Хлестаков (сын Ивана Александровича из гоголевского «Ревизора»).

В несколько иной вариации подается смех людей из «разряда торжествующих» в «Современной идиллии». Здесь рассказчик и Глумов, твердо решившие «годить», обречены участвовать в шутовской трагедии. К ним приходит Выжлятников, специалист по выслеживанию остатков неблагонамеренности. Его смеховая характеристика сходна с прокоповской из «Дневника провинциала...»: «Каждую фразу он подчеркивал хохотом, в котором слышался цинизм, странным образом перемешанный с добродушием». Образ циника довершает самоаттестация Выжлятникова: «Я, сударь, скептик... а может быть, и киник» (15, ч. II, 143).

В творчестве Некрасова и Салтыкова-Щедрина 1870-х годов сатирический смех со всей определенностью и решительностью направлен против цинически-глумливого смеха тех, кто всецело сосредоточен на собственных материально-житейских благах. Этот факт

— убедительное опровержение упреков в глумлении и цинизме, которые в ту пору раздавались по адресу обоих писателей<sup>52</sup>.

Как мы видим, смех изображается в русской литературе XIX века весьма дифференцированно. С одной стороны, нашими классиками настойчиво поэтизируется сообщительно-веселый и одухотворенный смех, а с другой — в их произведениях последовательно отвергается смеховое поведение, лишённое этических импульсов и им враждебное. Наиболее явственно и многопланово названные формы смеха отразились в творчестве Достоевского, что во многом определило художественное своеобразие «Идиота». В свете нашей темы этот роман заслуживает самого пристального внимания.

332

Человек смеющийся

4

Ф. М. Достоевский придерживался преобладавших в России XIX века взглядов на смех как форму сознания и поведения, нуждающуюся в этической оценке. С одной стороны, он видел большую общественно-нравственную значимость смеха жизнеутверждающего, а потому люди односторонне серьезные симпатий у него не вызывали: «Заметно перестали... понимать шутку, юмор, а уж это... один из ярких признаков умственного и нравственного понижения эпохи... народились мрачные тупицы, лбы нахмурились и заострились» (24, 45). С другой же стороны, писатель с тревогой и озабоченностью отмечал широкое распространение искаженных форм смеха, свидетельствующих о «насмешливом» индифферентизме к «высшей идее человеческого существования» (24, 47—48), о поветрии, вызывавшем «скептический бессильный смех, хотя и малосознательный, но всегда вседозволенный», о сопряженности «бесцельного зубоскальства» с безграничным самолюбием и отсутствием «малейшей нравственной выдержки» (25, 131 — 132).

В своих крупнейших произведениях Достоевский тщательно воспроизводил смех своих героев, выявляя и подчеркивая его сюжетную и смысловую значимость. Поэтому, на наш взгляд, суждение М. М. Бахтина о максимальной приглушенности смеха в зрелых романах писателя нуждается в серьезной корректировке<sup>53</sup>.

Смеющийся человек как один из проблемно значимых мотивов творчества Достоевского рассматривался литературоведами не раз. О злобном смехе героя «Записок из подполья» и Ставрогина писал И. И. Лапшин<sup>54</sup>. Неразрывная связь патетического и смешного в Мармеладове, Раскольникове, Свидригайлове, шутовского и цинического с трагическим в облике персонажей «Бесов» охарактеризована Н. М. Чирковым<sup>55</sup>. Смех в поведении Ивана Карамазова как соединение кощунственного шутовства со злой насмешливостью ума рассмотрен В. Е. Ветловской<sup>56</sup>. Верные соображения о смехе в романах Достоевского высказал И. П. Золотусский: «Наглость

333

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

смеха, отчаяние смеха, взрыв страдания в смехе, бессилие гордости, осмеивающей себя, разоблачительное сопровождение при лгущих словах и маскировка правды, не желающей быть простодушной, — все это смех у Достоевского». Золотусский справедливо отмечает индивидуализацию смехового облика персонажей в романе «Идиот»<sup>57</sup>.

Роман «Идиот» — едва ли не самое яркое претворение нашей темы в русской литературной классике. Если в произведениях большинства писателей смех героев обозначается лишь эпизодически и вне подробной детализации, то у Достоевского он становится предметом весьма тщательного изображения, смеховые формы сознания и поведения оказываются одним из основных средств раскрытия характеров, а тем самым и смысла произведения. Смех составляет важнейший аспект поэтики романа «Идиот», что сближает его с «Войной и миром» Толстого и «Очерками бурсы» Помяловского.

Достоевский до предела насыщает текст смехом. Им сопровождаются и

оформляются действия не только записных шутов и ерников (Лебедев, Фердыщенко), фантазера генерала Иволгина, но и трагических героев. Смех большинства персонажей не имеет ничего общего с народно-праздничным единением людей, с ситуациями «соборности», где смеются со всеми и для всех. Он, напротив, свидетельствует о разорванности человеческих связей, о превращении человека в дисгармоническое существо, далекое от цельности главного героя. Не желая и не умея отказаться от эгоцентрического смеха, персонажи прибегают к нему постоянно, тратя силы на дискредитацию чужой точки зрения и ее носителя. Смеховой образ развивается у Достоевского крещендо. Он форсируется в конце каждого эпизода. По мере развития действия в романе недобрый смех все больше отчуждает героев друг от друга, ведя их к поражениям, дисгармонии, к утрате человечности.

Персонажи Достоевского насмешничают и одновременно боятся смеха; нередко они смеются преднамеренно и ненатурально. Мнение других людей о себе, которое им важно знать, герои уясняют в альтернативе смешно — несмешно. Заслуживающий смеха в их глазах связан с чем-то подозрительным,

334

Человек смеющийся

неприличным и унижительным. Герои романа не приемлют иронии над собой со стороны, ибо она означает мучительное разоблачение. При этом персонажи Достоевского не только бегут чужого смеха, но и, проявляя агрессивность, стремятся опередить других в насмешке. Деланный и агрессивный смех нередко выражает затаенное страдание. Мучительные переживания импульсивно прорываются наружу в язвительной улыбке, ухмылке, хохоте.

Причина душевных травм большинства героев романа — реальные жизненные катастрофы. Такова участь Настасьи Филипповны, которая не в состоянии примириться с унижительной ролью содержанки Тоцкого, но не может и принять любовь князя Мышкина, считая себя недостойной чистого чувства. И все это выражено в ее смехе. Уже в начале романа она предстает «хохочущим существом». На вечере по случаю ее именин Настасья Филипповна успела всех уколоть: генералу Епанчину бесцеремонно возвращает подарок; насмешничает над ста тысячами Рогожина; называет Тоцкого букет-ником. Она первенствует в смехе, но больше всего именно ей. Душа ее страстно жаждет любви и примирения. Сопряжение смеха с другими эмоциональными состояниями в образе Настасьи Филипповны подчеркивает трагизм ее положения. Так, с недоверием она усмехнулась признанию в любви Льва Николаевича: с ней еще никто так не говорил (8, 140). Но в сцене свидания соперниц героиня на время сбрасывает смеховую маску, и сразу проступает горестная, роковая незащищенность Настасьи Филипповны перед злобой Аглаи. Однако и этот эпизод завершается полуистерическим смехом героини (8, 475).

И в минуты одиночества стихия болезненно-напряженного смеха не покидает Настасью Филипповну. Перед несостоявшимся венчанием с Мышкиным она «поднялась, взглянула еще раз в зеркало, заметила с кривой улыбкой... что бледна как мертвец, набожно поклонилась образу и вышла на крыльцо» (8, 492). «Смеховая история» героини постоянно соотносится с собственно романной судьбой, что, несомненно, придает ее образу большую глубину.

335

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Смеху Настасьи Филипповны во многом подобен смех Ипполита, глубоко страдающего человека, который обречен на раннюю смерть. Он также весь во власти неизбывной обиды и в своей насмешливости агрессивен. При этом смех Ипполита приобретает вселенский и универсальный характер. Даже законы природы, перед которыми человек бессилен, воспринимаются им как злобная издевка. Ипполит ощущает космическое равнодушие к страданиям людей, что приводит его к преступно-

разрушительной мысли, выраженной со злобно-саркастической интонацией: можно убить хоть десять человек разом. Ипполиту всюду чудится насмешка, он мучится, заранее зная, как отнесутся к его исповеди: смеяться будут, сочтут за сказки (8, 327); он признается Лизавете Прокофьевне, что вывел заключение о насмешливости природы, но тут же заподозревал, не смеются ли над ним (8, 244—247). Этот страх перед смехом небезоснователен: Ипполит постоянно встречается с насмешливо-равнодушным, циничным к себе отношением, а потому ненавидит Рогожина, уличая его в том, что тот приходил мучить его молчаливой кривой усмешкой; презирает Радомского, иронизирующего по поводу его исповеди.

Собственным смехом Ипполит защищается от реально наносимых ему обид, пытаясь доказать, что ему «все равно», но в результате злобным обидчиком оказывается и он сам: доводит до бешенства Ганю Иволгина, язвя над его ординарностью; усмехается над трупом ребенка, усугубив страдания Сурикова, отца умершего малыша.

Своеобразно отношение писателя к смеху Аглаи Епанчиной. Жизнь еще не успела нанести ей серьезных обид и травм, но Аглая живет как бы в напряженном их ожидании: иронией обороняется от реально не существующих оскорблений. В ребяческих насмешках девушки над князем порой ощутима жестокость, хотя в них же выражается и истинное чувство к нему.

О противоречивости характера Аглаи Достоевский настойчиво упоминает в набросках к роману: «Только по насмешкам Аглаи мать догадывается» (9, 244); «Аглая сумела сделать, что брак ее с Князем вроде шутки» (9, 283); «Аглая чтоб была

336

Человек смеющийся

ребенок и бешеная женщина вместе» (9, 288); «Аглая ревнует к Н. Ф. (а явно смеется над Князем)» (9, 242). Эти записи свидетельствуют, насколько значимы для Достоевского характеристики смеха героини.

Двойственность поступков, совершаемых в «смеховой форме», не только мешает Аглае откровенно выразить свою любовь к князю, но и грозит разрушить эту любовь. Во время свидания соперниц боязнь оскорбления побуждает ее опередить хозяйку в возможной насмешке (8, 471). Смеховая тема Аглаи заканчивается жестокой шуткой: она предлагает Гане сжечь палец в доказательство любви, а недоумение жениха вызывает ее истеричный хохот (8, 479).

В ироничной авторской тональности подан Ганя Иволгин с его агрессивным смехом и откровенной боязнью насмешки, главное же — с его претензиями на собственную яркость, значимость, исключительность, ничем не подкрепленными. Он панически боится оказаться и прослыть ординарным. И именно смех, который Ганя избирает орудием самоутверждения, выступает как основная форма компрометации персонажа в романе. Тонкая, любезная улыбка становится искривленной (8, 70), неприятной (8, 26), а в тех случаях, когда таимое тщеславие прорывается наружу, — даже злобной (8, 102, 385). Достоевский мастерски использует преднамеренный, неискренний смех в построении образа героя. Такой смех, по его мысли, отъединяет людей друг от друга, деформирует их истинные, глубинные чувства.

Уже в портретной характеристике Гани Иволгина даются основные приметы расчетливого, сугубо рационального поведения, столь нелюбимого Достоевским: «Улыбка его, при всей ее любезности, была что-то уж слишком тонка; зубы выставлялись при этом что-то уж слишком жемчужно; взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его, был УЖ слишком пристален и испытующ» (8, 21). Читательское восприятие усиливается замечанием Мышкина: Ганя, «должно быть, когда один... никогда не смеется» (8, 21).

Признаваясь князю, что смешным быть не хочет, Ганя Иволгин излагает целую «смеховую программу»: деньги да-

337

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

дут силы, таланты, и тогда — «хорошо смеется тот, кто смеется последним!» (фр., 8, 105)<sup>58</sup>. Ганя Иволгин — самозванец, он претендует на роль, которую мечтает играть, когда станет богатым. В образе Гани, как и многих других персонажей, угадывается двойственность, ибо жизнь порой срывает с человека смеховую маску. Таковы сцены, где Ганя на время забывает о своих притязаниях: вот он ударил князя; вот Настасья Филипповна предлагает Гане вытащить из камина деньги. Самозванство Гани подчеркивается его тревогой о возможности насмешек над ним. Разоткровенничавшись с князем, он не удерживается от подозрений: «что, вы кажется смеетесь али нет?» (104). А когда Аглая передает с Варей родителям Иволгиных «особое уважение», Ганя торопится с вопросом: «Не в насмешку? Не в насмешку?» (8, 391).

Недобрый смех Рогожина, как и других трагических персонажей романа, связан с мучительными переживаниями. Но этот герой лишен смеховой маски: его смех откровенно злой, предельно агрессивный, не терпящий сопротивления и отпора.

Смеховые моменты, которыми Достоевский «обставляет» действия Рогожина, усиливают ощущение трагизма участи человека, не славившего в себе со своевольно-эгоистической страстью: одержимость свела его жизнь к бессмысленной и иступленной погоне за любимым существом. Эти иступленность и одержимость проявляются в болезненном смехе Рогожина. Когда Мышкин в первый раз приходит к нему, рот Парфена Семеновича кривится в «высшей степени недоумевающей улыбке». В ней «точно <...> что-то сломалось и как будто Парфен никак не в силах был склеить ее». *Своей*, откровенно злобной улыбкой он смог улыбнуться лишь когда вспомнил о возвращении князя в Россию в плащишке и в штиблетишках (8, 171 — 172). Иступленным рогожинским смехом символически «оформляет» Достоевский и рассказ князя Мышкина об убийстве из-за часов: «Рогожин хохотал так, будто он был в каком-то припадке» (8, 183). Искажает его лицо бешеная, злобная (8, 195), ядовитая (8, 135) улыбка, сверкают глаза в гостиничном коридоре, где еще немного — и

338

т^

Человек смеющийся

зарезал бы он названного брата (8, 195). Злой смех Рогожина сопровождается сверканьем глаз, бледностью лица, мучительной гримасой.

Демоническая энергия иступленного смеха (вспомним бурсаков Помяловского) становится явственной в эпизоде братания, когда Мышкин и Рогожин обмениваются крестами. «Небось! Я хоть и взял твой крест, а за часы не зарежу! — невнятно пробормотал он, как-то странно вдруг засмеявшись. Но вдруг лицо его преобразилось: он ужасно побледнел, губы его задрожали, глаза загорелись» (8, 185). Мучительность переживаний Рогожина ощутима и в обрисовке его наружности. В лице Парфена Семеновича было «что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальной и грубой улыбкой» (8, 5). Но было бы неверным полагать, что страдание Рогожина свидетельствует о снисхождении к нему автора: с помощью смеховой характеристики рогожинская безудержность отвергается последовательно и безусловно. Угадав в Мышкине чистую, ангельскую душу, Парфен, однако, отказывается от душевного контакта с ним: эгоистическое своеволие завладевает им безраздельно. Путь к безднам одержимости подчеркивается сначала самодовольной усмешкой, а затем безумным хохотом Рогожина-убийцы. Рогожинский смех выявляет и символизирует духовную непросветленность, ведущую к нравственной энтропии.

Отчуждающий смех выступает в романе Достоевского как своеобразная материализация злых начал души. При этом разрушение связи человека с человеком изображается автором с чувством, в котором парадоксально сочетаются ужас перед стихией зла и глубочайшее сострадание. В наибольшей степени это касается героев смятенных и испытывающих душевные муки — Настасьи Филипповны и Ипполита, а

также Аглаи Епанчиной, Рогожина, Лебедева, Гани Иволгина. Отношение к ним Достоевского отмечено полной серьезностью, здесь отсутствует что-либо подобное осмеянию.

Миросозерцательные предпосылки неприятия автором отчуждающего смеха выявлены в статье А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа "Идиот"», хотя в ней и не

339

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

говорится о смеховой проблематике произведения. Персонажи романа, подвластные гордыне, «каждый по-своему несут раны и муку искажения и извращения себя ради насыщения тиранического самолюбия»<sup>59</sup>, а потому эти люди легко попадают в плен лжи и тщеславного фанфаронства. Вместе с тем зараженные злым смехом герои не чужды терзаниям тоскливого одиночества и, главное, мукам совести: подобно Ипполиту, они, по выражению Скафтымова, сами себя принять не могут<sup>60</sup>. От осознания этого автором — и его скорбная серьезность, последовательность его духовного противостояния болезненно-иступленному смеху.

В «Идиоте», как и в других произведениях писателя, болезненный, но по-своему неизбежный «сплав» мук уязвленного самолюбия и необузданного смеха подается как нечто искажающее душевный мир: человек в человеке оказывается подавленным, загнанным в некое полунебытие, хотя и не уничтоженным вовсе. Так доводит Достоевский до последнего предела звучание мотива злобного смеха, обнаруживая тем самым серьезнейшие опасности, таящиеся в гордыне и непомерном самолюбии.

Своеобразна смеховая характеристика Евгения Павловича Радомского. Это своего рода пародийный потомок романтических «ироников» начала столетия. Его образ — отнюдь не трагическая вариация «трагедии эстетизма». У Достоевского с Радомским «особые счеты». На самодовольную иронию персонажа направляется авторская ирония, четко ориентированная на этическое отвержение рационалистической созерцательности. Смех Радомского не кажется злым и язвительным, а поначалу даже выглядит безобидным. Однако не случайно на всем протяжении романного действия Радомский фатально нечувствителен к чужой боли. Уверенностью в себе и самодовольством персонаж напоминает торжествующих циников щедринских произведений 1870-х годов, упоминавшихся выше. В воссоздании «смеховой партии» Евгения Павловича дистанция «автор — герой» достигает максимума. Достоевский здесь выступает в качестве сатирика.

340

### Человек смеющийся

Ореол возвышенности скептика под пристальным авторским взглядом исчезает; былой романтический флер загадочности теряется. И если сердца других героев кровоточат, то в душе Радомского царит пустота. Достоевский ставит Евгения Павловича как бы в точку пересечения интересов остальных персонажей. Над ними Радомский мыслит себя «вознесенным» силой универсальной иронии. Его позиция блистательного насмешника отменно защищена: никто из окружающих не сомневается в его праве судить о происходящем. Однако, подчеркивает автор, вечная насмешливость ослепляет Радомского, не давая проникнуть в истинную суть человека: в Антипе Бурдовском он видит лишь наглеца; в Ипполите — только раздраженного и самолюбивого юнца. На даче Епанчиных в споре о русском либерале тон задает Радомский. Он «как будто горячится, а в то же время как будто и шутит» (8, 276), тему ведет «как будто с необыкновенным увлечением и в то же время чуть не смеясь» (8, 277). Игра, затеянная им, увлекает всех. Его ирония, кажется, отменила все точки зрения на предмет спора. Так что можно пожинать плоды победы над всеми. Однако прямота суждения князя Мышкина обезоруживает Радомского, а гости переходят от шутовскости к тяжелому недоумению. Так непосредственный Мышкин выявляет несостоятельность иронической позиции созерцателя-интеллектуала. Более того. Становится ясным, что Евгений Павлович боится

потерпеть поражение в открытом споре. Расстаться же с маской эстетствующего смеховодника — значит поставить себя перед необходимостью нравственного самоопределения, а к этому Радомский неспособен.

Страх Евгения Павловича перед безусловной серьезностью дал о себе знать и в иных эпизодах романа. Так, перед чтением исповеди Ипполита Радомский беспокойно восклицает, чтобы тот не читал (8, 345), ибо боится разоблачения. Прорывается наружу и недоброе существо олимпийской иронии Евгения Павловича: в ответ на простые и серьезные слова Мышкина, что Ипполит, вероятнее всего, никого не убьет, Радомский вдруг злобно рассмеялся (8, 351).

341

НІ. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Названные эпизоды и детали позволяют заглянуть под маску Евгения Павловича и убедиться в отсутствии и грана добра в его душе. Привычка к надменно-ироническим умствованиям разрушила в этом человеке «органы» сочувствия и жалости. Проницательность Радомского не служит, как князю Мышкину, для доброй помощи, а остается при нем как стороннем, любопытствующем наблюдателе. В сцене чтения стихов Аглаи «Евгений Павлович... не только понял, но даже старался и вид показать, что понял» выходку Аглаи — «слишком насмешливо улыбнулся» (8, 210).

Завершая роман, автор окончательно развенчивает Радомского. У Епанчиных, где собрались «олимпийцы-администраторы», Евгений Павлович держит себя скромно: тухнет его улыбка, блекнет внешность в «групповом портрете» сановных застольников. Если раньше казалось, что в Радомском отсутствует почтение к любым авторитетам, то здесь становится явственной его боязливая оглядка на мнение влиятельных Белоконских.

Лебедев, Фердыщенко, в какой-то мере и генерал Иволгин — шуты по собственной воле или поневоле. Они той же генетической ветви, что и персонажи поздних романов Достоевского (Лебядкин, отчасти Липутин, Лямшин в «Бесах», Максимов и в значительной мере штабс-капитан Снегирев, Федор Павлович Карамазов в последнем произведении писателя). Шутовское поведение — тема не новая в русской классике, она разработана глубоко и всесторонне. Выше мы уже говорили о корыстном шутовстве в «Горе от ума», о вынужденном шутовстве бедного и зависимого человека у Островского, о злобном юродстве персонажей Тургенева. Однако у Достоевского эта тема прозвучала в небывало сложной психологической разработке, чему немало способствовала, на наш взгляд, присутствующая в романе «память» о средневековой традиции осмысления шутовства.

В дурачестве издавна усматривалось серьезное<sup>61</sup>. По мысли М. М. Бахтина, шуты «не просто чудаки или глупцы (в бытовом смысле), но это и не комические актеры»<sup>62</sup>. Они своего рода обличители<sup>63</sup>. И при всем том, что шуты Достоевского

342

Человек смеющийся

отнюдь не средневековые люди, некоторыми чертами, характерными для человека тех эпох, они наделены. В их смехе просматриваются значимости, соотносимые с апокалиптическими символами. Прогнозы Лебедева в своем роде серьезны, они основаны на толковании Священного писания; попахивающее цинизмом «пети-же» Фердыщенко и фантастические анекдоты Иволгина не столько смешат, сколько тревожат какой-то жутковатой веселостью. Их смеховые действия далеко не безобидны, они вызывают ощущение кромешности мира, разрушают нормы человеческих отношений. Смысл бытия при таком смехе становится зыбким. Автор «позволяет» шутам снять запреты со священного и тайного, отменить моральные абсолюты.

Так, Лебедев покушается на *верх*, где царствует авторитет божества. Толкующий Апокалипсис, он не прост в роли шута. Лебедев — живой человек, он хотел бы прилепиться к людям, но попытки его сомнительны в нравственном отношении. Лебедев охотится за генералом И Волгиным, искусив его деньгами; «торжественно и вдохновенно»



соблазняет Мышкина на общие поиски правды и справедливости— «тихими стопа-ми-с ... вместе» (8, 409). Смеховые формы поведения, в которых проходит жизнь Лебедева, несут хаос как для окружающих, так и для него самого. Когда Лукьян Тимофеевич предлагает Мышкину вскрыть «предварительно» записку Аглаи для Гани, тот горестно корит его и делает весьма характерное замечание: «...можно ли доходить до такого *беспорядка*, до которого вы дошли?» (8, 440; курсив наш. — В. Х., В. Ш.).

Если Лебедев фамильярен с евангельским текстом, выставляет себя его знатоком и притязает таким образом на приобщенность к высшему авторитету, то Фердыщенко, напротив, упорно стремится *вниз*. Он открыватель низменной тайны, которая не может быть смешной без того, чтобы слова о ней не были наглыми и циничными (сходные мотивы «заголения» прозвучали в рассказе Достоевского «Бобок»). Правда Фердыщенко лишена милосердия и сострадания. В его действиях и смеховой позиции ощутимо прежде всего разрушительное начало. Ведь именно с затеянного им «пети-же» начинается

343

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

содом в квартире Настасьи Филипповны. Мотив циничных игр впоследствии будет в романе возникать неоднократно, а попытки персонажей выйти из них окажутся неудачными<sup>64</sup>.

Действия шутов Достоевского выключают их самих из системы нравственных координат, а окружающих вольно или невольно вовлекают в игру, где смех делает положение всех и вся двусмысленным, превращая происходящее в фантастическое зрелище, где «верх» и «низ» смещены, а фарс неотделим от трагедии, безобидная шутка — от издевки. Шутовство вызывает у автора отношение куда более суровое, чем у предшествующих и современных ему писателей (например, у автора «Шутников» — Островского).

Встречи, разговоры, выяснение отношений между героями в «Идиоте» идут под аккомпанемент шутовского и циничного смеха, который переходит из сцены в сцену, образуя в романе грандиозный *смеховой фон* изображаемого. Таким фоном часто оказывается толпа случайных людей, для которых драма героев романа — всего лишь скандал. Они «от души» смеются происходящему и едины в своем любопытстве, но единение смеющихся зрителей ложно в основе своей, так как оно проистекает из общности равнодушия и презрения к человеческим страданиям.

Вот в воксале встретились две компании: Епанчины с гостями и Настасья Филипповна с поклонниками. Конфидент Евгения Павловича, офицер, оскорбивший Настасью Филипповну, получил от нее хлыстом по лицу. Безымянный «господин навеселе» появляется в этой сцене, кажется, лишь затем, чтобы исполнить смеховую партию: «он стоял в стороне и хохотал что было мочи» (8, 291). Это человек из толпы, которая «озвучивает» эпизод, превращая его в бесстыдное развлечение. В подобных зрелищах царят бесчеловечные законы скандала<sup>65</sup>.

Попытка самоубийства восемнадцатилетнего Ипполита Терентьева для большинства гостей Мышкина тоже составляет любопытно-увлекательное зрелище. Исповедь Ипполита встречается усмешками. Когда он стреляется, все перетрусил. Однако «первоначальный испуг быстро начал сменяться

344

Человек смеющийся

смехом: некоторые даже захохотали, находили в этом злорадное наслаждение» (8, 349). Этот эпизод можно рассматривать как своего рода эксперимент, где, как позднее в рассказе Чехова «Циник», люди подвергаются искушению смехом. Только Мышкину и Лизавете Прокофьевне удается устоять перед ним.

На фоне раздражительно-злорадного смеха протекает и один из последних эпизодов романа, где супруги Епанчины «показывают» Белоконской жениха младшей дочери и где выстраданный монолог князя становится поводом для водевильного смеха.

Все необычное, поистине оригинальное, выходящее за рамки привычного в изображаемом Достоевским мире подлжит непонимающему осмеянию, нередко цинически-шутовскому; для окружающих и боль Мышкина, и страдания Настасьи Филипповны, и история Ипполита превращаются в зрелище, комедию, потеху. Создание смехового фона, на наш взгляд, составляет одну из функций так называемых конклавов Достоевского — исключительных собраний героев «с важными задачами и непредвиденными осложнениями», в числе которых — «внезапная исповедь-обличение»<sup>66</sup>.

Каким бы безнадежно злым ни был смех в романе, как бы ни отталкивало стремление героев насмешничать и издеваться, художественная реальность у Достоевского обнаруживает и свой идиллический потенциал. Пусть и на короткое время, но в отношениях персонажей возникает безыскусственная серьезность, порой на страницах романа звучит живой, одухотворенный, добрый смех, лица озаряются по-детски чистой улыбкой. В этой связи особо значим в романе мотив детской невинности, восходящий к евангельскому «будьте как дети». Показательно, что в рассказанной Мышкиным идиллической истории о жизни в горах Швейцарии главные действующие лица — дети с их добрым согласным смехом; в сцене примирения с Ганей Иволгиным существенно замечание князя, что коль в Гане сохранен детский смех, значит, еще не все потеряно (8, 104). Не случайно рассказанная Мышкиным со слов неграмотной женщины притча об улыбке младенца и покаянии

345

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

грешника подсказывает Рогожину пути исцеления от безысходной страсти.

Идиллическая детскость вторгается и в основную сюжетную линию романа. Она появляется там, где ощутима возможность безмятежно-счастливой любви Мышкина и Аглаи и где автор стремится подчеркнуть, что жажде ясных, чистых отношений эти герои романа подвержены не меньше, чем духу беспокойства и сомнений. Ссоры их легко кончаются полным миром, воцарением веселости и легкой насмешливости, что напоминает беззаботную идилличность картин Ватто. Но идиллия быстротечна у Достоевского, и в прозрачности красок пасторали будто проступает гротескная графика Калло: радостная уравновешенность сменяется бурными сценами и истеричными слезами, взаимными обвинениями, злобной насмешливостью.

Герои писателя обретают душевную открытость там, где болезненная гордыня и буйство насмешливости отступают. Так, иногда мы видим Настасью Филипповну спокойной и серьезной; благожелательностью и искренностью отмечены ее встречи с князем Мышкиным. Но в среде, которая переполнена болезненно-самолюбивыми импульсами и отчуждающей иронией, идиллия неосуществима. И душа Настасьи Филипповны так и не обретает безмятежности и покоя. Эта героиня не в силах уберечься от разрушительного смеха, приобщившись к животворной общительности веселья или неподдельной серьезности.

Лишь немногих своих героев Достоевский наделил способностью противостоять болезненно-самолюбивому и злому смеху. Помимо улыбчивого Мышкина, такова всегда серьезная Лизавета Прокофьевна, которая хотя и изображена несколько юмористически, но как человек, отстаивающий достойный порядок вещей, вызывает симпатию и уважение автора. Она одна из тех, кто чувствует смертоносную силу недоброго смеха. Когда Ипполит стал подозревать, не смеется ли кто над ним, Лизавета Прокофьевна отвечает: «Никто, никто над тобой здесь не смеется, успокойся!» (8, 247). Именно она чутко воспринимает смех Ипполита как знак его близкой

346

Человек смеющийся

смерти. И не случайно, что лишь Лизавета Прокофьевна плачет в финале над безнадежно больным князем Мышкиным.

Мышкин, но словам М. М. Бахтина, «может *"проникать"* сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное "я"»<sup>67</sup>. Этот дар князя знаменует его постоянную готовность к активному соучастию в человеческих судьбах. Герой Достоевского — менее всего созерцатель. Он *действующее* лицо в изначальном смысле этого слова. Хотя Мышкину не дано стать «победителем» в итоге романских событий, он обладает необычайной энергией и силой воздействия на окружающих. «Князь только *прикоснулся* к их жизни... — отмечал Достоевский в период работы над романом. — Но где только он ни *прикоснулся* — везде он оставил неисследимую черту» (9, 242).

По мере развития действия в Мышкине все полнее раскрывается его дар бескорыстно и глубоко сопереживать, его чувствительность к душевным состояниям других людей — то, что психологи называют эмпатией. Подобному сопереживанию сопутствует, так сказать, принципиальная «ненасмешливость» героя. Это подчеркивается в сцене свидания с Аглаей на зеленой скамейке. Аглая сомневается, взаправду ли Ипполит хотел застрелиться: «...он, может быть, с тою целью и стрелял в себя, чтоб я исповедь потом прочла. Пожалуйста, прошу вас не смеяться над моими словами, Лев Николаич, потому что это очень может так быть.

— Я не смеюсь, потому что и сам уверен, что отчасти это очень может так быть» (8, 353).

Чуждый насмешливости, Мышкин в то же время неизменно улыбчив, нередко он весело смеется. Добрая улыбка князя поначалу кажется признаком слабости и беспомощности, но на поверку оказывается сильнее безудержного хохота Рогожина и блестящей иронии Радомского. Сопровождаемые улыбкой и неотделимые от нее слова Мышкина благодетельны для страдающей Настасьи Филипповны, они утишают самолюбие Аглаи и Гани.

С улыбкой князь вступает в задушевный контакт с окружающими, как бы пройдя сквозь оболочку их больного само-

347

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

любия. И именно улыбка помогает ему воздействовать на человеческие сердца, вступать в своего рода борьбу со стихией болезненного самолюбия и злого смеха. «Это очень хорошо, что вы смеетесь. Я вижу, что вы добрейший молодой человек», — замечает Мышкину Лизавета Прокофьевна (8, 49). Не случайно Ипполит начинает чтение исповеди с рассказа о встрече с Мышкиным: князь «с своей улыбкой» говорил ему про облегчение жизни от пребывания среди зелени; по-доброму смеясь, возражал ему Ипполит (8, 321).

Улыбка Мышкина зачастую нейтрализует язвительный смех. Вспомним в этой связи, что, когда Рогожин и Лебедев хохочут *над ним*, князь смеется *вместе с ними*, «что увеличило их веселость» (8, 7). Князь — единственный из героев, кого Достоевский наделяет смиренным бесстрашием перед чужим смехом. Он нечувствителен к иронии и может просто не заметить осмеяния. По мысли Достоевского, эта нечувствительность порождена мудрым пониманием тщеты злого смеха. Поэтому в каком бы насмешливом окружении князь ни находился, он не откажется от улыбки дружелюбия и добра, приятия посредством ее другого человека. Направляясь незванным гостем к Настасье Филипповне, он думает: «Самое большее... будет то, что не примут... или... примут, да станут смеяться в глаза... Э, ничего!» (8, 114). Вспомним по контрасту с этими словами суждение повествователя о Тоцком: если бы он «знал, например, что его убьют под венцом... то он бы испугался, но при этом не столько того, что его убьют... а того, что это произойдет с ним в такой неестественной и неприятной форме» (8, 38). Князь в отличие от Тоцкого относится к возможной насмешке над ним *ненапряженно* — как к чему-то далеко не самому важному.

Лишь в кризисные моменты жизнерадостная и добрая улыбка Мышкина сменяется жалкой и «неподходящей», знаменуя, однако, не пассивную примиренность с происшедшим и не погруженность в отчаяние, а нравственное противостояние человека

стихиям зла и хаоса. При неожиданном появлении у Иволгиных Настасьи Филипповны Ганя замахнулся на сестру, но между ними встал князь, и Ганя ударил его. «Ну, это пусть  
348

Человек смеющийся

мне... а ее все-таки не дам!.. — тихо проговорил он...» (8, 99). И Мышкину достаёт сил сказать Гане: «О, как вы будете стыдиться своего поступка!» (8, 99). «Неподходящая улыбка» князя впоследствии вызовет искреннее раскаяние Гани.

Образ князя Мышкина, как неоднократно отмечалось, ориентирован автором на образ Христа. Об этом свидетельствуют и внешность героя, и характер его поведения. Вместе с тем в отличие от осуществляющего свою волю в проповедническом слове и никогда не улыбающегося «Сына человеческого», герою Достоевского присуща недистанционность в общении с людьми, и в этом он сродни упоминавшимся нами действующим лицам «Войны и мира», а также лесковским праведникам. Мышкин действует в соответствии с формулой идеала человеческого общежития, которую предложил младший современник Достоевского, Н. Ф. Федоров: «Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других (альтруизм), а со всеми и для всех»<sup>68</sup>. И улыбка князя знаменует собой прежде всего душевную слиянность с окружающими.

В образе любимого героя Достоевского заложена глубоко укорененная в национальном опыте идея праведнического поведения, которому традиционно сопутствует светлая, добрая улыбка. Именно благодаря этой черте Мышкина его образ органически вписывается в общий контекст отечественной культуры, прежде всего народной.

Напомним, что культура средневековья, ориентированная на христианскую идеологию, не отвергала веселья и смеха полностью, что характерно также и для канонических книг. Так, в ветхозаветном Екклесиасте отмечено, что есть и «время смеяться» (3, 4), ибо смех может иметь разный смысл. В Евангелии же плачущим обещано, что они «воссмеются» (Лк, 6, 21). Здесь же признаны права победно-радостного смеха праведников.

Не чурались беззлой улыбки отцы православной церкви, в которой царил образ неизменно серьезного Христа. Они предпочитали степенную шутку. В одном из слов Григория Назианзина под названием «И в шутке должна быть степенность» говорится: «Шутит и седина; но ее шутки — степенные

349

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

шутки. Она ко Христу примешивает детскую невинность. И смеясь с какою-то важностью, услаждает тем сердце»<sup>69</sup>.

Высокие жанры средневековой письменности, и в частности агиография, не вовсе чужды смеху. Юмористическое начало входит в состав описаний жизни святых<sup>70</sup>. И в русской агиографии, а также в смежных ей жанрах вопреки канону порой признавались права непритязательного веселья, улыбки, шутки.

Н. С. Лесков, великолепный знаток русской старины, в статье «Прописи попа Тихона (Литературный памятник XVII века)» отмечал, что в допетровской письменности бытовали «шутки и прибаутки для ребячьей погудки», «...при том многое, — продолжал он, — что в этих погудках теперь кажется с нравственной стороны неловким, на самом деле зависит от неловкости редакции и неуклюжей тяжести старинной шуточной формы, при которой не всякому дается распознать, где говорят всерьез, а где идет вышучивание»<sup>71</sup>. Мысль Лескова о наличии в русской письменности (отнюдь не низменно фарсовой и не сатирической) неявного смехового пласта подтверждается целым рядом текстовых фактов и помимо цитируемых писателем прописей попа Тихона. Так, Даниил Заточник, осуждая скоморошьи затеи и потешные игры, однако, сам охотно прибегал к шутке, насмешке, забавной «мирской притче», т. е. пословице, выступая в качестве остроловца и балагура<sup>72</sup>. Косвенную защиту веселья и смеха содержит его присловье:

«Ржа ест железо, а печаль человеку ум отнимает». Сходный характер имеют высказывания московского юродивого Максима (ум. в 1433 году). К своему положению он относился с долей иронии, которую выражал опять-таки речениями пословичного типа: «люта зима, сладок рай; оттерпим-ся, и мы людьми будем; исподволь и сырые дрова загораются». Купцам и вельможам блаженный Максим говорил: «божница домашня, а совесть продажна. По бороде — Авраам, а по делам — хам. Всяк крестится, та не всяк молится»<sup>73</sup>. Вспоминаются, далее, шуточные проделки благочестивой Февронии из известной повести XV века. *Склонен к шуткам* над собой и к горькой самоиронии Аввакум<sup>74</sup>. Подобной тональности юмо-

350

Человек смеющийся

ристического самоумаления не чужд герой жития Феодосия Углического<sup>75</sup>. О доброй улыбке великомученицы Варвары, явившейся ему в сновидении, рассказывает Дмитрий Ростовский. «Святая... возрела на меня с веселым и ослабленным лицом и рекла: "не бойся", и иные некоторые утешительные произнесла слова»<sup>76</sup>. В «дневнике» Дмитрия мотив улыбки далеко не случаен. Заявляя себя в обращении к священникам как человек, приемлющий веселость, *шутку, улыбку*, митрополит Ростовский «прямо предписывал пастве: если случится в жизни очень веселая минута, не смеяться громко, а только улыбаться, "ослабиться"»<sup>77</sup>. В «Повести о Савве Груд-цыне» улыбается богородица<sup>78</sup>. Все это отнюдь не инородные для житийной и родственной ей литератур мотивы. Как отметил А. М. Панченко, в православии (и русском и византийском) «признавалась и уважалась» улыбка, выражающая «восхищение красотой и благоустроенностью божьего мира»<sup>79</sup>.

Древнерусская культура, стало быть, включала в себя не только враждебный святости «кромешный мир» веселого пессимизма и смехового дьявольского кощунства, на который в последнее время обращали свое преимущественное внимание Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский<sup>80</sup>, но и светлый, безмятежно веселый смех, мирно уживающийся с благочестием и нередко его воплощающий. Этот смех осуществляет себя в «неперевернутой» реальности, прежде всего бытовой, где есть место и духовной просветленности, и непосредственной жизнерадостности, и восхищению мирозданием, и добрым улыбкам, и простодушно-веселым *шуткам, и безобидным* проделкам, о чем свидетельствуют как приведенные эпизоды из письменных текстов, так и упоминавшиеся выше русские пословицы с их мирозерцательно значимым юмором.

В русле обозначенных традиций смехового поведения и находятся те образы русской литературы XIX века, о которых шла речь в нашей статье, прежде всего образы улыбчивых праведников Лескова, каковы Несмертельный Голован и склонный к шуткам Туберозов («Соборяне»), оживленно-веселый Платон Каратаев из «Войны и мира» и, конечно же, Лев Николаевич Мышкин.

351

НІ. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

5

Разумеется, мы далеко не исчерпали заявленной темы (даже применительно к русскому XIX веку). Полная же систематизация смеховых мотивов литературы требует специального рассмотрения как творчества отдельных писателей, так и целых эпох, особенно переломных, включая и сегодняшнюю культурно-историческую ситуацию. При этом нуждается в прояснении и национальная специфика смехового начала в литературе. В этой связи существен и сравнительно-исторический аспект предложенной темы. Здесь могли бы оказаться весьма актуальными исследования, посвященные сравнению смеха в творчестве русских и западноевропейских писателей как XIX, так и XX веков.

Еще одной теоретически значимой задачей литературоведения нам представляется уяснение напряженного, порой конфликтного взаимодействия в литературе, особенно реалистической, смеха персонажей с авторским смехом (либо, напротив, с авторской

серьезностью). Дальнейшее рассмотрение смеховой проблематики литературного творчества, реализующейся в принципах его поэтики, мы полагаем, во многом углубит наше понимание литературного процесса в целом.

Сказанное в статье приводит к мысли, что панорама смеющихся лиц, воссозданная нашими писателями-классиками, имеет единый культурно-художественный и идейно-нравственный смысл. Рассмотренные факты свидетельствуют, что представления о смехе в русском XIX веке были родственны народной культуре с ее средневековыми корнями. Об огромной значимости веселого смеха в повседневности русских крестьян позапрошлого века и многообразии его форм с неоспоримой убедительностью свидетельствует монография М. М. Громыко<sup>81</sup>. Зеркалом укорененных в народе представлений о смехе и веселье являются русские пословицы. В них отвергаются надменно-насмешливые шутки («Шутки шути, а людей не мути»; «Любишь шутку над Фомой, так люби и над собой»; «Глумилась верша над болотом, да сама туда же пошла») и

352

Человек смеющийся

безудержный, нескончаемый смех («Довеселились до беды»; «Смехом век не проживешь»), но одобряется и высоко оценивается смех безобидно-веселый, если он уместен: «Шути, да оглядывайся»; «Смешки смешками, а дело делом»; «За хлебом-солью всякая шутка хороша»; «Хорошо смеяться на сухом берегу»; «Умеючи пошутить — людей повеселить»; «Веселье лучше богатства»; «Кто людей веселит, за того весь свет стоит»; «Кого усмешка красит, тот добрый человек»; «Молись, молись, да и улыбнись». Подобные речения (вряд ли это нужно доказывать) сродни тому, что мы усмотрели в отечественной литературе XIX века. Будучи выражением народной мудрости, они едва ли уступают великому множеству суждений о смехе гуманитарив-профессионалов.

Сказанное нами (и, в частности, приведенные пословицы) побуждает критически отнестись к суждениям С. С. Аверинцева о русском отношении к смеху. «Смеялись в России всегда много, — отмечал ученый, — но смеяться в ней всегда более или менее "нельзя"... Любое разрешение, любое "можно", касающееся смеха, остается для русского сознания не вполне убедительным»<sup>82</sup>. Здесь, нам кажется, С. С. Аверинцев, допустив неточность, отождествил русское сознание с представлениями той части нации, которая была целиком подвластна суровому аскетизму средневекового типа.

Те черты смеха, которым посвящена данная работа, являются звеном не только русской национальной топики. Они составляют достояние культур разных народов и стран. Вспомним диалог Платона «Федон», где Сократ, беседа с учениками за несколько часов до смерти и зная о своей обреченности, то и дело шутит и улыбается. Доброжелательный, общительно-веселый смех — это, как видно, неоспоримо ценный и извечно насущный «компонент» живой жизни: некая надэпо-хальная и разнорациональная константа, т. е. универсалия человеческого существования.

Взгляды на смех и его значение, укорененные в отечественной культуре (прежде всего народной), во многом сходны с воззрениями, бытующими в Западной Европе со времен античности. Так, ценя способность человека быть остроум-

'2-5504

353

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ным и смеяться над недостатками, мыслители Древней Греции в то же время настойчиво повторяли «рекомендации ограничивать предмет смеха»<sup>83</sup>. Вопрос о границах оправданного и дозволенного в смехе сохранил свою актуальность и в новое время. Так, например, сославшийся в своих трудах на суждения Аристотеля о смехе Шефтсбери писал: «Есть большое различие — стремиться в каждой вещи находить что-нибудь смешное и стремиться в каждой вещи найти нечто такое, над чем справедливо смеяться»<sup>84</sup>. Немецкие романтики, сопрягая смеховое и философское начала, не были,

однако, склонны к безудержной апологии шутливости, остроумия, насмешливости. Формы смеха, которые стирают границы между добром и злом, вызывали их резкое неприятие. «Нам недостает шутки, — писал Жан-Поль, — потому что недостает... серьезности, которую замещает теперь все уравнивающее остроумие, что смеется равно над добродетелью и пороком и упраздняет их». И еще: «Уже язык резко противопоставляет издевательство, глумление, поношение, осмеяние шутке, смеху, потехе, веселости»<sup>85</sup>. Сходные мысли высказал и Зольгер, который в трактате «Эрвин» резко противопоставлял друг другу доброжелательно-открытый и злобно-мстительный смех, настойчиво говоря о моральных границах иронии, юмора, остроумия, и отмечая, что у каждого из этих явлений есть «дурные» двойники<sup>86</sup>. Он выступал против «пошлого шутовства», а также «мнимой иронии», подвергающей отрицанию ценности духа: «Это ирония опасная, вырождающаяся в насмешку над моралью и потому гибельная для нравственности и искусства»<sup>87</sup>.

Таков, наряду с традицией отечественной культуры, «фонд преемственности», на который могли опираться и опирались в разработке смеховой проблематики русские писатели XIX века. Обобщения, составившие основу созданных ими образов смеющихся людей, как видно, не столь уж новы: отечественная классика «всего лишь» продемонстрировала свою верность той норме разумения смеха, которая была многовековым достоянием европейской культуры и, вероятно, всего человечества. Оригинальность же нашей реалистической

354

Человек смеющийся

литературы состоит в том, что она, воссоздавая смех прежде всего как существенную грань *частных* отношений людей и их бытовой *повседневности*, во-первых, опозитивировала общительную и добрую веселость; во-вторых, сделала смех в разнообразии и богатстве его проявлений мощным инструментом исследования диалектики души, соотнеся его с драматизмом и даже трагизмом человеческих переживаний и судеб; в-третьих, осудила и заклемила смех надменно-холодный и цинически-глумливый. Такое широкое и многоплановое постижение смеющегося человека знаменовало безусловное устранение былых границ между серьезными жанрами как высокими и смеховыми как низкими.

1984, 2004

**Постскрипtum 2005 года**

Дорабатывая данную статью, написанную двадцать лет тому назад совместно с отцом Владимиром (Владимир Николаевич Шикин, 1947—2000), в последние годы служившим в храме Дивеевского монастыря, я воздержался от внесения каких-либо изменений в ее четвертый раздел (о романе Достоевского «Идиот»). Этот раздел полностью принадлежит моему соавтору и несет на себе неизгладимую печать его индивидуальности.

12·

**Иван Карамазов как русский миф начала XX века**

Одну из форм функционирования литературы составляют мифы о писателях, их творениях и отдельных персонажах. При мифологизации литературных героев (как и исторических личностей) происходит их раздвоение: вновь укореняющийся в общественном сознании образ оказывается оторванным от произведения, в составе которого появился на свет. Образ собственно художественный одновременно редуцируется и достраивается в образе-мифе, выражающем иное мироотношение, нежели авторское. Так, сервантесовский Дон Кихот из жалкого безумца, вершащего несообразные со здравым смыслом, абсурдные деяния, с течением исторического времени превратился (пусть и сохранив комические черты своего облика) в фигуру величественную, достойную подражания и поистине трагическую. Перед этим мифологизированным Дон Кихотом оказалась «бессильна филологическая критика, пытавшаяся доказать, что Сервантес вовсе

не собирался создавать подобный образ»<sup>1</sup>. В XIX—XX веках роман «Дон Кихот» не воспринимается как антирыцарский. Для нас оправданно и веско звучат слова Ф. М. Достоевского о «рыцаре печального образа», человеке величайшей красоты и ума, воплощении «целомудрия, простодушия, незлобивости, мужества», а о самой книге — как принадлежащей к тем немногим, которые «посылаются человечеству по одной в несколько сот лет». В этой «самой грустной из книг», утверждает Достоевский, сообщена «глубочайшая и роковая тайна человека и человечества»<sup>2</sup>. Нет сомнений, что большое историческое время, мифологизировав сервантесовского героя, обогатило смысл его образа.

Бытуют, однако, и иного рода мифы о литературных персонажах. Они оказываются достоянием лишь отдельных пе-

356

Иван Карамазов как русский миф начала XX века

риодов культурно-исторической жизни и, как правило, знаменуют *обедняющую* перелицовку первоисточников, превращение образов разноплановых, сопряженных с неоднозначной авторской оценкой, — в образы схематические, «ходульно-героические, сентиментально-патетические или, наоборот, в примитивно-комические»<sup>3</sup>. Так, в русском общественном сознании первой *половины XX* века укоренились а/юлогетизи-рующие мифы о литературных персонажах, являющихся бунтарями, преобразователями социальной жизни, духовными скитальцами, главное же — революционерами (от героев Байрона, гётевского Фауста, пушкинских Вальсингама, Петра I, Пугачева до настойчиво героизировавшегося «вечного студента» Пети Трофимова из чеховского «Вишневого сада»).

В отечественном сознании первых десятилетий истекшего столетия подобной трансформации подвергся, в частности, образ Ивана Карамазова. Этот герой Достоевского занял почетное место в выступлениях лидеров «нового религиозного сознания», а также сторонников Ф. Ницше и наследников отечественной революционной демократии. Об Иване Карамазове в 1900—1910-е годы писали больше, чем о ком-либо еще из отечественной классики: соперничать с Иваном оказались в состоянии лишь Фауст и ибсеновский Бранд.

Внимание публицистов и критиков сосредоточилось на двух главах пятой части романа: «Бунт» и «Великий Инквизитор» (в особенности на последней), которые рассматривались изолированно от иных эпизодов «Братьев Карамазовых». Об Иване говорилось как о мыслителе «в чистом виде», но отнюдь не как о биографической личности, обладающей определенным комплексом психологических и поведенческих черт. Интерпретаторы *совершенно не интересовались взаимоотношениями* этого героя с Алешей, тем более зловещими контактами Ивана со Смердяковым, его намерением уехать за границу и белой горячкой во время суда над Митей. Да и разговор с чертом оставался где-то в стороне от того, что в последнем творении Достоевского почиталось единственно важным. Из живого лица, фигуры яркой, многоплановой, противоречивой персонаж превратился в субъекта отвлеченной мысли,

357

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

своего рода мистериальную схему — существо, пребывающее во вселенной как таковой, но не в конкретной *человеческой* реальности. В легенде и обрамляющих ее суждениях Ивана усматривался высочайший взлет Достоевского как писателя-мыслителя. Между героем и автором ставился знак равенства, а порой Ивана Карамазова даже возвышали над создателем романа, усматривая в нем пророка и предтечу. Герой романа при этом преображался по «законам» мифотворчества, где налицо сплавы гиперболы с синекдохой<sup>4</sup>: одни грани образа Ивана (его интеллектуализм) доводились до максимального предела, другие (житейско-биографические), напротив, оказывались как бы не существующими.



Обратимся к фактам. В 1902 году Н. К. Михайловский отметил: «Ныне звезда Достоевского, по-видимому, вновь загорается»<sup>5</sup>. Свидетельство тому — трактат В. В. Розанова «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского (1891; отд. изд. 1899). Здесь провозглашалась «совершенная отдельность легенды от романа». «Все, что говорит Иван, — настаивал автор, — говорит сам Достоевский». Вместе с тем Розанов еще не придал Ивану статуса Героя с большой буквы (это будет сделано позже). В интеллектуальных построениях Карамазова он (не вступая в противоречие с автором романа) видит «синтез пламенной жажды религиозного с совершенной неспособностью к нему». Восклицание Алеши, обращенное к брату («Как же ты будешь жить?»), по мысли Розанова, выражает представление Достоевского о том, что «покой и простая вера» достойнее и выше «неизъяснимых тревог и мук» Ивана<sup>6</sup>.

Со временем масштаб личности и, так сказать, положительность этого героя неуклонно возрастают. В 1901 году А. Л. Волынский назвал Ивана «современной фигурой», которая взята из переживаемого ныне исторического момента и «облита светом с высоты», на которую мог подняться только Достоевский, — светом идей «вечных и непреходящих». В Иване Волынскому видится «громадная умственная мощь», его монологи — это «великая мистерия человеческих страданий». Иван — «пионер обольстительной демонической фило-

358

Иван Карамазов как русский миф начала XX века

софии на русской почве»; в вихре его мыслей — «зародыши каких-то еще не пережитых в России увлечений и богоотступнических экстазов», одновременно похожих и непохожих на экстазы западноевропейского рационализма: герой Достоевского уходит и от Бога, и от мира. В этом усматривается его беспрецедентность: «Еще не бывало, чтобы люди не принимали идеи мира, от него уходили [бы] с сатанинским негодованием»<sup>7</sup>.

Если В. В. Розанов и А. Л. Волынский, говоря о масштабности мысли Ивана Карамазова, все же сохраняли критичность по отношению к этому герою (что согласовывалось с творческой волей и мироотношением Достоевского), то другие толкователи романа на рубеже столетий приняли позицию Ивана безоговорочно. Так, сближая Ивана Карамазова с автором романа и их обоих с Ф. Ницше, Лев Шестов (1903) усматривал в них «надзвездных мечтателей», составителей проектов будущего, «преданных друзей человечества»<sup>8</sup>.

О величии страстей ума Ивана, заглянувшего «по ту сторону добра и зла», о его «глубокой совести» писал в ту же пору Д. С. Мережковский в знаменитой книге о Л. Толстом и Достоевском. Автор романа о Карамазовых, причастный традиционной религиозной вере, с его точки зрения, намного ниже своего персонажа: «Хуже всего то, что порой за маской Великого Инквизитора скрывается лицо самого Достоевского, и маска эта вдруг становится лицом, лицо — маской <...> Достоевский недостаточно отделяет себя от Великого Инквизитора», который является «двойником» писателя<sup>9</sup>. Сходная мысль высказана Мережковским в 1915 году: Иван как бунтарь близок В. Г. Белинскому, который «нам сейчас религиозно нужнее Достоевского»<sup>10</sup>.

Как преддверье радикального обновления религии расценил идеи Ивана Карамазова Н. А. Бердяев, посвятивший первую главу своего программного трактата «Новое религиозное сознание и общественность» (1907) «Великому Инквизитору». Здесь говорится: «Тема знаменитой легенды <...> универсальна, в ней дана целая философия истории и сокрыты глубочайшие пророчества о судьбе человечества. Из "Великого Инкви-

359

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

зителя" можно вывести религиозную философию общественности, в ней мы черпаем вечные поучения»<sup>11</sup>. О том же шла речь в бердяевской статье 1918 г. «Откровение о человеке в творчестве Достоевского»: «Инквизитор» — это «гениальная метафизическая

поэма, быть может, величайшая из всего написанного людьми»<sup>12</sup>. Философ, стало быть, полагал, что один из сыновей Федора Павловича Карамазова превзошел Данте и Шекспира, Платона и Гегеля. Как пронизательно заметил Г. П. Федотов, в своей интуиции безраздельно «царящего в мире зла» Н. А. Бердяев следовал одновременно за «русской революционной интеллигенцией», склонной к нигилизму, и за Иваном Карамазовым<sup>13</sup>.

В числе создателей апологетического мифа об Иване Карамазове — и Р. В. Иванов-Разумник, мыслитель позитивистской, материалистической ориентации, продолжатель революционно-демократических и народовольческих традиций. В его книге «О смысле жизни» (1908) герой Достоевского оказался фигурой центральной. Во введении и заключении Иван Карамазов рассмотрен как наследник Герцена и Белинского, как гуманист-бунтарь, требующий «отчета о каждом из братьев по крови», как мыслитель, пытающийся ответить «на неотъемлемые человеческому сознанию этические вопросы». Иванов-Разумник утверждает, что те современные писатели, которые «поставили во главу угла <...> своего творчества вопрос о смысле жизни», «могут сказать про себя: "все мы вышли из Ивана Карамазова"». И еще: «Гениальным философом (наряду с Фихте. — В.Х.) является и Достоевский, создавший Ивана Карамазова», «который настолько резко и непримиримо поставил свои жгучие вопросы, что их решение отныне навсегда будет связано с его именем». Иван Карамазов в глазах Иванова-Разумника (как и идеологов нового религиозного сознания) — фигура предвещающая, пророческая: «Он пришел слишком рано»<sup>14</sup>.

Дифирамбам Ивану Карамазову неизменно сопутствовали скептически-недоверчивые и порой предельно резкие суждения о тех персонажах романа, образы которых ориентированы на житийную традицию (старец Зосима и Алеша). В пред-

360

Иван Карамазов как русский миф начала XX века

ставлении Мережковского младший Карамазов — это всего лишь «маленький ученик» Зосимы, сострадание которого Ивану будто бы является циническим<sup>15</sup>. Не менее резок Л. Шестов: Алеша лишь «лепечет что-то» в возражение Ивану, его жалкая болтовня» не в состоянии противостоять философии старшего брата<sup>16</sup>. А вот формула Иванова-Разумника: Алеша — это «сюсюкающий младенец»<sup>17</sup>.

Иван Карамазов с его сочинением о Великом Инквизиторе обрел максимально высокую репутацию и за пределами России. Так, З. Фрейд считал легенду об инквизиторе «одним из величайших достижений мировой литературы»<sup>18</sup>. Иван был любимым героем А. Камю; философ даже сыграл этого персонажа в спектакле 1937 года. Позже он утверждал, что именно со «все дозволено» Ивана Карамазова «начинается история современного нигилизма». «Стоит ли напоминать, — заявлял французский экзистенциалист, — что Иван — это сам Достоевский. Устами этого персонажа он говорит естественнее, чем устами Алеши»<sup>19</sup>.

Миф Мережковского — Шестова — Бердяева — Разумника об Иване Карамазове знаменовал отвержение самых основ мироотношения и творчества Достоевского. Этот миф недвусмысленно предвещал масштабнейшую «антидостоевскую» кампанию, которую в середине 1910-х годов повели А. М. Горький и литераторы круга «Летописи», а позже — на протяжении трех и более десятилетий — советские литературоведы, опиравшиеся на ленинскую характеристику Достоевского как писателя «архискверного». Думается, не случайна перекличка между апологетами Ивана Карамазова первых полутора-двух десятилетий XX века и влиятельным в сталинскую эпоху В. В. Ермиловым, автором книги «Ф. М. Достоевский» (1956). Писатель, говорится в ней, «вместе с Иваном вступает в бунт», в котором — отвержение «безнравственности всякой религиозной морали» и «забота о всем человечестве». Алеша же назван «полнейшей безличностью» и «слащавым

рупором слащавых церковнических идей» и охарактеризован как человек, который в состоянии «свободно дышать любой душевной грязью, не чувствуя ее»<sup>20</sup>.

361

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Как видно, Ивану Карамазову в XX веке удалось оттеснить и заслонить собой не только других героев романа, но и самого автора. Роман «Братья Карамазовы» оказался, можно сказать, переписанным заново, сокращенным и усеченным. Главы «Бунт» и «Великий Инквизитор» ослепили интерпретаторов, закрыли им глаза на все остальное. Многоплановая, объемная, содержательно насыщенная жизненная картина была подменена плоской мистериальной схемой, в соответствии с которой один из братьев Карамазовых, воплощая мысль и волю лучшей части человечества, противоборствовал с миром и Богом.

Ф. М. Достоевский же утверждал обратное: *весь* его роман «Братья Карамазовы» является «ответом» на отрицание Бога, «какое положено в Инквизиторе и предшествовавшей главе» («Бунт») (27, 48). Он говорил (вопреки тому, на чем настаивали впоследствии Мережковский и Бердяев) об атеистической направленности поэмы «Великий Инквизитор». Писатель также замечал, что он «перешел» свое былое отрицание (27, 48), что его «осанна прошла» (представляется глубоко значимым использование совершенного вида глагола «проходить») «через большое *горнило сомнений*» (27, 86). Вспомним также слова Достоевского о том, что завершающая седьмую книгу романа глава «Кана Галилейская» (Алеша во сне видит Христа и умершего старца Зосиму) — «самая существенная во всей книге, а может быть, и в романе» (30/1, 126).

Создатели мифа об Иване не захотели заметить, понять и обсудить всего этого. Они приписали Достоевскому нескончаемое духовное смятение, пафос сомнений и вечных поисков либо, как это сделал Мережковский, с порога отвергли «ответ» автора его герою, заклеив писателя как инквизитора и реакционера.

Мифологизация одного из героев последнего романа Достоевского, будучи актом интеллектуального произвола, отвечала, однако, определенным запросам и веяниям своего времени, а потому на какой-то период обрела авторитетность и видимость истины. Апологетический миф об Иване Карамазове, приковывая внимание читателей к творчеству Достоев-

362

### Иван Карамазов как русский миф начала XX века

ского (в этом — его некоторая позитивная значимость), вместе с тем оттеснял в сознании русского общества его подлинную глубину и истинный масштаб. Смыслом (идеей) этого мифа была защита определенного комплекса воззрений и ориентации. В этот комплекс входили и культ религиозных сомнений, и бунт против миропорядка, в котором есть место страданиям и слезам детей, и жажда тотального преобразования реальности, и тезис о вседозволенности.

Однако и в начале XX века (не говоря уж о последующих десятилетиях) миф об Иване Карамазове как великом и безупречно правом мыслителе и писателе, пророке и предтече не господствовал безраздельно. Он имел противовесы. В статье 1901 года, специально посвященной этому герою Достоевского, С. Н. Булгаков, назвав легенду об инквизиторе «одним из драгоценных перлов русской литературы», тем не менее утверждал, что Иван воплощает собой «болезнь роста» человечества, связанную с соблазнами и искусами неверия. Это «скептический сын эпохи социализма», обладающий «пристрастием к мировым вопросам», склонный к «затяжным разговорам» и постоянному самоанализу, человек «с больной, измученной совестью». Иван, по мысли Булгакова, «всецело занят этической проблемой», но не находит путей ее решения. «Болезнь совести», которой поражен Иван, «определяет весь характер нашей культуры и... всего нашего философского развития»; «бессилие нашей философской мысли» связано с тем, что «чрезмерная страстность произвольно вносится в теорию и затемняет ее

ясность»<sup>21</sup>.

С иных, далеких от христианства позиций, в которых причудливо соединились нищезанятие и марксизм, на героя Достоевского навел критику А. В. Луначарский (1902). Он весьма язвительно отозвался о муках совести Ивана Карамазова и — шире — о русских этических проблемах, которые, по его словам, «существуют только для ипохондриков, декадентов». Считая словосочетание «любовь и долг» нелепым, Луначарский расценил проблемы Ивана лишь как «плод горестного болезненного недоразумения»: «Больная совесть — болезнь гибельная, сопровождающаяся страшной растратой сил»<sup>22</sup>.

363

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Не менее критически, но значительно убедительнее Луначарского несколько позже на поиски «нового слова» в «Великом Инквизиторе» откликнулся Д. Н. Овсянников-Куликовский. Он иронизировал над теми, кто, подобно Ивану, «так или иначе вкусил сладости и горечи головоломной возни с мудренными или неразрешимыми вопросами». И утверждал, что вопрос о зле в мире и возмездии за него поставлен Иваном Карамазовым, который мыслит «заодно с Инквизитором», «внерацио-нально, можно сказать, психопатически»<sup>23</sup>.

Наиболее решительно и аргументированно отвергал апологию Ивана Карамазова Вяч. Иванов в статьях 1915—17 годов. Называя этого героя представителем «люциферической» России, т. е. сочтя его личностью демонической, он говорил о «метафизическом слабоволии» Ивана и его причастности силам темным. Эти силы («Ариманов яд») «расслабляют его движущую энергию» и делают «своекорыстным, ленивым, любострастным и стяжательным». «Ариманова тьма, — утверждает Вяч. Иванов, — сгущается вокруг его (Ивана. — В.Х.) люциферического свечения и порождает из себя, как его другое я, не только призрак "черта-приживальщика", но и действительность лакея Смердякова, Россию ненавидящего». Облекая свои мысли в форму мифопоэтическую, Вяч. Иванов здесь, по сути дела, оспаривает мифологизацию образа Ивана. Восстанавливая в правах подлинного героя последнего романа писателя — Алешу Карамазова, он пишет о нем как человеке свободном от самолюбия — болезни эпохи, а потому способном вершить добрые дела, воплощать в жизнь братство душ, идею соборности. Это — человек «неуязвимый и неподкупный <...> пылкий, но кроткий, участливый, но твердый». Причисляя себя к кругу людей, которых он назвал «алешинцами», Вяч. Иванов утверждал, что Алеша — это «символический собирательный тип, который напрасно считают невыясненным». И с сожалением замечал, что Н. А. Бердяев с «алешинцами» быть не хочет, а его «Иван-царевич» — едва ли не Николай Ставрогин из «Бесов». Не соглашался Вяч. Иванов и с Д. С. Мережковским, который полагал, что к лучшему подобает идти через своеволие и бунт: через «поклонение

364

### Иван Карамазов как русский миф начала XX века

"страшному и умному духу"» — к «торжеству царства Божия на земле»<sup>24</sup>.

В послереволюционной России для свободного обсуждения проблем Ивана Карамазова (как и творчества Достоевского в целом), естественно, почвы не было. Знаменательны слова М. М. Бахтина в откровенном разговоре с С. Г. Бочаровым (1970 г.) о его работе над книгой о Достоевском. Ученый сетовал, что вынужденно «оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах <...>. Философских, о том, чем мучился Достоевский всю жизнь — существованием Божиим. Ведь мне там приходилось все время вилять — туда и обратно. Приходилось себя за руку держать. Только мысль пошла — и надо ее останавливать»<sup>25</sup>. И тем веселее выглядит дневниковая запись М. М. Пришвина (1920), резко отвергающая апологию Ивана: «В Иване изображена загадка сочетания эмигранта с уголовником (со Смердяковым) <...>, повторяется "Преступление и наказание"»<sup>26</sup>. Здесь угадывается спор писателя с Мережковским и Ивановым-

Разумником, которых, заметим, Пришвин хорошо знал.

Об исчерпанности восторгов перед Иваном Карамазовым и его идеями ясно свидетельствуют работы литераторов русского послереволюционного зарубежья. Продолжая отдавать предпочтение этому герою перед иными персонажами последнего романа писателя, Н. А. Бердяев в своей книге «Миросозерцание Достоевского» (1921) вместе с тем отмечает, что свет Ивана лишь «через тьму его светит», что сочинитель «Великого Инквизитора» стоит перед страшной опасностью всецелого погружения во тьму, хотя в нем «образ и подобие Бо-жие не погибли окончательно». Бердяев теперь отдает дань уважительного внимания Зосиме (как носителю «возрождения православия» и явлению «нового духа») и Алеше, благодаря которому Иван обретает возможность «возвратиться ко Христу — на свою духовную родину»<sup>27</sup>.

Другие деятели русского зарубежья проявили еще большую критичность к Ивану Карамазову. Не претендуя на полноту картины, обратимся к нескольким текстам, на наш взгляд Достаточно представительным и ярким. С. И. Гессен в 1928 году

365

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

подчеркнул, что для автора «Братьев Карамазовых» решающим является этический критерий оценки личности, и обозначил иерархию начал добра, воплощенную в образах братьев. В Мите он усмотрел «раба своей страсти» и в то же время живое и непосредственное этическое чувство; в Иване — добро как «предмет рефлексии», сопряженной с бунтарскими настроениями и, главное, незнанием любви к ближнему; в Алеше — стремление к деятельному соучастию в судьбах окружающих людей, которое является высшей ступенью добра<sup>28</sup>. С. Л. Франк в статье «Легенда о Великом Инквизиторе» (1933) решительно отделил Ивана Карамазова от автора, охарактеризовав сочинителя легенды как воплощение тех «отрицаний и сомнений, через которые прошел (!) сам Достоевский»<sup>29</sup>. О том же и с большей конкретностью в книге о Достоевском 1947 года писал К. В. Мочульский: «Иван, атеист и создатель социальной утопии, отражает эпоху дружбы (Достоевского. — В.Х.) с Белинским и увлечения атеистическим социализмом; Алеша — символический образ писателя после каторжного периода, когда в нем произошло "перерождение убеждений", когда он обрел русский народ и русского Христа»<sup>30</sup>.

Подобным суждениям родственно многое из того, что пишут о романе «Братья Карамазовы» современные литературоведы: В. Е. Ветловская, исследовавшая житийные истоки романа; С. Г. Бочаров, тщательно рассмотревший беседу Ивана с Алешей (на первый план выдвинут мотив «клеяких листочков»)<sup>31</sup>; Р. Н. Поддубная, сопоставившая рассказанную Иваном легенду со сном Алеша («Кана Галилейская»)<sup>32</sup>; П. П. Гай-денко, охарактеризовавшая сознание Ивана как революционно-утопическое<sup>33</sup>; Г. С. Померанц, отметивший, что Иван, играющий роль «интеллектуального центра романа», вместе с тем является «героем чистилища», ибо наивен сердцем и вершит насилие над собственной душой<sup>34</sup>, а также О. А. Седакова, назвавшая «Великого Инквизитора» «рискованным умственным экспериментом», который предпринял герой романа, и отметившая (как весьма многозначительное) соседство в тексте Достоевского Легенды и разговора Ивана со Смердяково-вым; по ее словам, дилеммы вопрошающего сознания героя

366

### Иван Карамазов как русский миф начала XX века

«изображены со всем сочувствием», но не совпадают с сознанием автора, с его ответом на поставленные вопросы<sup>35</sup>. Тем самым Иван Карамазов осознается — в духе Достоевского — как человек трагически заблуждающийся, как одержимый мыслью, которая толкает к преступлениям, но отнюдь не как первооткрыватель в мире идей, не в качестве пророка.

Однако отголоски былых безудержных похвал Ивану Карамазову порой все-таки имеют место. Так, В. Я. Лакшин в одной из своих лекций середины 1970-х годов

поднимал этого героя на щит как носителя абсолютно свободной мысли, которой «все дозволено»<sup>36</sup>. А в 1993 году на парижском международном симпозиуме, посвященном «Великому Инквизитору», В. В. Библихин настаивал на том, что вымышленный Иваном Инквизитор — это «сам Достоевский», а ярость запечатленной в легенде войны с Богом как устройте́лем мира проистекает из «святого (!) гнева перед мучениями детей»<sup>37</sup>. Ныне подобные суждения погоды не делают. Они, на наш взгляд, являются своего рода анахронизмом, запоздалым рецидивом давних дифирамбов Ивану Карамазову. По сути же апологетический миф об этом герое канул в Лету.

Представление об Иване Карамазове как великом мыслителе, фигуре безусловно позитивной и беспрецедентно масштабной, предвещающей будущее России и всего человечества, упрочилось в начале нашего столетия далеко не случайно. Эпоха духовного футуризма и «сверхожиданий» была весьма расположена к мистериальным «воспарениям» ума, к чаяниям утопическим и эсхатологическим. Она остро и напряженно ощущала свою «особость» как позитивно значимую и величественную, а потому укорененные в веках представления о ценностях в наличествующей реальности, о нравственной ответственности перед ближним, любви к нему и жертвенном служении казались чем-то малым и мелким, недостойным внимания *со стороны серьезно мыслящих* людей.

Сказанное выше о прочтениях последнего романа Достоевского в России и русском зарубежье XX века укрепляет в мысли, что литературная классика отнюдь не является предметом застывшим, неизменно равным себе. Ее характери-

367

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

ка как канонизированной, бытующая поныне, явно недостаточна. Литература в ее классически ярких образцах — мощнейший катализатор разнонаправленной общественной мысли, источник и повод обсуждений и споров, в которых переплетаются (порой весьма причудливо) акты интеллектуального произвола, монологизм, мифологизация — и диалогическая обращенность интерпретаторов к авторам произведений, к их духовному опыту.

1996

### Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

Под идиллическим мы разумеем жизненный феномен, далеко выходящий за рамки того, чем является жанр идиллии, в котором воссоздается «счастливый быт» (Л. В. Пумпянский). Это присутствие в извечно несовершенной, исполненной разладов и противоречий реальности неких «зон» (очагов) гармонии, единения людей, их взаимной душевной расположенности. Идиллическому сопутствует атмосфера уравнищенности и спокойствия, а также радости и веселья. Важнейшая грань «микромиров», отмеченных идиллическостью, — межличностное общение, которое не затуманено конфликтами и отчуждением, подозрительностью и враждебностью. Атрибутом жизни здесь является доверительная открытость, «распахнутость» людей навстречу друг другу. Идиллическое начало, далее, присутствует в *помыслах* людей о чем-то насущном, но не сбывшемся или не сполна осуществленном в их личных судьбах. Идиллическости причастна также *устремленность* человека к обретению, сохранению, упрочению лада и гармонии в жизни близких людей и своей собственной — устремленность, которая может быть волевой, неустанно активной, подвижнической.

Идиллические ценности в составе человеческого существования неотъемлемы. **При** их отсутствии жизнь неминуемо склоняется в сторону хаоса, к тупикам тотального отчуждения от реальности, к безысходному мраку, к тому, что именуется пантрагизмом.

Идиллическое предстает в последней чеховской пьесе не только как предмет неосуществленных чаяний персонажей, о чем много раз сказано, но и — на что поныне не очень-то обращают внимание — в качестве существенного компонента их повседневной

жизни. Лишь А. П. Скафтымов (к сожалению, вскользь) отметил, что в «Вишневом саде» господствует атмос-

369

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

сфера «взаимной расположенности, доброты и сердечности», а персонажам присущи отзывчивость, «внимание к другим людям», стремление «к душевному общению»<sup>1</sup>. Описав эту сторону чеховского сюжета, мы предпримем еще один опыт (далеко не первый и, разумеется, не последний) постижения тайны художественного смысла прославленной пьесы.

1

В «Вишневом саде» воспроизведены благие и прочные узы, связующие людей. Как ни мучительно трудна, как ни горестна судьба Раневской, как ни много времени (пять лет!) провела она вне родного дома, ее небольшая семья (старший брат, родная и приемная дочери) осталась сохранной. Аня любит и хорошо понимает мать, исполнена сострадания к ней. Вспоминая, как Любовь Андреевна после смерти семилетнего сына «ушла без оглядки», она, вздрогнув, говорит: «Как я ее понимаю, если бы она знала!» Это — первый акт. В конце третьего, когда Раневская горько плачет, узнав о продаже имения, дочь произносит слова утешения, сострадания, любви. Прощаясь с матерью (четвертый акт), Аня мечтает, что та вернется и они станут неразлучны: «...буду работать, тебе помогать... перед нами откроется новый, чудесный мир». Вряд ли найдется читатель (или литературовед, режиссер), который заподозрит Чехова в отчужденно-иронической «подаче» этих слов.

Сердечно привязан к племяннице Гаев, у которого не было и нет собственной семьи. Во втором акте он обращается к Ане: «Ты не племянница, ты мой ангел, ты для меня все». А немного раньше (конец первого действия) Аня в полусне произносит: «Я так устала... все колокольчики. ...Дядя... милый... и мама и дядя...». Бережное отношение к Ане и забота о ней Вари ясно ощутимы в их диалоге первого акта. Чувство глубокого душевного родства Раневской и Гаева прорывается при прощании с домом. Оставшись вдвоем, они «точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, боясь, чтобы их не услышали». Заметим также, что в репликах Си-меонова-Пищика о неустанно «просвещающей» его Дашеньке

370

### Идиллическое в «Вишневом саде» А. П. Чехова

угадываются теплота и лад в домашней жизни этого простодушного и отзывчивого человека.

Токи добрых чувств, пронизывающие дом Раневской и идущие прежде всего от нее самой, властны едва ли не над всеми, кто здесь обитает или просто бывает. Душевно близки своим господам горничная Дуняша и престарелый Фирс, слуга-распорядитель, в прошлом — «старший камердинер» (лакеем его именовать не хочется, хотя это слово и присутствует в перечне действующих лиц). Дуняша радуется приезду Ани и возможности рассказать ей о предложении Епиходова. Для Фирса возвращение Раневской — поистине счастье: «Барыня моя приехала! Дождался! Теперь хоть и помереть... (*Плачет от радости.*)». И для «господ» это свои люди. Вернувшись в родной дом, Любовь Андреевна целует не только Варю, но и Дуняшу; сердечно беседует с Фирсом. А в четвертом акте говорит о своих двух заботах: не только о приемной дочери Варе, но и о Фирсе.

Такова атмосфера общения героев чеховской пьесы. «О сад мой!., ангелы небесные не покинули тебя...» Правда этих слов Раневской, вернувшейся в родной дом и увидевшей в нем прежнюю «живую жизнь», перекликается с той, что передана в пушкинском стихотворении 1829 года «Еще одной, высокой, важной песни...»: «...вовек / Не преставал молить благоговейно / Вас, божества домашние».

В «Вишневом саде» Чехов запечатлел характерный для русского быта внесловный демократизм, о котором неоднократно говорили деятели отечественной

культуры истекшего столетия<sup>2</sup>. Имение Любви Андреевны — это дом с открытыми дверями, где собираются очень разные люди и где (если не считать Яшу) полностью чужих друг другу нет. Перед нами — своего рода большая семья или (по меньшей мере) ее подобие. Разбогатевший Лопехин, бывший крепостной Гаева, сердечно расположен к Раневской, близкому, родному ему человеку, искренно озабочен ее участью, старается предотвратить продажу усадьбы и сада; а когда торги состоялись, заботится о Еииходове (берет его конторщиком, хотя тот вряд ли будет ему полезен) и обещает найти место Шарлотте, кото-

371

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

рой деваться некуда (а слов на ветер Ермолай Алексеевич не бросает).

Душевно привязаны друг к другу Раневская и Трофимов. Сразу после приезда Любви Андреевны Петя приходит в дом, чтобы ее увидеть: «Мне приказано было ждать до утра, но мне не хватило терпения». В трудные для него времена Трофимов здесь находит приют. А в мучительные для Раневской часы, когда идут торги (третий акт) она именно от него ждет утешения и поддержки: «Спасите меня, Петя. Говорите же что-нибудь, говорите...».

На правах члена семьи живет в доме гувернантка Шарлотта, которая после смерти маленького Гриши едва ли кому-нибудь нужна, разве что для потех, на которые она мастерица. Свой человек в этом доме и сосед Симеонов-Пищик. «Я у вас останусь», — уверенно обращается он к Раневской в конце первого акта, считая свое длительное «гостевание» чем-то само собой разумеющимся. А в конце третьего, когда подвыпивший Лопехин, проявляя бестактность, произносит свои победные монологи в присутствии плачущей Раневской, Пищик его уводит.

Пьеса, как видно, изобилует свидетельствами о заботливом внимании и сердечной расположенности персонажей друг к другу; весьма настойчиво звучит мотив сочувствия и сострадания людей к тем, кто в данный момент находится рядом. Отметим, что излюбленная чеховская ремарка «сквозь слезы» нередко обозначает взволнованную сосредоточенность человека не на собственных печалях, а на собеседнике, на его горестях и тревогах. Так, при появлении Трофимова Варя, обеспокоенная тем, что он невольно напомнит Раневской о гибели сына, «сквозь слезы» произносит: «Это Петя Трофимов». А когда Любовь Андреевна, вспоминая своего Гришу, тихо плачет, Петя ее успокаивает «мягко, сквозь слезы»: «Будет, будет...» В третьем акте тот же Трофимов, выслушав монолог Раневской о намерении вернуться в Париж к ее заболевшему возлюбленному, исполненный сострадания и опять же «сквозь слезы» произносит: «Простите за откровенность, ради Бога: ведь он обобрал вас!» О своей любви к племян-

372

Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

нице, обращаясь к ней, Гаев тоже говорит «сквозь слезы». Варя, у которой с Петей взаимопонимания не видно, сразу после очередной перепалки с ним вдруг восклицает: «Каким вы стали некрасивым, Петя, как постарели!» Ремарка к этой реплике: «Мягким тоном, со слезами». Подобная ремарка сопровождает в последнем акте слова Вари о старых и грязных калошах Трофимова. В том же четвертом действии Симеонов-Пищик, неожиданно застав Раневскую и Гаева навсегда покидающими свой дом и исполненный сочувствия к ним, «сквозь слезы» произносит: «Ну, ничего... ничего». Слова «сквозь слезы», выражающие сострадание и любовь, составляют один из лейтмотивов «Вишневого сада».

Хотя судьбы большинства персонажей пьесы исполнены глубочайшего драматизма, в их облике, в чертах их характера нет решительно ничего, что фатально обрекало бы их на «пожизненные» неблагополучия. Облик этих людей отмечен своего рода гармоничностью. Они бескорыстны, простодушно доверчивы, проявляют себя в словах легко, непринужденно, свободно. В их поведении и умонастроениях нет места



духу соперничества, стремлению добиться чего-то для себя в ущерб другим, гримасам самолюбия. Людям этим чужды какие-либо, как теперь принято выражаться, комплексы и фобии.

И неудивительно, что жизнь, обильная тяготами и печалью, все же оставляет героям пьесы какое-то «пространство» (пусть и небольшое!) для радости, которую извечно дает людям живое, доброжелательное общение с теми, кто находится рядом. Изображаемая Чеховым повседневность отмечена то и дело возникающими «малыми зонами» веселья и безобидного смеха. Мажорные интонации едва ли не преобладают в первом акте. Не раз смеется Любовь Андреевна. Ей вторят Аня, Дуняша и Фирс, который то смеется, то «плачет от радости». Веселость и смех не угасают и позже. Смеется во втором акте Лопухин, напевая песенку. Гаеву смешно, что он «все свое состояние проел на леденцах». Фирс со смехом вспоминает, как его «женить собирались».

Однажды смеется и Шарлотта Ивановна, самая одинокая и несчастная из персонажей последней чеховской пьесы.

373

### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

В исключенной из текста по воле Станиславского последней сцене второго акта Фирс рассказывает Шарлотте о тяготах своей жизни в пору молодости, после чего вспоминает какой-то забавный пустяк (в каком-то куле неожиданно раздалось «дрыг! дрыг!»). И она, повторив эти слова, тихо смеется. И перед этим Шарлотта смеется, обратившись к Фирсу со словами: «О, я тебя люблю, мой милый господин!»<sup>3</sup> Смех бывшей гувернантки знаменует идущую от души попытку обрести хоть малую отраду в беседе с человеком, который и услышать-то ее не в состоянии. В этой сцене, по словам Станиславского, налицо «общение двух одиноких в мире людей»: «Говорить не о чем, а говорить хочется, так как человеку надо с кем-нибудь говорить»<sup>4</sup>. Здесь, как и в других эпизодах, выражена глубоко значимая в «Вишневом саду» мысль о горестной скудости «идиллических благ» в жизни людей, а в то же время — о неистребимости их тяготения к этим благам.

Персонажи пьесы (включая и Шарлотту) то и дело проявляют склонность и способность к нехитрым и безобидным шуткам (вспомним «Василия Теркина»: «...Не прожить без прибаутки / Шутки самой немудрой»). На вопрос Симеонова-Пищика, ела ли Любовь Андреевна в Париже лягушек, она отвечает: «Крокодилов ела». Шарлотта не разрешает Лопухину даже ритуально-почтительного жеста: «Если позволить вам поцеловать руку, то вы потом пожелаете в локоть, потом в плечо». Ответная реплика Лопухина: «Не везет мне сегодня». И — ремарка: «Все смеются». Симеонов-Пищик потешил присутствующих, скопом проглотив прописанные Раневской таблетки и запив их квасом. И опять: «Все смеются». Мягко ироническое суждение Трофимова о Лопухине как полезном хищнике (в ответ на его заданный «со смехом» вопрос: «Как вы обо мне понимаете?») завершается той же ремаркой (она дана отдельной строкой): «Все смеются». Все — это Раневская, Гаев, Трофимов, Аня и Варя. И, конечно, сам Лопухин, ощутивший доброжелательно-шутливую интонацию «обличительной» речи Пети. После ухода Прохожего, который, побираясь, назвал себя «голодным россиянином» и процитировал Некрасова и Над-сона, следует ремарка: «Смех». Смех (иногда — кого-то одно-

374

### Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

го, чаще — общий) — это, подобно словам «сквозь слезы», один из лейтмотивов «Вишневого сада». И он в заметной мере окрашивает пьесу в тона мажорные. Смысл этого лейтмотива представляется весьма глубоким. Люди одинокие и разобщенные, в жизни которых немало безысходно печального, мучительно трудного, в немногие часы и минуты находят успокоение и отраду в общении с теми, кто в данный момент находится вблизи. Они испытывают властную потребность быть вместе и радоваться непринужденному, живому общению. Персонажи «Вишневого сада», как видно, обладают

даром «сообщительной веселости», о которой в свое время, высоко ее оценивая, говорил друг Пушкина П. А. Вяземский<sup>5</sup>.

Веселье и смех не полностью исчезают и в двух последних актах, наиболее печальных. Дар веселости не покидает Любовь Андреевну даже в день торгов: затеянный некстати бал все же приносит радость! Фокусы Шарлотты вызывают «общий восторг». Любовь Андреевна добродушно потешается над Петей... И даже в четвертом акте порой дают о себе знать (пусть и приглушенно) веселость и шутки. Гаев «весело» (ремарка!) говорит, что после продажи сада «все успокоились, повеселели даже» (хотя немного позже «сдержанно рыдает» вместе с сестрой). Шарлотта продолжает фокусничать, как ни тяжело у нее на душе. Аня же вся исполнена радости. «Сокровище мое, — обращается к ней мать, — ты сияешь, твои глазки играют, как два алмаза. Ты довольна? Очень?» И — ответ: «Очень! Начинается новая жизнь, мама». Раневская, как видно, радуется свету в душе дочери.

Присущей им жизнерадостностью, которая оказывается сохранной, казалось бы, вопреки всему и вся, своей склонностью к сообщительной веселости, к смеху и шуткам персонажи «Вишневого сада» близки и сродны автору. «Не понимает человек шутки — пиши пропало! — сказал однажды Чехов. — И знаете: это уж не настоящий ум, будь человек хоть семи пядей во лбу»<sup>6</sup>.

Воссозданная в «Вишневом саду» жизнь людей, как видно, не столь уныла и мрачна, как об этом поныне принято думать и говорить. Бестактность, недоброжелательство и ссоры, ко-

375

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

торые легко возникают едва ли не в любом «микросоциуме», здесь, конечно же, присутствуют. Вспомним плоские шутки Трофимова над Варей (дразня ее, называет «мадам Лопихина»), стычку той же Вари с Епиходовым из-за сломанного кия или не к месту и не по-доброму произнесенный Гаевым монолог о «порочности» сестры. Но подобного рода эксцессы, огрехи, просчеты к сколько-нибудь серьезным конфликтам не ведут. Они эпизодичны и, так сказать, погоды не делают.

Атмосферу взаимной душевной расположенности в доме Раневской не властны затуманить и разность, даже полярность взглядов людей. Несовместимость жизненных «стратегий» Лопихина и Трофимова — не помеха их доброму и заинтересованному общению. А если конфликты «разномыслящих» людей и возникают, то они оказываются кратковременными и сколько-нибудь заметных следов в их душах не оставляют. То, что Лопихин настойчиво советует сделать хозяевам вишневого сада, чтобы его сохранить, Раневская и Гаев называют пошлостью, а его поражает их непрактичность и беспечность. Под горячую руку Лопихин называет Гаева «бабой», но вспышка раздражения ни к чему плохому не ведет. Почти сразу же после «стычки» Раневская, Гаев, Лопихин вместе с Трофимовым вполне мирно предаются раздумьям о «высоких материях».

В третьем акте вспыхивает ссора Раневской и Трофимова, раздаются взаимные упреки. В ответ на настойчивые и безапелляционные поучения Пети раздраженная Любовь Андреевна называет его «смешным уродом», «недотепой», «чис-тюлькой», после чего Петя восклицает: «Между нами все кончено». Но Раневская тут же просит у него прощения («Я... пошутила»), приглашает на танец. Ремарка: «Танцуют с Петей». «Конфликты» (здесь к месту кавычки) между героями последней чеховской пьесы не способны нарушить или даже омрачить атмосферу поистине живого, как бы семейного общения. Им, этим конфликтам, можно сказать, заранее обеспечена незамедлительная благополучная развязка.

Приведенные текстовые эпизоды убеждают, что идиллический компонент пьесы, исполненной глубочайшего драма-

376

Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

тизма, довольно весом. Идиллические ценности составляют одну из существенных граней реальности, воссозданной в «Вишневом саде». Выявляя присутствие этих ценностей в жизни людей своего времени, отнюдь не исключительных, писатель выражал убеждение, что нормальные, поистине человеческие отношения — это не только нечто должное и желанное, но и (пусть не сполна) осуществляемое. Место, где развернулось действие последней пьесы писателя, пронизано токами поистине живой жизни с ее душевной теплотой, глубокими печальми и скудными радостями, с ее чарующей безыскусственностью,

В «Вишневом саде» Чехов запечатлел то, чем его самого судьба горестно обделила: отношения в семье родителей доброжелательно-открытыми и непринужденно-легкими не назовешь. Насколько труден был для Антона Павловича опыт семейной жизни в детстве и юности (да и позже), рассказала в своей замечательной книге о семье Чеховых А. П. Кузичева. Симптоматический штрих: шутки Антона, к которым он всегда был склонен, раздражали и сердили его родителей, «веселый тон возбранялся»<sup>7</sup>. Вместе с тем идиллический компонент последней чеховской пьесы имел и некоторые соответствия в биографии писателя. Это его общение с Киселевыми и Линтваревыми, в домах которых он иногда проводил летние месяцы, а также пребывание летом 1903 года в Любимовке Станиславского и его семьи, где было уютно и легко.

Формы поведения и общения в доме Раневской во многом сродни тому, что неоднократно и настойчиво воссоздавали русские романисты XIX века. Вспоминаются Ростовы в «Войне и мире», Туберозов и его жена в «Соборях» Н. С. Лескова, многое в романах и повестях Тургенева и Гончарова, особенно в «Дворянском гнезде» и «Обрыве».

## 2

Персонажи «Вишневого сада» сосредоточены на своих частных, интимно-личных, житейских интересах, печалях, надеждах, тревогах далеко не полностью. Повседневность, вос-

## 377

### III. От «Воины и мира» до «Вишневого сада»

созданная в пьесе, «вбирает» в себя мир тревожных раздумий о российской современности, которая с идиллическостью ничего общего не имеет. Без картины умственного брожения рубежа XIX—XX веков пьеса Чехова непредставима. Беседы на общие темы ведутся заинтересованно, живо, увлеченно. Второй акт. На сцене — Любовь Андреевна, Гаев, Аня, Варя, Лопухин и Трофимов. Варя просит Петю рассказать о планетах. Раневская же предлагает продолжить вчерашний (!) разговор «о гордом человеке» (вероятно, по следам монолога горьковского Сатина). И следуют пространные высказывания Трофимова и Лопухина о мучительных несовершенствах теперешней жизни и высоком призвании человека, порой перебиваемые репликами Гаева и Раневской. Беседами и «микробеседами» подобного рода текст пьесы насыщен весьма густо.

Ведущие «партии» в таких разговорах принадлежат Лопухину и Трофимову. Эти персонажи (в отличие от всех иных) не ориентируются на идиллические ценности. Их «доминанта» — деятельность, имеющая внеличный смысл, продиктованная гражданским импульсом и направленная на преобразование русской жизни. Как и самому Чехову, им обоим присуще святое недовольство окружающей их бесчестностью, вопиющим социальным неравенством, физической и нравственной нечистотой.

При этом (здесь — налицо дистанция между героями и автором) оба они равнодушны к тому, что именуется личным счастьем и связано с любовью, семейной жизнью, домашним устройством. Трофимов произносит слова «мы выше любви». Лопухину, поглощенному своим делом, безразлично, женится он на Варе, которая была бы ему хорошей женой, или нет.

Эти два чеховских персонажа, живущие по преимуществу в сфере «внеличной», очень разные, прежде всего по своим судьбам: обогащающийся и процветающий Лопухин — и гонимый, претерпевающий жестокие невзгоды, обрекший себя на жертвенное

служение Трофимов... Сопоставление здесь явно «в пользу» второго. Вспомним слова Ахматовой: «У Пушкина... слабый всегда прав». И добавим: не только у Пушкина, но и в русской классической литературе как таковой. Но важ-

378

Идиллическое в «Вишневом саде» А. П. Чехова

но и другое: глубоко различно самосознание этих персонажей. Лопахин отнюдь не склонен к *самоуверенности* и фанатизму. Он исполнен сомнений в состоятельности своей «программы» (настроить дач, чтобы внуки и правнуки увидели новую жизнь): «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую». И еще (обращаясь к Пете): «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит».

Нечто совсем иное в облике Трофимова, который склонен вещать некие непререкаемые истины. Это речи призывные, звучащие императивно, отмеченные риторичностью, или, говоря языком более поздней эпохи, пропагандистские. Вот обращения Пети к Ане: «Вперед! Не отставай, друзья!»; «Здравствуй, новая жизнь!». В беседе с Лопахиним Трофимов впрямую заявляет себя как провозвестник и творец новой жизни: «Человечество идет к высшей правде... и я в первых рядах». Ответ на лопахинский вопрос «дойдешь?» звучит решительно и гордо: «Дойду! (Пауза.) Дойду или укажу другим путь, как дойти». Здесь *особенно весомо слово* «укажу»: у Пети — ампула вождя! Налицо и благородная жертвенность, и подвластность искусству самозванства. Очевидно, что трофимовская вера в близкое счастье для всех и себя самого как «указующего» единственно верный путь Чехову была чужда. К месту вспомнить фразу из записных книжек писателя (1901): «Говорят: в конце концов правда восторжествует; но это неправда»<sup>8</sup>. Автор вполне солидарен с Раневской, признающей, что Петя «смелее, честнее, глубже» таких, какова она сама, но отвергающей его «императивы»: «Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что... жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз?»

Как много раз сказано, высокое *credo* этого героя снижено его житейским обликом: Петя наивен, беспомощен, даже жалок. Добавим к этому: сюжет пьесы свидетельствует, что тро-фимовское упоение ожиданиями светлого будущего чревато невниманием к людям и их судьбам, равнодушием и безответственностью. Ведь Фирс забыт в опустевшем и заколоченном доме по вине не только Яши и Епиходова, но и радую-

379

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

щейся приходу «новой жизни» Ани!<sup>9</sup> А в конце второго акта, каким он был задуман и написан Чеховым (но впоследствии купирован Станиславским), вдохновенные речи о приблизившемся всеобщем счастье впрямую соседствовали с нелепым разговором одиноких Фирса и Шарлотты, которым счастья наверняка не видать. Этот монтаж контрастных эпизодов полон глубокого смысла: не следовало бы таким, как Петя Трофимов, уж очень высоко воспарять духом и предаваться безоглядному оптимизму («мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там, вдали»), закрывая глаза на текущую рядом жизнь, где много непоправимо горестного.

Диалог Фирса и Шарлотты был устранен из спектакля Художественного театра далеко не случайно и при этом отнюдь не из-за его недостаточной отделанности. «Конец второго акта, сокращенный нами, был написан превосходно», — писал Станиславский, отмечая в то же время, что «после бурной сцены молодежи (имеются в виду вдохновенные речи Пети и Ани. — В.Х.) этот лирический конец понижал настроение акта»<sup>10</sup>. Беседа Фирса и Шарлотты в самом деле «понижала» настроение, переданное в речах Трофимова, которым восторженно внимала Аня.

Приведенные суждения Станиславского, на наш взгляд, свидетельствуют о серьезности мировоззренческих расхождений между автором «Вишневого сада» и его первыми постановщиками. В отличие от Чехова Художественный театр накануне первой русской революции, по-видимому, принимал трофимовское «Здравствуй, новая жизнь!»

безоговорочно. И, понятное дело, Станиславскому была дорога «повышенность» настроения второго акта и всей пьесы.

Об отчужденном, дистанцированном отношении автора «Вишневого сада» к людям, подобным Трофимову, свидетельствовал С. Я. Елпатьевский, общавшийся с Чеховым в Ялте. Он вспоминал: к разговорам «об острых и больных вопросах» Чехов склонен не был, «охотно переходил на другие темы... и было видно, ...что он не любит острого, требовательного и повелительного»; «его не тянуло к людям строгим, которые остро ставят вопросы жизни»<sup>11</sup>. Заметим, что с этой характери-

380

Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

стикой позиции Чехова вполне согласуется ответная реплика Раневской на слова Лопухина («Мы сами должны бы по-настоящему быть великанами»): «Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают».

И неудивительно, что Лопухин и Трофимов с их высокими притязаниями (при всей неоспоримости их человеческих достоинств) предстают по-своему беспечными, даже безответственными, хотя и совсем в ином роде, чем Раневская и Гаев. Оба они, дает нам ощутить автор, рискуют неосторожно вмешаться в сложную, противоречивую, но живую и располагающую неоспоримыми ценностями реальность и тем самым стать разрушителями русской жизни. Чеховская пьеса при этом оказывается своего рода предостережением от тотальной ломки всего и вся.

В «Вишневом саду», как видно, наличествуют два рода жизненных ориентации, говоря иначе — две правды. Первая — устремленность к обретению идиллических ценностей: лада и гармонии в собственной судьбе и жизни близких людей. Вторая — правда ответственного служения обществу.

Как соотносятся между собой эти две правды в чеховском ценностном кругозоре? Именно здесь, мы полагаем, заключена тайна смысла последней пьесы писателя. На наш взгляд, каждая из правд предстает в «Вишневом саду» одновременно как непрерываемая и как относительная, недостаточная для человека, неполная без другой. Первая из них легко ведет к житейской безответственности. Свидетельство тому — облик Раневской, доброте и отзывчивости которой фатально сопутствуют беспечность и эгоцентризм. Вторая правда, если служение ей заполняет человека целиком, тоже чревата односторонностью, нравственной небезупречностью, заблуждениями, которые небезопасны для общества: тем, кто решительно и безоглядно вмешивается в общую жизнь, отворачиваясь от наличной и непосредственно близкой реальности, очень легко, не сознавая того, «наломать дров». Символичен финал пьесы: гибнет — по воле Лопухина — прекрасный сад. Нечто подобное, как угадывается в пьесе, вполне могут в гораздо больших масштабах свершить в будущем люди типа Пети Трофимова.

381

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

Органическое соединение в жизненных установках одних и тех же людей обеих правд, о которых идет речь, — вот что, по-видимому, представлялось желанным и насущным автору «Вишневого сада». Но в пьесе нет персонажа (его правомерно было бы назвать героем в строгом смысле слова), который сочетал бы в себе достоинства Раневской — с одной стороны, Лопухина и Трофимова — с другой. Иначе говоря, в сюжете отсутствует лицо, наделенное чертами автора, который неизменно был ответственно чутким к людям и непринужденно легким в общении, а в то же время проявлял себя как интеллигент-труженик, озабоченный судьбой страны.

Итак, пьеса без героя... Но в изображенных людях много человечески подлинного и достойного. Они не заслуживают надменно-презрительного взгляда сверху вниз как на всего лишь беспечных «недотеп». Во-первых, чеховские персонажи не вовсе лишены чувства ответственности за то, что их окружает, будь то малый мир личного существования (вспомним Раневскую с ее самоотверженной заботой о возлюбленном) или

же большой российский мир, на болевых точках которого сосредоточены Лопухин и Трофимов. Во-вторых, и это не менее важно, для большинства изображенных лиц неоспоримы и желанны идилические ценности, ориентация на которые общества и человечества в целом непреходяща и вечна. Именно эту грань (можно сказать даже доминанту) последней чеховской пьесы, вероятно, имел в виду французский актер и режиссер Ж.-Л. Барро, говоря, что она «очень верно отражает русскую душу» и что в ней «наиболее ярко выразилась общая человеческая сущность»<sup>12</sup>.

### 3

Каковы участь, место и роль идилического компонента в сценической истории «Вишневого сада», которой уже более ста лет? Ответ на этот вопрос — дело театроведов, но несколько соображений, сугубо гипотетических, мы все-таки выскажем. Мирное, доброе, открытое, приносящее отраду общение персонажей чеховских пьес, как правило, не привлекало вни-

382

Идилическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

мания режиссеров *второй* половины истекшего столетия, о чем, к примеру, свидетельствуют «Три сестры» Ю. П. Любимова и «Вишневый сад» А. В. Эфроса в Театре на Таганке. В том же убеждает недавно появившаяся книга Э. А. Полоцкой, где тщательно рассмотрена сценическая история чеховских пьес<sup>13</sup>. В эпоху расцвета тотальной иронии и «театра абсурда» картины бесхитростно-простого, открыто-доброжелательного общения людей вроде бы ни к чему: не ко двору!

На фоне редуцирующего «ужесточения» художественного мира чеховской пьесы либо до фарсовости, либо до «пантра-гизма» (либо до того и другого сразу) выглядит исключением (быть может, единственным) замечательный спектакль Питера Брука, который, по словам М. И. Туровской, «был пронизан токами общительности»: герои «искали понимания» друг друга<sup>14</sup>. Брук наследовал традицию Художественного театра первой половины XX века: его спектакль был сроден и близок классическому творению Станиславского и Немировича-Данченко.

«Вишневый сад», сценически воссозданный основоположниками МХАТа в последний год жизни Чехова, четверть века спустя на той же сцене был поставлен в обновленном варианте Станиславским. О «Вишневом саду» Художественного театра написано много: и критиками, и театроведами. Судьба этого спектакля на протяжении почти что полувека тщательно рассмотрена в третьей части книги Г. Ю. Бродской о «вишнево-садской эпопее». Эта фундаментальная работа во многом обогащает наше представление не только о сценической истории «Вишневого сада», но также о семье К. С. Станиславского и той атмосфере, в которой писалась последняя чеховская пьеса<sup>15</sup>. Опираясь на сказанное Бродской (а иногда и не соглашаясь с ней), мы попытаемся охарактеризовать «идиллический компонент», спектакля Художественного театра. Критики 1900-х годов отмечали, что здесь изображены славные люди, которые жили одной семьей, «не отравляя друг другу жизни, не хватая друг друга за глотку». И еще: персонажи спектакля — не враги друг другу, в них «нет даже сознания, что их материальные и духовные интересы несовместимы, что они

383

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

исключают друг друга своим несогласным противоречием» (цит. по: Бродская, 245). Эта далеко не чуждая идиличности атмосфера в полной мере сохранилась в спектакле Станиславского 1928 года, который, к сожалению, памяти о себе почти что не оставил. В двухтомной энциклопедии Художественного театра о нем не говорится вовсе; в книге М. Н. Строевой прозвучала лишь одна фраза: «возобновление "Вишневого сада" на сцене МХАТ расценивалось только как ненужная "перевернутая страница"»<sup>16</sup>. Мемуарных свидетельств о спектакле, остававшемся в репертуаре театра с 1928 по 1950 год, мало (нам известны лишь воспоминания Е. И. Поляковой в книге, посвященной Б. Г.

Добронравову).

Осенью 1944 года автору этой книги посчастливилось увидеть «Вишневый сад» с участием ведущих артистов Художественного театра «второго поколения». Мои впечатления, яркие и сильные, совершенно не согласуются с тем, что пишет (весьма обстоятельно) об этом спектакле Г. Ю. Бродская. Считаю, что она дала неоправданно снижающее представление о постановке 1928 года, ибо основывалась на материалах, которые достоверными свидетельствами не являются.

В обстановке, когда власти требовали от искусства неукоснительного выполнения «государственного заказа», деятели Художественного театра (включая самого Станиславского) и все те, кто желал присутствия в репертуаре «Вишневого сада», в своих высказываниях на публику (будь то обсуждения на собраниях или репетициях, где «чужим ушам» всегда находилось место, интервью либо статьи в текущей периодике) были *вынуждены* утверждать, что это пьеса революционная, созвучная идеям и эстетике Горького, что она в полной мере отвечает интересам советского народа, строящего социализм. Защищать постановку пьесы от официальных инстанций как-либо иначе было невозможно. Этому Г. Ю. Бродская не учла. Поставив знак равенства между *суждениями* о спектакле Художественного театра, имевшими ортодоксально-официозный характер, и *самим этим спектаклем*, она пишет: критики и литературоведы 1930—1940-х годов — «люди без прошлого — прилагали к спектаклю критерии сиюминутной обществен-

384

Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

ной значимости искусства в условиях социализма. Обновленный спектакль "Вишневый сад" вполне соответствовал им» (365). Первая из этих двух фраз совершенно справедлива, вторая же, говоря мягко, вызывает недоумение, как и иные суждения автора книги. Вот некоторые из них: к середине 1930-х годов спектакль оказался «забальзамированным» и пребывающим в «мавзолее» (имеется в виду МХ АТ) (354); «"Вишневый сад" звучал в 1930-х бодро, динамично, определенно, по-горьковски», художественники «решительно расстались с эстетикой Чехова» (362). И даже так: Станиславский «вполне грамотно овладел основами социального анализа и марксистского обществоведения» (375). Наводилась критика и на актеров: спектакль «подтачивался изнутри самими исполнителями» (359), которые были названы «талантливыми и честолюбивыми» (346). И это — о Тарханове, Добронравове, Анд-ровской, Грибове, Готовцеве, т. е. о замечательной плеяде актеров, которыми русское театральное искусство истекшего столетия вправе гордиться! Г. Ю. Бродская, далее, подробно рассказывает о трактовке персонажей актерами. Утверждается, что Б. Г. Добронравов «лишал Лопехина нежной души, осложнявшей чеховский образ», и изображал капиталиста, который «кружил над Раневской, как ястреб над добычей» и «не вызывал симпатии зала» (363). В моей же зрительской памяти Лопехин-Добронравов живет, напротив, как личность яркая и по-своему цельная, как обаятельный, поистине интеллигентный (в высоком чеховском смысле) человек. Актер был полностью адекватен чеховскому персонажу, а если и имелся в его игре какой-то крен в сторону от автора, то склонялся он к приятию и поэтизации героя, а отнюдь не к обличению нового владельца вишневого сада. Душевная открытость, чуткое внимание к тем, кто вокруг, безусловная порядочность... Больше всего сохранился в памяти Лопехин третьего акта, подвыпивший и потому допустивший вообще-то ему несвойственную бестактность (в присутствии лишившейся дома Раневской произносит «победный монолог»). Очень запомнились его обращенные к Любове Андреевне слова, исполненные сострадания. Лопехин-Добронравов ни в коей мере

13 — 5504

385

III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

не «выпадал» из атмосферы доброжелательности, царившей в доме Раневской и Гаева. В четвертом акте Ермолай Алексеевич, каким его подавал артист, вполне серьезно

и искренне соглашался с Раневской, что союз его и Вари стал бы благом для обоих, и решал с ней объясниться, но в этом решении оказался нетвердым. И казалось, что объяснение не состоялось лишь по какому-то недоразумению.

Об О. Н. Андровской, исполнявшей роль Раневской, в книге Г. Ю. Бродской не говорится. Между тем это была одна из ярких ролей прославленной актрисы. И решительно никакого «уклонения» в сторону обличительства в ее игре не было. Боль утраты родного дома, сердечная расположенность к окружающим... Полное соответствие облику и глубинной сути чеховской героини! Воспользуюсь словами Б. Л. Пастернака: традиция Художественного театра и творческая воля К. С. Станиславского здесь «слили роль и артистку, и артистку и роль». Не знающая границ радость возвращения домой, душевная смягченность, но — никакой экзальтации; все просто, задушевно, доверительно... В третьем акте Андровская взволнованно журила Петю, что у него нет любовницы, журила так, что видны были ее обеспокоенность нескладной жизнью душевно близкого человека: не ощущалось и тени холода в ее насмешках, взгляда свысока. С благородной сдержанностью передавала исполнительница страдания чеховской героини, узнавшей о продаже дома и сада. И во всем — душевная открытость, «легкость», заботливое внимание к тем, кто рядом, какая-то абсолютная человеческая подлинность.

О Трофимове в МХАТе 1930—1940-х годов Бродская пишет как о «вылезшем» в герои ради того, чтобы спектакль «наращивал социально-оптимистический потенциал» (344). Мною же было увидено в Пете (роль исполнялась двадцатилетним С. Г. Яровым, рано ушедшим из жизни) нечто совсем иное, поистине чеховское: детское простодушие, доверчивость, житейская беспомощность, искренняя вера в лучшее будущее. Как и другие персонажи пьесы, он изображался приобщенным к тому, что делалось в доме Раневской, к которой был искренне расположен. Петя предстал как значительная по

386

Идиллическое в «Вишневом саде» А. П. Чехова

сути, но внешне непритязательная, бытовая фигура: симпатичным, с чистой душой, мечтательным «недотепой», как ему это и «полагалось» по Чехову.

Фирса в исполнении М. М. Тарханова Бродская (на основании чьих свидетельств — не знаю) презрительно называет «советским Фирсом». И утверждает (это уж вовсе несообразно со здравым смыслом), что в умиравшем на сцене Художественного театра Фирсе-Тарханове эпоха (т. е. 1930—1940-е годы) «отстаивала... способность народа на протест, долго сдерживаемый, но неотвратимый» (363). На мой взгляд, Фирс был сыгран Тархановым великолепно, очень по-чеховски. Он остался в памяти как некий эталонный образ. Человеческая привязанность, искренняя преданность Раневской и Гаеву. Замедленность движений, каких-то величественно-торжественных, спокойная уверенность человека, ощущающего себя в доме едва ли не хозяином, ответственным за происходящее в нем... Фирс у Тарханова, по словам И. Н. Соловьевой, предстал фигурой, исполненной драматизма: актер «играл без тени сентиментальности, сурово»<sup>17</sup>.

Несколько слов скажу об исполнителях других ролей, о которых не говорится в книге Бродской. Вызывал симпатию своим простодушием Гаев в исполнении Н. А. Подгорного, который вскоре после виденного мной спектакля умер. А. Н. Грибов в роли Епиходова предстал во всем блеске своего комедийного дарования. Была рельефно и ярко подана Шарлотта Ивановна (С. В. Халютина). Запомнился ее первый выход на сцену: имитация аристократической изысканности, пенсне, собачка на натянутом поводке, неспешная, гордая походка... Незабываемо хороша была Халютина и в третьем акте: ее Шарлотта показывала фокусы артистично и упоенно, реплики и возгласы звучали ликующе. Епиходов и Шарлотта воспринимались как по-своему необходимые лица в доме Раневской (подобно Лопухину, Трофимову, Фирсу). Колоритным и привлекательным предстал Симеонов-Пищик в исполнении В. В. Готовцева: простодушный, экспансивный, светящийся расположенностью к окружающим. Языком пантомимы актер блистательно воспроизводил поиск денег в карманах своего



### III. От «Войны и мира» до «Вишневого сада»

пальто для возвращения долга Раневской, которые, в конце концов, обнаруживались за подкладкой. Жесты и движения Готовцева были напряженно стремительны, но поиск денег продолжался довольно-таки долго. Нарастали тревога, смятение, страх. Этот эпизод игрался на высочайшем художественном уровне. Иначе не запомнился бы он на ряд десятилетий. Хороша была простодушно доверчивая Дуняша в исполнении Н. В. Михаловской, артистки, которая, к сожалению, осталась безвестной и не удостоилась статьи в энциклопедии, выпущенной к 100-летию МХАТа. (В середине 1940-х годов Михаловская блистательно выступала в Октябрьском зале Дома Союзов с «чтецкими» программами: «Анна на шее», «Наташа Ростова».) Неприязнь вызывал один только лакей Яша, «антидостоинства» которого рельефно и четко «подавал» С. К. Блинников. Вспомню и Прохожего из второго акта, который в спектакле Художественного театра вовсе не выглядел отталкивающим и устрашающим пьянчугой, каким много лет спустя явился у А. В. Эфроса. А в декламировавшихся им строках Надсона и Некрасова ощущался даже какой-то лиризм.

«Вишневый сад» Художественного театра и в 1940-е годы говорил зрителю очень многое. Исполненными поэтичности представляли и быт в доме Раневской и Гаева, и та среднерусская природа, в мир которой этот дом был органически «вписан». Атмосфера наступающего весеннего утра, цветущие вишневые деревья, видные за широкими окнами бывшей детской комнаты Любви Андреевны (в первом акте), и голые ветви тех же деревьев в последнем... Постепенный приход вечерней тьмы на протяжении второго действия... И главное: безупречный актерский ансамбль! Олег Табаков с полным на то основанием назвал «Три сестры» 1940 года (постановка Вл. И. Немировича-Данченко) спектаклем великим. То же самое скажу о «Вишневом саду» К. С. Станиславского, каким он оставался и в середине 1940-х годов. Спектакль МХАТа в полном согласии с Чеховым убеждал, что дом и усадьба Раневской — это средоточие, или, иначе сказать, оазис нормальных, добрых человеческих отношений, властная потребность в которых у людей сохраняется всегда. При любых обстоятельствах.

388

#### Идиллическое в «Вишневом саду» А. П. Чехова

Думая о виденном мной шестьдесят лет назад «Вишневом саду» Чехова—Станиславского, невольно вспоминаю слова царя Берендея из «Снегурочки»: «Благополучие — велико слово». К идиллическому компоненту чеховской драматургии (имею в виду «Вишневый сад» и «Три сестры») Художественный театр и в советское время был пристально внимателен, без чего, на мой взгляд, адекватное сценическое прочтение пьес Чехова невозможно.

«Вишневый сад», как видно, имеет самое прямое отношение к миру идиллических ценностей, которые в истекшем столетии грубо попирались утопическими идеологиями и соответствующими жизненными практиками, но, хочется надеяться, все-таки выдержали уготованные им испытания.

2004-2005

#### Вместо заключения

«Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» Эти слова принадлежат А. П. Чехову (письмо сестре от 14—17 мая 1890 года), который, к месту вспомнить, ни в коей мере не был склонен приукрашивать реальность, видеть ее сквозь розовые очки. К разумению глубокой правды, переданной в нехитрой фразе писателя, меня привело многое: и чтение отечественной литературы XIX—XX веков, и посещение театров (особенно Художественного и Малого) во времена молодости, и позднейшая деятельность литературоведа-русиста, и (далеко не в последнюю очередь) собственно жизненный опыт: общение с теми, кто составлял и составляет близкое окружение (семейно-родственное,

дружеское, профессиональное), а также с людьми совсем иного круга, в том числе с теми, чья жизнь шла и идет вне пределов столичных и вообще городских социумов. Все это вместе взятое и побуждает меня воспринимать и осознавать отечественную классику как преломление не одних только противоречий и противостояний, но и «поэзии действительности», ценностей обыкновенной жизни, безыскусственно простой и одухотворенной.

Примечания

ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Катаев В.Б. Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., 2002. С. 85.

<sup>2</sup> Флоровский Г.В. Пути русского богословия (1937). 3-е изд. Париж, 1983. С. 500-502.

<sup>3</sup> Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1: Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 605.

<sup>4</sup> Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. Frankfurt am Main, 1959. С. 9, 13.

СПОР ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИКЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

<sup>1</sup> Понятие «литературная репутация» (см.: Розанов И.Н. Литературные репутации. М., 1990), весьма значимое в составе историко-функционального изучения литературы, на наш взгляд, правомерно применять не только к единичным фактам (творчество писателя, отдельное произведение), но и к широким литературным общностям, каковы жанр, течение и направление, литературная эпоха и т. п.

<sup>2</sup> Обзор суждений на эту тему дан в кн.: Ефимов Н. Своеобразие русской литературы. Обзор мнений (Одесса, 1918). Эта работа поныне остается единственной. Она является более описательной, нежели аналитической и проблемной.

<sup>3</sup> См., например: Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

<sup>4</sup> Соловьев-Андреевич Е.А. Опыт философии русской литературы. СПб., 1906. С. VI-VIII.

<sup>5</sup> Соловьев-Андреевич Е.А. Очерки по истории русской литературы XIX века. СПб., 1902. С. XVI.

<sup>6</sup> Там же. С. X.

<sup>7</sup> Соловьев-Андреевич Е.А. Опыт философии... С. 387.

<sup>8</sup> Там же. С. 58, 59, 68.

<sup>9</sup> Там же. С. 64.

<sup>10</sup> Там же. С. 534.

<sup>11</sup> Там же. С. IX-XI.

<sup>12</sup> Иванов-Разумник Р.В. История русской интеллигенции. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века. Изд. 5. Пг., 1918. С. 19—20.

391

Примечания

<sup>13</sup> Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 5, 8.

<sup>14</sup> Овсянко-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX века. Ч. II. М., 1907. С. 342.

<sup>15</sup> Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы. Т. 2. С. 8. <sup>10</sup> Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953. С. 51. Еще более жесткие

суждения о России, ее прошлом и настоящем, об ее народе содержат статья Горького «Две души» (Летопись. 1915, № 1, декабрь) и книга «О русском крестьянстве» (Берлин, 1922).

<sup>17</sup> Там же. С. 63-64, 40, 48.

<sup>18</sup> Горький А.М. История русской литературы. М., 1939. С. 274. Напомним, что

написано это Горьким в 1908—1909 годах. Заметим также, что сам Салтыков-Щедрин интерпретировал свою сатиру совсем иначе. В письме редакции «Вестника Европы» он упрекал А. С. Суворина, что тот сочетал «насильственно "Историю одного города" с подлинной историей России» и на этой основе пришел к ложному выводу о «бесцельном глумлении над народом» ее автора (*Салтыков-Щедрин М.Е.* Литературная критика. М., 1982. С. 284.)

<sup>19</sup> *Горький А.М.* История русской литературы. С. 5.

<sup>20</sup> Там же. С. 64, 5, 286.

<sup>21</sup> *Горький А.М.* О дураках и прочем // *Горький А.М.* Статьи 1905—1906 гг. Изд. 2, без цензурных изъятий и дополненное двумя статьями. Пг., 1918. С. 199—204.

<sup>22</sup> *Горький А.М.* Собр. соч. Т. 24. С. 147-155.

<sup>23</sup> *Базаров В.Л.* Заколдованное царство // *Летопись.* 1916. № 4. С. 212, 213, 221-222.

<sup>24</sup> *Летопись.* 1915, декабрь. С. 133.

<sup>25</sup> Там же. С. 323-327.

<sup>26</sup> *Летопись.* 1916. № 1. С. 286.

<sup>27</sup> *Яблоновский Вл.* Вокруг сфинкса. (Очерки о жизни и творчестве русского народа). СПб., 1912. С. 8, 9, 13, 19, 39.

<sup>28</sup> *Мережковский Д.С.* Поли. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. М., 1914. С. 160, 163, 148. Далее ссылки к этому изданию даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>29</sup> С еще большей резкостью о том же писал А. Белый: «Мы, веруя в русскую культуру, должны строго и отчетливо сознавать, что вера наша ведет через муки Гоголя, сумасшедший дом Достоевского, что в истории русской нет ничего, кроме гениальных вспышек света, но в сплошном безобразии действительности эти вспышки тонут» (*Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 35).

<sup>30</sup> С этим суждением Мережковского знаменательно перекликаются слова А. В. Луначарского о том, что «великие души» Достоевского, Толстого, Гоголя попадали в «искаженное русло» традиционных религиозных воззрений, ибо были «искалечены самодержавием» (*Луначарский А.В.* Достоевский как художник и мыслитель (1921) // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990. С. 239).

392

### Примечания

<sup>31</sup> *Мережковский Д. С.* Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг., 1915. С. 18, 21.

<sup>32</sup> *Мережковский Д.С.* Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции. М., 1915. С. 34, 39.

<sup>33</sup> *Мережковский Д.С.* Чаадаев // *Мережковский Д.С.* От войны к революции. Дневник 1914-1917. Пг., 1917. С. 162, 150.

<sup>34</sup> *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. Париж, 1968. С. 47.

<sup>35</sup> *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918) // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 —1931. С. 222. Вяч. Иванов, говоря об Алеше Карамазове как «символическом собирательном типе <...>, напроороченном Достоевским и им порожденном», называя представителей этого «братского», соборного умонастроения «алешинцами», справедливо заметил, что «Бердяев быть с "алешинцами" не хочет», что его «Иван-Царевич» — это «исправленный и подновленный Николай Ставрогин» {*Иванов Вяч.* Живое предание // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1918. С. 58).

<sup>36</sup> См. *Бердяев И.Л.* Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907.

<sup>37</sup> *Бердяев Н.А.* Духи русской революции (1918) // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 87—88, 78.

<sup>38</sup> *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского. С. 25.

<sup>39</sup> *Бердяев И. А.* Духи русской революции. С. 55, 58. Заметим, что двумя-тремя

годами ранее философ высказывал о русском сознании мысли совсем иные. Например: «Подлинно бытовая свобода от ложных условностей и лицемерных норм есть только у русских. У русских есть открытость духа» {Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990. С. 149-150).

<sup>40</sup> Трубецкой Е.Н. Максимализм // Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 1994. С. 313-319.

<sup>41</sup> См. с. 356—368 настоящей книги.

<sup>42</sup> Бердяев Н.А. Духи русской революции. С. 53.

<sup>43</sup> См., например: «У Некрасова религиозное народничество революционное, во имя России будущей, у Тютчева — консервативное, во имя России прошлой» {Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии. С. 120).

<sup>44</sup> Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. 3-е изд. М., 1911. С. XXXI, XXXIV-XXXV, XLV.

<sup>45</sup> Смирнов-Кутачевский А. Из наших культурных мотивов // Образование. 1908. № 1. С. 89.

<sup>46</sup> Смирнов-Кутачевский А. Иванушка-дурачок в художественной литературе // Русская мысль. 1908. Кн. 2. С. 78-79.

<sup>47</sup> Венгеров С.А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907. С. 5, 11, 19.

<sup>48</sup> Венгеров С.А. Героический характер русской литературы // Собр. соч. Т. 1. М., 1911. С. 205, 200.

<sup>49</sup> Венгеров С.А. В чем очарование русской литературы XIX века? СПб., 1912. С. 16.

<sup>50</sup> Венгеров С.А. Очерки... С. 5.

393

Примечания

<sup>51</sup> Перетц В.И. О некоторых основных настроениях русской литературы в ее историческом развитии // Университетские известия. Киев, 1903. № 10. С. 6-11.

<sup>52</sup> Там же. С. 10.

<sup>53</sup> Истрин В.М. Опыт методологического введения в историю русской литературы. Вып. 1. СПб., 1907. С. 27, 30-31.

<sup>54</sup> Соколов Л.А. Вечные ценности человеческой жизни // Труды Имперской Киевской Духовной Академии. 1913, июль-август. С. 467. Подобное понимание отечественной словесности в кн.: Тареев М. Истина и символ в области духа. Сергиев Посад, 1905; Мишеев И. Новейшая русская литература. 2-е изд. СПб., 1913; Ктитарев И. Вопросы религии и морали в русской художественной литературе. Ч. 1—2. 2-е изд. СПб., 1914.

<sup>55</sup> Булгаков С.И. Интеллигенция и революция // Русская мысль. 1908. № 3. С. 74-77.

<sup>56</sup> Булгаков С.И. Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи. Интеллигенция в России: Сборники статей 1909-1910. М., 1991. С. 75, 83.

<sup>57</sup> Булгаков С.И. На пиру богов // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 123, 121.

<sup>58</sup> Булгаков С.И. Интеллигенция и революция. С. 93.

<sup>59</sup> Булгаков С.И. Душевная драма Герцена. Киев, 1905. С. 6, 43.

<sup>60</sup> Там же. С. 30.

<sup>61</sup> Булгаков С.И. Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой. (Параллели) // Литературное дело. Сборник. СПб., 1902. С. 119, 125, 137.

<sup>62</sup> Булгаков С.И. Интеллигенция и революция. С. 74—77.

<sup>63</sup> Булгаков С.И. Героизм и подвижничество. С. 76.

<sup>64</sup> Булгаков С.И. Этика в православии // Булгаков С.И. Православие. Очерки учения православной церкви. М., 1991. С. 328—329. Сходным образом характеризовали русскую литературу В. Свенцицкий и В. Эрн. Они утверждали, что большие писатели (от Пушкина до Чехова и Короленко) «без всякой лжи и умалчивания раскрывали перед нами

невидимую нам человеческую душу со всей ее сложностью, со всеми страданиями и надеждами <...> Творчество их подлинно религиозное» (*Свенцицкий В., Эрн В. Взыскующие Града. М., 1906. С. 12-13*).

<sup>65</sup> *Розанов В.В. Итальянские впечатления. СПб., 1909. С. 262, 264, 281.*

<sup>66</sup> *Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 514. Далее отсылки в тексте: «Несовм.» и указание страницы.*

<sup>67</sup> *Розанов В.В. О себе и жизни своей. М., 1990. С. 625. Далее отсылки в тексте: «О себе» и указание страницы.*

<sup>68</sup> *Розанов В.В. Сочинения. М., 1990. С. 177. Далее отсылки в тексте: «Соч.» и указание страницы.*

<sup>69</sup> *Розанов В.В. О благодущии Некрасова // Мир искусства. СПб., 1903. Т. 9. С. 63, 53.*

<sup>70</sup> *Розанов В.В. Литературные очерки. Сборник статей. 2-е изд. СПб., 1902. С. 46.*

394

Примечания

<sup>71</sup> *Розанов В.В. Сахарна (Часть третья. После Сахарны) // Литературная учеба. 1989. №2. С. 101.*

<sup>72</sup> Подробнее о понимании В. В. Розановым русской жизни, которое было отмечено скептицизмом и вместе с тем сродно почвенничеству Достоевского, Григорьева, Страхова, см.: *Фатеев В. А. В. В. Розанов. Жизнь, творчество, личность. Л., 1991 (глава VI. Тема России).*

<sup>73</sup> *Розанов В.В. Литературные изгнанники. Т. 1. СПб., 1913. С. 62.*

<sup>74</sup> *Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 220.*

<sup>75</sup> *Розанов В.В. Итальянские впечатления. С. 310.*

<sup>76</sup> *Розанов В.В. Сахарна... С. 115.*

<sup>77</sup> *Розанов В.В. О Лермонтове // Новое время. 1916. 18 (31) июля.*

<sup>78</sup> *Розанов В.В. Сахарна... С. 104.*

<sup>79</sup> *Розанов В.В. Споры около имени Белинского // Новое время. 1914, 27 июня.*

<sup>80</sup> О А. С. Глинке-Волжском см. статью в кн.: *Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 1. М., 1989.*

<sup>81</sup> *Глинка-Волжский А.С. Из мира литературных исканий. СПб., 1906. С. 300, 183. Заметим, что эта книга христианской ориентации вызвала предельно резкий отклик журнала символистов (*Чуковский К. Хамство во Христе // Весы. 1906. № 5*).*

<sup>82</sup> *Глинка-Волжский А.С. Христианские переживания в русской литературе: по поводу «Опыта философии русской литературы» г. Андреевича // Вопросы жизни. 1905, апрель-май. С. 275—280, 294.*

<sup>83</sup> *Глинка-Волжский А.С. Новая книга о русской интеллигенции: Иванов-Разумник. «История русской общественной мысли» // Русская мысль. 1907. № 6. С. 66-67.*

<sup>84</sup> См.: *Глинка-Волжский А.С. Из мира литературных исканий.*

<sup>85</sup> *Глинка-Волжский А.С. Около чуда (О Толстом) // О религии Толстого. Сборник второй. М., 1912. С. 197-198.*

<sup>86</sup> *Глинка-Волжский А.С. Новая книга о русской интеллигенции... С. 60—61, 48.*

<sup>87</sup> *Глинка-Волжский А.С. Христианские переживания в русской литературе... С. 287.*

<sup>88</sup> О А. А. Золотареве см. статью в кн.: *Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992.*

<sup>89</sup> Из истории русской публицистики и критики 1910-х годов. Наследие А. А. Золотарева (Вступит, статья и комментарии В. Е. Хализева) // *Контекст-1991. М., 1991. С. 200. Ниже отсылки к этой публикации даются в тексте, указывается страница.*

<sup>90</sup> *Золотарев А.Л. Богатырское сословие // Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 109.*

<sup>91</sup> *Золотарев А.Л. Мост через Волгу // Рыбинская газета. 1914, 19 октября.*

<sup>92</sup> О том же языком художественных образов сказано в повести Золотарева «На чужой стороне» («Знание». Кн. 35. СПб., 1911), один из героев которой, пожизненно сосланный в Сибирь поляк-католик, переключаясь с Горьким, Базаровым и Мережковским, трактует русскую литературу как выявля-

395

#### Примечания

ние ограниченности и ущербности нашей культуры и самой народной жизни. Но общая атмосфера золотаревской повести резко противостоит этим суждениям: сосланные в Сибирь русские люди, принадлежащие к разным общественным слоям, показаны как исполненные энергии и искренне устремленные к лучшему.

<sup>93</sup> Вейдле В.В. Мысли о «русской душе» // Современные записки. Париж, Т. 64. 1937. С. 417-418; *он же*. Еще о «русской душе» // Там же. Т. 68. 1939. С. 435, 438.

<sup>94</sup> Здесь и далее с указанием тома и страницы цитируется издание: Федотов ГЛ. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. В 2 т. СПб., 1991.

<sup>95</sup> Федотов ГЛ. Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 217.

<sup>96</sup> Федотов ГЛ. В защиту этики // Федотов ГЛ. Новый Град. Нью-Йорк, 1952. С. 356.

<sup>97</sup> См.: Хализев В.Е. Н. С. Арсеньев: философ, культуролог, литературовед // Литературное обозрение. 1994. № 1—2.

<sup>98</sup> Мережковский Д.С. Было и будет. Дневник 1910-1914. Пг., 1915. С. 221. Розанов же со своей стороны заявлял, что Мережковский «творит <...> дело злого духа без малейшего понимания христианства» (Розанов В.В. О радости прощения // Весы. 1909. № 12. С. 181).

<sup>99</sup> Там же. С. 281-282.

<sup>100</sup> Мережковский Д.С. Не святая Русь (Религия Горького) // Мережковский Д.С. От войны к революции. Дневник. 1914—1917 гг. Пг., 1917. С. 21—22.

<sup>101</sup> Глинка-Волжский А.С. Новая книга о русской интеллигенции... С. 67.

<sup>102</sup> Тхоржевский И. Русская литература: В 2 т. Париж, 1946. Т. 2. С. 530; Т. 1. С. 266-267.

#### «БОРИС ГОДУНОВ»: ВЛАСТЬ И НАРОД

<sup>1</sup> Киреевский И.В. Эстетика и критика. М., 1998. С. 111.

<sup>2</sup> См.: Лузянина Л.Н. «История Государства Российского» Н. М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов» (к проблеме характера летописца) // Русская литература. 1971. № 1. С. 55; Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 297; Скатов Н.Н. Русский гений. М., 1987. С. 239-240.

Заметим, однако, что бытует и взгляд, согласно которому Пушкин не считал Годунова виновным в смерти царевича: Борис оказался жертвой ложной молвы, и Углич стал «предметом сплетен, клеветы, бреда и галлюцинаций» (Эмерсон К. «Борис Годунов» А. С. Пушкина // Современная американская пушкинистика. СПб., 1999. С. 131. Опираясь на пушкинский текст, несостоятельность этих суждений способен выявить каждый толковый школьник.

<sup>3</sup> Винокур Г.О. Комментарий // Пушкин А.С. Поли. собр. соч. Драматические произведения. М., 1935. Т. 7. С. 476, 478.

396

#### Примечания

<sup>4</sup> См., например, Лоттман Л.М. Историко-литературный комментарий // Пушкин А.С. Борис Годунов. Трагедия. СПб., 1996. С. 155-180.

<sup>5</sup> Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997. С. 54.

<sup>6</sup> Фомичев С.А. Предисловие // Пушкин А.С. Борис Годунов. Трагедия. С. 21.

<sup>7</sup> Как ни странно это выглядит, современная американская исследовательница

говорит об Отрепьеве, предавшем свою страну ради собственного воцарения в ней, как о положительном герое Пушкина, вызывающем будто бы его восхищение, ибо Григорию нужен Запад как «страна приключений» // *Эмерсон К.* Указ. соч. С. 127-128.

<sup>8</sup> *Непомнящий В.С.* Указ. соч. С. 295.

<sup>9</sup> См. об этом: *Левин ЮД.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 40.

<sup>10</sup> *Незеленов А.И.* А. С. Пушкин в его поэзии: первый и второй периоды // *Незеленов А.И.* Поли. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1903. Т. 1. С. 260.

<sup>11</sup> *Филиппова Н.Ф.* Народная драма А. С. Пушкина «Борис Годунов». М., 1972. С. 57.

<sup>12</sup> *Лонгман ЛМ.* Указ. соч. С. 168.

<sup>13</sup> *Фомичев СА.* Указ. соч. С. 20.

<sup>14</sup> *Державин К.Н.* Главные действующие лица «Бориса Годунова» и их значение в ходе трагедии // «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Материалы к постановке / Под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. Пг., 1919. С. 11.

<sup>15</sup> *Гуревич А.М.* Романтизм Пушкина. М., 1993. С. 135-136.

<sup>16</sup> *Святонь В.* Заключительная сцена в «Борисе Годунове» Пушкина. По поводу текстологических исследований Г. О. Винокура и М. П. Алексеева // *Ceskoslovenska rusistika*. XIII. 1968. 1. С. 12; см. также: *Непомнящий В.С.* Указ. соч. С. 296-297.

<sup>17</sup> *Незеленов А.И.* Указ. соч. Т. 1. С. 261.

<sup>18</sup> *Сорокин ПА.* Главные тенденции нашего времени. М., 1993. С. 125-126.

<sup>19</sup> *Непомнящий В.С.* Указ. соч. С. 280, 296, 294.

<sup>20</sup> *Алексеев М.П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 242.

<sup>21</sup> *Гуковский ГА.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 19, 25, 30, 33.

<sup>22</sup> *Serman I.Z.* Paradoxes of the Popular Mind in Pushkin's Boris Godunov // *Slavonic and East Review* 1986; 64. P. 39.

<sup>23</sup> *Ронен И.* Указ, соч. С. 103-104, 112.

<sup>24</sup> *Эмерсон К.* Указ. соч. С. 144.

<sup>25</sup> *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. Ч. 1. М., 1996. С. 245.

<sup>26</sup> *Философский словарь* (сокр. пер. с нем.). М., 1961. С. 121-122 (статья «Власть»).

<sup>27</sup> *Зеньковский В.В.* Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. М., 1995. С. 41 (Глава «Смута и ее преодоление»).

<sup>28</sup> См.: *Лотман Л.М.* Историко-литературный комментарий // *Пушкин А.С.* Борис Годунов. Трагедия. СПб., 1996. С. 150-159.

397

Примечания

<sup>29</sup> *Боткин ЛМ.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 352, 359.

<sup>30</sup> *Макиавелли Н.* Избранные сочинения. М, 1982. С. 328, 318, 351, 305.

<sup>31</sup> Там же. С. 354-355, 330, 329, 374, 421, 437, 440.

<sup>32</sup> *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 515.

<sup>33</sup> *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 389, 473.

<sup>34</sup> *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 120-138.

<sup>35</sup> *Буркхардт Я.* Указ. соч. С. 367-368, 388-389, 470.

<sup>36</sup> *Боткин ЛМ.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. С. 290.

<sup>37</sup> *Аникст АА.* Послесловие к «Макбету» // *Шекспир У.* Поли. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 765.

<sup>38</sup> *Платонов С.Ф.* Древнерусские сказания и повести о смутном времени как исторический источник. 2-е изд. СПб., 1913. С. 42-43.

<sup>39</sup> *Державина О.А.* «Сказание» Авраамия Палицына и его автор // *Сказание Авраамия Палицына.* М.; Л., 1955. С. 38-40.

<sup>40</sup> *Кусков В.В.* История древнерусской литературы. 6-е изд., испр. и доп. М., 1998. С. 244.

<sup>41</sup> См.: *Панченко А.М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

<sup>42</sup> *Мусоргский М.Л.* Литературные произведения. М, 1972. С. 129.

<sup>43</sup> *Мусоргский М.Л.* Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971. С. 156, 165, 132.

<sup>44</sup> *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 147.

<sup>45</sup> *Коровин В.И.* Размышления Пушкина о русской и западноевропейской истории как фон «Бориса Годунова» // Филологические науки. 1995, № 5-6. С. 21-27.

<sup>46</sup> *Давыдов Ю.Н.* Гедонистический мистицизм и дух «потребительского общества» (о контркультурных тенденциях эстетического сознания на Западе) // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. М., 1975. С. 241.

#### ЗАВЕРШЕНИЕ ДЕЙСТВИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

<sup>1</sup> *Семенко ИМ.* Эволюция Онегина (К спорам о пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. С. 125.

<sup>2</sup> *Ахматова А.А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина») // *Ахматова А.А.* О Пушкине: Статьи и заметки. 2-е изд., доп. Горький, 1984. С. 187.

<sup>3</sup> *Лотман ЮМ.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. (Пособие для учащихся). Л., 1982. С. 192, 203.

<sup>4</sup> *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М; Л., 1937. С. 626.

<sup>5</sup> *Ахматова А.А.* Болдинская осень (8-я глава «Онегина») С. 187.

<sup>6</sup> *Чумаков Ю.Н.* Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 85.

398

#### Примечания

<sup>7</sup> *Достоевский Ф.М.* Пушкин (очерк) // *Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 140.

<sup>8</sup> См. об этом: *Гуревич А.М.* «Евгений Онегин»: авторская позиция и художественный метод // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1987. № 1. С. 17.

<sup>9</sup> *Ахматова А.А.* «Каменный гость» Пушкина // *Ахматова А.А.* О Пушкине. С. 92.

<sup>10</sup> *Бочаров С.Г.* Проблема реального и возможного сюжета // Генезис художественного произведения. М., 1986. С. 154.

<sup>11</sup> *Грехнев В.А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 146.

<sup>12</sup> *Турбин В.Н.* Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». 1996. С. 50.

<sup>13</sup> *Зуев Н.Н.* Татьяна и Онегин в эпилоге романа. Опыт медленного чтения // Литература в школе. 1997. № 3. С. 46.

<sup>14</sup> *Позов А.С.* Метафизика Пушкина. М., 1998. С. 56.

<sup>15</sup> *Мартыанова С.А.* Татьяна Ларина в последней главе романа «Евгений Онегин» // Русская словесность. 2000. № 1. С. 42.

<sup>16</sup> *Набоков В.В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с англ. СПб., 1998. С. 311, 593.

<sup>17</sup> Ю. Н. Чумаков на протяжении нескольких десятилетий изучал текст, сюжет (героев и автора), смысл «Евгения Онегина» в его широком историко-литературном контексте и сделал в этой области пушкиноведения, на наш взгляд, больше, чем кто-либо другой из литературоведов. Рецензия на недавнюю монографию ученого о стихотворной поэтике Пушкина завершается следующей фразой: «В сегодняшнем подведении пушкинистских итогов за столетие эта книга принципиальная» (*Бочаров С.Г.* «Мировые ритмы» и наше пушкиноведение // Новый мир. 2000. № 12. С. 209).

<sup>18</sup> *Чумаков Ю.Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 226-228, 245-246.

<sup>19</sup> Там же. С. 231, 239.

<sup>20</sup> *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник МГУ. Филология. 1995. № 6. С. 32, 40, 41.



<sup>21</sup> Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. 2-е изд., испр. и доп. М., 2003. С. 117-126.

<sup>22</sup> Там же. С. 352-353, 371-372.

<sup>23</sup> Дружников Ю. Развод Татьяны, в девичестве Лариной // Новый журнал. Т. 206. Нью-Йорк, 1997. С. 224-227, 234.

<sup>24</sup> Баевский В.С. Тема разобщенности, одиночества, забвения и памяти в «Евгении Онегине» // Пушкин: проблемы поэтики. Тверь, 1992. С. 44-48.

<sup>25</sup> Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 31, 40, 182.

<sup>26</sup> Грехнев В.А. Эволюция Онегина как филологический миф // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1994. С. 99-102.

<sup>27</sup> Кошелев В.А. «Онегина» воздушная громада. СПб., 1999. С. 108-109, 237. О том же см.: Мартынова С.А. Указ. соч. С. 40-41.

<sup>28</sup> Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. Frankfurt am Main, 1959. С. 151-152.

399

Примечания

ТРАГИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ «ДОМИКА В КОЛОМНЕ»

<sup>1</sup> Ахматова А.Л. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 82.

<sup>2</sup> Виленкин В.Я. В сто первом зеркале. М., 1987. С. 300.

<sup>3</sup> Творческая история поэмы рассмотрена в кн.: Фомичев С.А. Ранние редакции «Домика в Коломне». СПб., 2000. См. также: Гофман М.Л. История создания и история текста «Домика в Коломне» // Пушкин А.С. Домик в Коломне. Пб., 1922.

<sup>4</sup> Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы ее поэтики // Wiener slawischer Almanach. Sonderband 8. Wien, 1982.

<sup>5</sup> См.: Гаспаров М.Л., Смирин В.М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 261.

<sup>6</sup> Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937-1959. Т. XIV. С. 121. Далее указание на том и страницу этого издания даются в тексте.

<sup>7</sup> О маске как одной из важнейших тем «Домика в Коломне» (как событийной части поэмы, так и ее лирических эпизодов) см.: Semjonow J. «Das Hauschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puskins. Textinterpretation und Literaturhistorischer Kommentar. Uppsala, 1965. S. 79-84.

<sup>8</sup> Болдинская осень. М., 1974. С. 169.

<sup>9</sup> Ахматова А.А. Указ. соч. С. 39, 33.

<sup>10</sup> Вяземский П.А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 204.

<sup>11</sup> Например: для автора «Домика в Коломне» «основным полемическим мотивом стало "ничтожество сюжета"... Право поэта на свободный выбор предмета, хотя бы и "ничтожного", казалось для Пушкина важнее всего» {Гаспаров М.Л., Смирин В.М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина. С. 255).

<sup>12</sup> Томашевский Б.В. Поэтическое наследие Пушкина // Томашевский Б.В. Пушкин. Книга 2. Материалы к монографии (1824-1837). М.; Л., 1961. С. 393-394, 403. Знаменательно, что пушкинская поэма вызвала исследовательский интерес у современного этнографа {Рабинович М.Г. «Домик в Коломне» — картинки из жизни старорусского города // Советская этнография. 1987. № 1).

<sup>13</sup> Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 225-226.

<sup>14</sup> Поэтизация быта в поэме отмечалась неоднократно. См. Фомичев С.А. Октавы «Домика в Коломне» Пушкина (строфа и сюжет) // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 31; Смирнова Н. В. Жанр шуточной поэмы в русской литературе 1820-1830 гг.: Автореф. дис.... канд. филол. наук. Горький, 1985. С. 6-7. '

<sup>15</sup> См.: Ахматова А.А. Указ. соч. С. 78,161; Виленкин В.Я. Указ. соч. С. 88, 90,98-99,131,152.

<sup>16</sup> Гершензон М. О. «Домик в Коломне» // Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Пг., 1919. С. 150.

<sup>17</sup> Ходасевич В.Ф. Петербургские повести Пушкина // Ходасевич В.Ф. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 76.

<sup>18</sup> Опираясь на слова Пушкина (на наш взгляд, исполненные горькой иронии), что Параша была «блаженнее стократ» одинокой графини, лите-  
400

#### Примечания

ратуроведы порой видят смысл сюжета поэмы в противопоставлении «простой и счастливой» Параша несчастной графине (Гершензон М.О. «Домик в Коломне». С. 149; см. также *Setjopow J. Das Haiischen in Kolomna...* S. 78).

<sup>19</sup> Гоголь Н.В. Поли. собр. соч.: В 14-ти т. Т. 10. М., 1940. С. 214. Из этого письма Гоголя мы узнаем, что «Домик в Коломне» Пушкин читал ему и

В. А. Жуковскому. Это, на наш взгляд, не случайно, как и то, что после болдинской осени с «Повестями Белкина» он обратился к Е. А. Баратынскому, а с литературно-критической прозой — к П. А. Вяземскому.

<sup>20</sup> Панченко А.М. Пушкин и русское православие // Русская литература. 1990. № 2. С. 42.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Поволоцкая О. Я. Самосознание формы («Домик в Коломне» и «Повести Белкина») // Московский пушкинист. П. М., 1996. С. 36.

<sup>23</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 204.

<sup>24</sup> Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1960.

С. 74-75.

<sup>25</sup> Тынянов Ю. Н. Сокращение штатов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 145-146.

<sup>26</sup> Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX вв. Л., 1969. С. 463-464.

<sup>27</sup> Перцов Н.В. Лингвистические заметки о поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне» // Знак: Сборник статей по лингвистике, семиотике и поэтике. М., 1994. С. 288.

<sup>28</sup> Гершензон М.О. «Домик в Коломне». С. 146-147.

<sup>29</sup> Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М, 1999. С. 188-189.

<sup>30</sup> Фомичев С.А. Указ. соч. С. 69.

<sup>31</sup> Перцов Н.В. Указ. соч. С. 291.

<sup>32</sup> Розанов ММ. Пушкин и Ариосто // Изв. АН СССР. Отд. обществ, наук. 1937. №2-3. С. 412.

<sup>33</sup> Франкл В. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. М., 1990. С. 175.

<sup>31</sup> См. Хализев В.Е. Веселье и смех в пушкинских сюжетах 1830 г. // Филологические науки. 1987. № 1. С. 6-8.

<sup>35</sup> См. с. 312-320, 345-349, 373-375 настоящей книги.

<sup>36</sup> См.: Кораблев А.А. Мотив «дома» в творчестве М. Булгакова и традиция русской классической литературы // Классика и современность. М., 1991.

#### «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

<sup>1</sup> Шелер М. Ресентимент в структуре моралей/ Пер. с нем. СПб., 1999. С. 96.

<sup>2</sup> Данная статья написана в 1981 году.

<sup>3</sup> Непомнящий В. Предназначение // Новый мир. 1979. № 6. С. 248-249.

<sup>4</sup> Благой ДД. Пушкин-зодчий // Благой ДД. От Кантемира до наших дней. Т. 2. М., 1972; Овчинникова СТ. Проблематика «Пира во время чумы» // Уч.

14

5504

401

#### Примечания

зап. Горьковского пед. ин-та, 1971. Вып. 115; Соловьев В. Фрагментарная драма и лирическая поэзия // Театр. 1972. № 5; Рассадин Ст. Б. Драматург Пушкин. Поэтика.

Идеи. Эволюция. М., 1977; *Поддубная Р.Н.* «Пир во время чумы» А. С. Пушкина. Опыт целостного анализа идейно-художественной структуры // *Studia Rossica Posnaniensia*. 1977. № VIII.

<sup>5</sup> Болдинская осень. М., 1974. С. 416.

<sup>6</sup> *Гуревич А.М.* Лирика Пушкина в ее отношении к романтизму // Проблемы романтизма. 2. М., 1979. С. 207.

<sup>7</sup> *Грехнев В.А.* Болдинская лирика А. С. Пушкина. Горький, 1977. С. 6.

<sup>8</sup> О мотиве избранничества в «Гимне» см: *Поддубная Р.Н.* Указ. соч. С. 27.

<sup>9</sup> В первоначальном варианте беловой рукописи стояло: «А Эдмонда не покинет Дженни в вечных небесах!»

<sup>10</sup> Так описывается ад в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» (Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1969. С. 319-320).

<sup>11</sup> *Поддубная Р.Н.* Указ. соч. С. 29.

<sup>12</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 319.

<sup>13</sup> См.: *Ахматова А.Л.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 129-136.

<sup>14</sup> С этим словом Вальсингам постоянно обращается к Мери: «Спой, милая...», «Твой голос, милая...» Слово — далеко не случайное!

<sup>15</sup> Этот же мотив — в «Евгении Онегине»: «в двух свиданиях Онегина и Татьяны всегда более прав молчащий: он ближе к абсолютному уровню универсума» (*Чумаков Ю.Н.* Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1978. С. 86).

<sup>16</sup> *Гуковский Г.Л.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 299-303.

<sup>17</sup> Даже в Председателе чувствуется некоторая снисходительность к песням Мери и к тому, о чем в них говорится: «Голос твой, милая, выводит звуки родимых песен с диким совершенством», «дикий рай твоей земли родной».

<sup>18</sup> О Ренессансе как эпохе «стихийно-человеческого самоутверждения», по сути индивидуалистического, см.: *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 95.

<sup>19</sup> *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 60-61.

<sup>20</sup> Мысль о необоснованности и тщетности вызывающего самоутверждения личности, о подчинении законам всеобщего людского единения как высшем благе живет и в поэзии двадцатого века. Вспомним пастернаковское стихотворение «Рассвет» или «Созерцание» Рильке (в переводе Б. Пастернака).

<sup>21</sup> Напомним пушкинские строки, относящиеся, по-видимому, к той же поре, что и маленькие трагедии: «Воды глубокие плавно текут, /Люди премудрые тихо живут».

<sup>22</sup> Эта коллизия дала о себе знать уже в эпоху Возрождения. В работе А. Н. Веселовского «Вилла Альберти» речь идет о противостоянии в Италии XIV-XV веков поборников устного творчества народа и агрессивных в своей элитарной настроенности эрудитов-интеллектуалов, считавших народное искусство варварством и, в частности, надменно третировавших поэзию Данте (*Ве-селовский А.Н.* Собр. соч. Т. 3. СПб., 1908. С. 356-388).

402

Примечания

<sup>23</sup> Обозначенная нами проблематика «Пира во время чумы» в телефильме М. А. Швейцера не просто игнорируется, но как бы выворачивается наизнанку. Благодаря композиционной перестройке пушкинского текста Гимн Председателя (прозвучавший здесь *после* его диалога со Священником) предстал как «последнее слово» автора, в качестве воплощения непререкаемой истины, что подчеркивается и заключительной «мизансценой»: Мери снизу вверх, в позе молящейся, благоговейно смотрит на Председателя пира, только что спевшего Гимн чуме. Во всем этом не просто отступление от текста пьесы, но и духовное противостояние режиссера великому поэту, уклончивый, но несомненный спор М. А. Швейцера с А. С. Пушкиным, спор, вряд ли желательный для телезрителей.

<sup>4</sup> См.: *Лотман ЮМ.* Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 478.

<sup>25</sup> *Баротти Т.* Мотивы смерти и сочетания «двух миров» в русской романтической лирике и в маленькой трагедии «Пир во время чумы» // От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX-XX веков. СПб., 1992. С. 21-22.

<sup>26</sup> *Беляк Н.В., Виролайнен ММ.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин. Материалы и исследования. XIV. Л., 1991. С. 79. См. также: *Давыдов С.* Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время чумы» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. М., 2001.

#### ТИПОЛОГИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ И «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

<sup>1</sup> См.: *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 232-263.

<sup>2</sup> *Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 84.

<sup>3</sup> *Шекспир В.* Поли. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. 479 (пер. М. Донского).

<sup>4</sup> *Бахтин ММ.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 138.

<sup>5</sup> См.: *Мелетинский ЕМ.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 33-34.

<sup>6</sup> См.: *Оксман Ю.Г.* Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // *Пушкин А.С.* Капитанская дочка. Л., 1984 (Литературные памятники). С. 188-189. Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

<sup>7</sup> *Степанов Н.Л.* Проза Пушкина. Л., 1962. С. 134.

<sup>8</sup> В недавно появившейся работе убедительно показано, что «Капитанская дочка» — это прежде всего «повесть о милосердии» (*Катасонов В.Н.* Хождение по водам (религиозно-нравственный смысл «Капитанской дочки» А. С. Пушкина). Пермь, 1998. С. 37 и далее).

<sup>9</sup> Существует и иная (на наш взгляд, весьма наивная) трактовка этого эпизода: в реплике Гринева усматриваются поражающая «примитивность мышления», «неспособность понять глубокий поэтический смысл сказки», «невпо-

14·

403

#### Примечания

пад высказанное нравоучение», так что Пугачеву, «пораженному» низким «нравственным уровнем» собеседника, остается только «замереть» и смолкнуть (см.: *Макогоненко Г.П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). Л., 1982. С. 416).

<sup>10</sup> *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина: Пути эволюции. Л., 1987. С. 277.

<sup>11</sup> См.: *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 53-56.

<sup>12</sup> *Лотман ЮМ.* Идеальная структура «Капитанской дочки» // *Лотман ЮМ.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 418, 419, 424.

<sup>13</sup> *Чайковская ОТ.* Гринева // Новый мир. 1987. № 8. С. 241.

<sup>14</sup> *Маркович ВМ.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 56, 149.

<sup>15</sup> *Шекспир В.* Указ. соч. С. 31 (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

<sup>16</sup> *Достоевский ФМ.* Поли. собр. соч. Т. 14. С. 305.

<sup>17</sup> *Кусков В.В.* История древнерусской литературы. М., 1989. С. 213.

<sup>18</sup> *Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967. С. 519, 524.

<sup>19</sup> Достойны упоминания также идеи М. Шелера («порядок любви» как организующее начало человеческой реальности), Й. Хёйзинги (гарант высоты культуры — не героика и величественные творения искусства, а милосердие), Д. Бонхёффера (свобода — не в самом по себе полете мысли и воображения, а лишь в ответственно вершимом деле), А. Швейцера (мир нуждается в авантюрах самоотречения). Подробнее об этой ветви западноевропейской и русской гуманитарной мысли (ее правомерно назвать нравственно ориентированной философией жизни) см.: *Хализев В.Е.* Теория поступка М. М. Бахтина в

контексте философии XX века // Литературоведение как литература: Сборник в честь С. Г. Бочарова. М., 2004.

<sup>20</sup> См.: Современная западная теоретическая социология. Вып. 1. М., 1992. С. 65, 75, 119-121.

<sup>21</sup> Боткин ЛМ. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 21, 23, 232-233.

<sup>22</sup> См.: Смирнов И.П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 303-307.

<sup>23</sup> Жирмунский ВМ. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 45.

<sup>24</sup> См. с. 18—22 настоящей книги.

<sup>25</sup> Цветаева М.И. Мой Пушкин. М., 1967. С. 138, 126, 137, 110, 111.

<sup>26</sup> Шкловский В.Б. Капитанская дочка. Комментированный сценарий М., 1929. С. 7, 11, 8.

<sup>27</sup> Розанов В.В. О себе и жизни своей. М., 1990. С. 226.

<sup>28</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 181.

<sup>29</sup> Пришвин ММ. Собр. соч.: В 8 т. М., 1956. Т. 8. С. 253.

<sup>30</sup> Ухтомский А.А. Интуиция совести. СПб., 1996. С. 260.

<sup>31</sup> Дурьлин С.Н. В своем углу. Из старых тетрадей. М., 1991. С. 224, 222.

404

Примечания

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЛАСТИКА В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л. Н. ТОЛСТОГО

<sup>1</sup> См.: Хализев В.Е. О пластике словесных образов // Вестник МГУ. Филология. 1980. № 2.

<sup>2</sup> См.: Л. Толстой и В. Стасов. Переписка 1878-1906. Л.: Прибой, 1929. С. 33, 45; Страхов Н.Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862-1885). 2-е изд. СПб., 1887. С. 237, 245, 274.

<sup>3</sup> Горький АМ. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. М.: Гослитиздат, 1953. С. 68.

<sup>4</sup> Манаев Н.С. Изобразительные источники «Войны и мира» и специфика пластичности прозы Л. Н. Толстого // Проблемы истории русской литературы». Тула, 1973.

<sup>5</sup> Здесь и далее ссылки на сочинения Л. Н. Толстого делаются по изданию: Толстой Л.Н. Поли. собр. соч. (юбилейное изд.): В 90 т. М.; Л., 1928—1959. Указывается том и страница. Курсив в цитатах из «Войны и мира» принадлежит автору настоящей книги.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Поли. собр. соч.: В 14 т. Т. 13. М., 1952. С. 169.

<sup>7</sup> См.: Сахарный НЛ. Гомеровский эпос. М., 1976. С. 333-334.

<sup>8</sup> Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого // Скафты-мов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 158.

<sup>9</sup> Подобный толстовскому образ мягкого, податливого воздействиям извне шара как начала единящего, противостоящего духу разобщенности и вражды, мы находим в статье Марины Цветаевой о М. Волошине, где говорится о «неуязвимой мягкости» поэта, о его удивительном даре признавать правоту людей, думающих и чувствующих иначе («прав по-своему» — было первоосновой его жизни с людьми»), и неверии в силу зла («зло для него было... гигантским недоразумением»): «Если каждого человека можно дать пластически, Макс — шар, совершенное видение шара: шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка) и от собеседника, чтобы снова даваться ему в руки» (Цветаева М.И. Живое о живом (Волошин) // Максимилиан Волошин — художник. Сборник материалов. М., 1976. С. 180-182).

<sup>10</sup> В этом отношении Л. Толстому близок А. Платонов. См.: Бочаров С.Г. «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т. 2. М., 1971.

<sup>11</sup> Эта цельность толстовских персонажей отличает их от действующих лиц романов Достоевского, который «обладал исключительно зорким глазом и чутким ухом, чтобы увидеть и услышать... напряженнейшую борьбу "я" и "другого" в каждом важнейшем выявлении человека (в каждом лице, жесте, слове)» (*Бахтин ММ. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» // Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977. С. 309*).

<sup>12</sup> *Герцен А.И. Еще раз Базаров // Герцен АМ. Поли. собр. соч.: В 30 т. Т. 20. М., 1960. С. 343.*

**405**

Примечания

<sup>13</sup> *Лотман ЮМ. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 56.*

<sup>14</sup> Об этой грани романтизма см.: *Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 26-28.*

<sup>15</sup> Об утверждающем звучании у Пушкина слова «небрежность», выступающего как синоним неподдельности и живости, легкости и безыскусственности, см.: *Сквозников ВД. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М., 1975. С. 125-126.*

<sup>16</sup> *Бахтин ММ. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 313.*

<sup>17</sup> О том, что образы Элен и Анатоля Курагиных иронически перелицовывают величественную пластику античного эпоса, см.: *Громов П.П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., 1977. С. 329-336.*

<sup>18</sup> *Страхов Н.Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. С. 247.*

<sup>19</sup> *Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 2. М., 1968. С. 900.*

<sup>20</sup> Об этом см.: *Манаев Н. Панорамность как композиционный принцип батальной живописи первой половины XIX века и художественный прием в «Войне и мире» Толстого // Вопросы русской и зарубежной литературы. Тула, 1971.*

<sup>21</sup> Подробнее об этом см.: *Азарова Н.И. Сон Николеньки Болконского // Яснополянский сборник. Тула, 1972.*

<sup>22</sup> Анализ этой «монтажной фразы» толстовского романа см. в кн.: *Гринева И.Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Тула, 1976. С. 39-40.*

<sup>23</sup> *Киреевский И. Поли. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. М. Гершензона. Т. 1. М., 1911. С. 216, 202. Подобные же мысли о различиях между католичеством и православием высказывали Хомяков и Данилевский. Так, в работе последнего как об антиподе православию говорится «о католической вычурности и театральности» (*Данилевский Н.Я. Россия и Европа. 4-е изд. СПб., 1889. С. 289*).*

<sup>24</sup> См.: *Каждан А.П. Византийская культура X-XII веков. М., 1968. С. 148.*

<sup>25</sup> *Бахтин ММ. Вопросы литературы и эстетики. С. 284-285.*

<sup>26</sup> О том, что Толстой «деэстетизирует» тех, кого любит, и, наоборот, «прихорашивает» несимпатичных ему персонажей, см.: *Прянишников Н.Е. Проза Пушкина и Л. Толстого (Два этюда). Чкалов, 1939. С. 52.*

<sup>27</sup> *Мартен дю Гар Р. Воспоминания // Иностранная литература. 1956. № 12. С. 90.*

<sup>28</sup> *Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Ч. II. Творчество // Поли. собр. соч.: В 24 т. Т. 10. М., 1914. С. 15, 46.*

<sup>29</sup> Там же. С. 17.

<sup>30</sup> *Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 131. Сошлемся также на одного из философов нашего столетия, назвавшего жест и мимику «предателями» человека, ибо они «выдают» окружающим скрываемые чувства и намерения (*Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 337*).*

<sup>31</sup> *Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1960. С. 260.*

<sup>32</sup> *Прянишников Н.Е.* Проза Пушкина и Л. Толстого. С. 52.

406

Примечания

<sup>33</sup> *Гофман В.В.* Язык и стиль Чехова-драматурга // *Гофман В.В.* Язык литературы. Очерки и этюды. Л., 1936. С. 365.

<sup>34</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. С. 388.

<sup>35</sup> *Мору а А.* Литературные портреты. М., 1971. С. 220.

<sup>36</sup> *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 189.

<sup>37</sup> *Манн Т.* Иосиф и его братья. Т. 1. М., 1968. С. 107.

<sup>38</sup> *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960. С. 145, 127.

#### «СНЕГУРОЧКА» А. Н. ОСТРОВСКОГО И МИФОТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

<sup>1</sup> *Батюшков Ф.Д.* Генезис «Снегурочки» Островского // Журнал министерства народного просвещения. 1917. № 5. С. 60.

<sup>2</sup> Об эстетике русского традиционного быта см. с. 260-300 настоящей книги.

<sup>3</sup> *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI—XII веков. М., 1992. С. 127.

<sup>4</sup> Под личностью (в соответствии с многовековой традицией европейской культуры) мы разумеем не индивида, непременно противостоящего всему и вся вокруг, заброшенного в чужой ему мир (концепция экзистенциализма), а человека, способного к «самостоянию» и причастного окружающему (см.: *Ха-лизев В.Е.* «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в свете теорий личности XX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск, 2005).

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: *Лебедев Ю.В.* Об истоках «весенней сказки» А. Н. Островского «Снегурочка» // «Снегурочка» в контексте драматургии А. Н. Островского. Кострома, 2001. С. 9—10.

<sup>6</sup> *Федотов Г.П.* Лицо России (1918) // *Федотов Г.П.* Судьба и грехи России: В 2 т. Т. 1. СПб., 1991. С. 43-44.

<sup>7</sup> *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. М., 1989. С. 514.

<sup>8</sup> *Тамаев П.М.* Духовный мир сказки «Снегурочка» // «Снегурочка» в контексте драматургии А. Н. Островского. С. 52.

<sup>9</sup> *Журавлева А.И.* Трагедийное в драматургии Островского // Вестник МГУ. Филология. 1986. № 3. С. 31.

<sup>10</sup> *Шалимова НА.* Русский мир А. Н. Островского. Ярославль, 2000. С. 111. Сходным образом пьесе Островского навязываются широко бытующие ныне представления о внеличном характере традиционного уклада жизни и его бесчеловечности («вечная мерзлота»), а также (в духе пантрагизма) об извечной гибельности любви (см.: *Мильдон В.И.* Берендеи, или Вечная мерзлота. Художественная антропология в драме А. Н. Островского «Снегурочка» // «Снегурочка» в контексте драматургии А. Н. Островского).

<sup>11</sup> *Батюшков Ф.Д.* Указ. соч. С. 62—63.

<sup>12</sup> *Журавлева А.И.* Типологические параллели. А. Н. Островский и Г. Ибсен // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX—XX вв. М., 2003. С. 189.

407

Примечания

<sup>13</sup> Рерих о Пер Гюнте (интервью) // Маски. 1912. № 1. С. 44—45.

<sup>14</sup> О мифологическом мышлении, явленном в этом произведении, см.: *Ду-рылин С.Н.* Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М., 1913. С. 38 и далее.

<sup>15</sup> О надэпохальной «весомости» для России сюжета «Хованщины» композитор писал: «"Ушла вперед!" — врешь, "там же"! Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или то с ним *состряпалось* — там же!»\* (*Мусоргский М.Л.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. М., 1971. С. 132).

## ПРАВЕДНИКИ У Н.С. ЛЕСКОВА

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953. С. 234.

<sup>2</sup> Лесков Н.С. Собр. соч.: В И т. М., 1956-1958. Т. 11. С. 252. Далее ссылки на это издание даются в тексте, указываются том и страница. Курсив принадлежит авторам главы данной книги.

<sup>3</sup> *Видуэцкая ИЛ.* Толстой и Лесков. Нравственно-философские искания (1880—1890-е годы) // Толстой и литература народов СССР. Ереван, 1978. С. 158.

<sup>4</sup> Лесков Н.С. Сентиментальное благочестие. М., 1876. С. 10.

<sup>5</sup> Лесков Н.С. Дикие фантазии (Современные заметки) // Православное обозрение. 1877. № 11. С. 498-499.

<sup>6</sup> Полемизируя с К. Леонтьевым, Лесков говорил об этом в статьях «Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (религия страха и религия любви)» («Новости и биржевая газета», 1883, 1 и 3 апреля); «Золотой век. Утопия общественного переустройства. Картины жизни по программе Леонтьева» (Там же, 1883, 22 и 29 июня).

<sup>7</sup> Панина АЛ. Неоконченная повесть Н. С. Лескова // Записки отдела рукописей РГБ. Т. 25. М., 1962. С. 394.

<sup>8</sup> Лесков Н.С. Поли. собр. соч.: В 36 т. Пб., 1902-1903. Т. 3. С. 158. Далее ссылки на это издание даются в тексте: ПСС, том, страница.

<sup>9</sup> Лесков Н.С. Вечерний звон и другие средства к искоренению разгула и бесстыдства // Исторический вестник. 1882. № 6. С. 596.

<sup>10</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. Т. 6. СПб., 1889. С. 729. Экземпляр этой книги, тираж которой был уничтожен по распоряжению синода, хранится в Отделе редких книг РГБ.

<sup>11</sup> Лесков Н.С. Поповская чехарда и приходская прихоть. Церковно-быто-вые нравы и картины (Рассказано по официальным источникам) // Исторический вестник. 1883. № 2. С. 205.

<sup>12</sup> Столярова И.В. В поисках идеала (Творчество Н. С. Лескова). Л., 1978. С. 188; Горелов А.А. Лесков (Демократические начала творчества) // Русская литература. 1981. № 1. С. 36.

<sup>13</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 232.

<sup>14</sup> Подгородников М. «...Знак радости и прибыли» (вкусы и пристрастия Н. С. Лескова) // Литературная Россия. 1981. № 5. С. 16.

408

### Примечания

<sup>15</sup> Исключение составляет, пожалуй, лишь герой ранней лесковской повести «Овцебык», миссионер и агитатор по призванию, человек, одержимый жаждой учить и приобщать к истине.

<sup>16</sup> Прохоров Г.М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // ТОДРЛ. Т. 23. Л., 1968. С. 108; Лихачев Д.С. Заметки о русском // Новый мир. 1980. № 3. С. 33.

<sup>17</sup> Ключевский В.О. Значение преподобного Сергия для русского народа и государства // Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1990. С. 69, 74-75.

<sup>18</sup> Об озабоченности средневекового человека тем, что «приличествует» его общественному положению, см.: Бицилли П.М. Салимбене. Одесса, 1916. С. 132; Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 273; Прохоров Г.М. Повесть о Митяе. М., 1978. С. 141.

<sup>19</sup> Новоевропейскому индивиду, «чтобы быть личностью... нужно не походить на что-либо предлежащее» {Боткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 54).

<sup>20</sup> О характере князя см.: Дыханова Б.С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова. М., 1980. С. 140—143.

<sup>21</sup> Неприятие Лесковым романтического индивидуализма и «байронических



веяний» сказало также в «Соборных» (4, 21) и «Захудалом роде» (5, 73).

<sup>22</sup> Речь идет о сборнике рассказов Лескова «Три праведника и один Шера-мур» (1880 г. - изд. 1-е, 1886 г. - изд. 2-е).

<sup>23</sup> Журавлева А.И. Островский-комедиограф. М., 1981. С. 209.

<sup>24</sup> Подробнее об этом см. стр. 29—36 настоящей книги.

<sup>25</sup> Текст новеллы см.: Державина О.А. «Великое зеркало» на русской почве. М, 1965. С. 241.

<sup>26</sup> В этом своем обобщении Лесков перекликается с «Семейной хроникой» С. Т. Аксакова, где поэтически изображена «любопытная и поучительная» жизнь людей, которые прошли «свое земное поприще в тишине и безвестности». Близки лесковским и мысли Ключевского, в юности писавшего об истинных героях России как о «гномах и подземных карликах», которые тихо, неприметно, «бесславно» ведут свою борьбу. «Они слишком скромны и слишком уважают дело, чтобы заявлять о себе человечеству, чтобы тыкать в глаза каждому своим делом» {Ключевский В.О. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М., 1968. С. 227).

<sup>21</sup> Достоевский Ф.М. Поли. собр. Соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 26. С. 153; Т. 23. С. 162.

<sup>28</sup> Лесков Н.С. Русские деятели в Остзейском крае (Свои и чужие наблюдения) // Исторический вестник. 1833, декабрь. С. 506.

<sup>29</sup> Лесков Н.С. Поповская чехарда и приходская прихоть. С. 264. Эта мысль прямо сформулирована в повести «На краю света»; о праведнике-язычнике, самоотверженно спасшем жизнь рассказчика, сказано: он «бежал сутки в ледяной шапке, конечно, движимый не одним естественным чувством сострадания ко мне, а имея также religio, — дорожа воссоединением с тем хозяином, "который сверху смотрит"» (5, 509).

<sup>30</sup> Лесков Н.С. Энергичная бестактность // Православное обозрение. 1876. №5. С. 139-140.

409

#### Примечания

<sup>31</sup> В научной литературе отмечался «известный параллелизм» некоторых воззрений Лескова и идеологии катковского лагеря (см.: Горелов А.А. Указ. соч. С. 41). Не углубляясь в эту тему, требующую специального рассмотрения, отметим, однако, что взгляд писателя на взаимоотношения национальностей резко отделял его от приверженцев Каткова (в этом — одна из причин расхождения Лескова с «Русским вестником»).

<sup>32</sup> Лесков Н.С. Обнищеванцы // Русь. 1881. № 16. С. 19.

<sup>33</sup> Лесков Н.С. Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи (религия страха и религия любви) // Новости и биржевая газета. 1883, 1 апреля.

<sup>34</sup> Лесков Н.С. Русские деятели в Остзейском крае. С. 499. О непримиримости Лескова к любому подогреванию межнациональной розни см.: Анку-динова О.В. Проблема национальной жизни в повести Лескова «Заячий ремиз» // Научные труды Курского пед. ин-та. Вып. 76 (169). Курск, 1977.

<sup>35</sup> Стебницкий М. Повести, очерки и рассказы: В 2 т. Т. 1. М., 1867. С. 327. Здесь явно обнаружилось отличие Лескова от тех современных ему публицистов, которые относились к своей стране апологетически и были исполнены недоверия и скепсиса к западноевропейским народам и их культурам. Так, Данилевский, убежденный, что Европа непримиримо враждебна России, считал благодетельным и целебным «патриотический фанатизм славян» (Данилевский Н.Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к романо-германскому. Изд. 4. СПб., 1889. С. 463, 468).

<sup>36</sup> Фаресова А.И. Против течений. СПб., 1904. С. 89.

<sup>37</sup> Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. С. 124.

<sup>38</sup> Так, К. Леонтьева привлекали сердца твердые, «которые держат мысль в узде и не дают ей изменять тому, что для сердца стало святыней» (Леонтьев К. Восток, Россия и

славянство. Т. 2. М., 1886. С. 155).

<sup>39</sup> Например, В. Зайцев сожалел о времени, когда все мыслили одинаково и никому не приходило в голову, что «всякое мнение должно быть уважаемо... что каждый прав с своей точки зрения». «Неужели же, — недоумевал он, — в самом деле, так-таки и нельзя решить, какой взгляд на данный предмет истинен, верен и честен?» (*Зайцев В. А. Избр. соч.* Т. 1. М., 1934. С. 346).

<sup>40</sup> По верной мысли немецкого ученого, одна из причин непопулярности Лескова при жизни состоит в том, что он не обладал энергией императивного воздействия на публику и оставался свободным от фанатической сосредоточенности на чем-нибудь одном (*Rbfiler M.L. N. Leskov und seine Darstellung des religiösen Menschen. Weimar, 1939. S. 58*).

<sup>41</sup> *Лесков Н.С. Вычегодская Диана (попадья-охотница) // Новости и биржевая газета. 1883, 9 июня.*

<sup>42</sup> См.: *Богаевская К.П. Н. С. Лесков о Достоевском // Литературное наследство. Т. 86. М., 1977. С. 608.*

<sup>43</sup> *Столярова И.В. Указ. соч. С. 149.*

<sup>44</sup> *Лесков Н.С. Церковные интриги // Исторический вестник. 1882. № 5. С. 390.*

<sup>45</sup> См. об этом: *Троицкий В.Ю. Лесков — художник. М., 1974. С. 64; Видуэц-кая И.Л. Н. С. Лесков. М, 1979. С. 56-57.*

<sup>46</sup> *Лесков Н.С. О героях и праведниках (заметка) // Церковно-общественный вестник. 1881. № 129. С. 5.*

#### 410

##### Примечания

<sup>47</sup> *Лесков Н.С. Об оригинальных попадьях (пояснения и поправки) // Новости и биржевая газета. 1883, 12 июня.*

<sup>48</sup> *Лесков Н.С. Случаи из русской демономании // Новое время. 1880, 8 июня.*

<sup>49</sup> См.: *Хализев В.Е. Функция случая в литературных сюжетах // Литературный процесс. М., 1981.*

<sup>50</sup> *Видуэцкая И.П. Н. С. Лесков. С. 26. Лесков нередко заранее сообщает читателям о том плохом или хорошем, что ожидает его героев. Так, повествователь в начале рассказа «Владычный суд» оговаривает: предлагаемая история — «светлое воспоминание... о... замечательном и оригинальном происшествии...» (6, 92). Предупреждение о мрачном финале «Тупейного художника» завершает первую же главу этого рассказа (7, 221).*

<sup>51</sup> *Maclean H. N. S. Leskov: Man and His Art. Hague; London, 1977. P. 103.*

<sup>52</sup> *Гебель В. Н. С. Лесков. В творческой лаборатории. М., 1945. С. 176.*

<sup>53</sup> *Лесков Н.С. Счастье в двух этажах // Литературное наследство. Т. 87. М., 1977. С. 112.*

<sup>54</sup> *Лесков Н.С. Маленький фельетон. Образец большой начитанности // Новое время. 1883. № 2768. С. 3.*

<sup>55</sup> *Данилов В.В. К биографии Лескова // Исторический вестник. 1908. № 10. С. 165.*

<sup>56</sup> *Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч. Т. 28. Кн. 2. С. 251.*

<sup>57</sup> См. с. 261-265, 271-278 настоящей книги.

<sup>58</sup> *Журавлева А.М. Указ. соч. С. 215.*

<sup>59</sup> *Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1897. № 6. С. 104.*

<sup>60</sup> *Лесков Н.С. Жития как литературный источник // Новое время. 1882, 17 августа.*

<sup>61</sup> *Лесков Н.С. Борьба эфиопов с ангелами (Случай из явлений русской демономании) // Исторический вестник. 1882. № 3. С. 703.*

<sup>62</sup> *Лесков Н.С. Случаи из русской демономании.*

<sup>63</sup> *Лесков Н.С. Граф Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский как ересиархи.*

<sup>64</sup> *Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 225.*

<sup>65</sup> *Лесков Н.С. Обнишеванцы // Русь. 1881. № 16. С. 19.*

ЭСТЕТИКА БЫТА: ТВОРЧЕСТВО Н. С. ЛЕСКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

<sup>1</sup> О материально-бытовой культуре как носителе неповторимо своеобразных черт народа и закономерностях ее социально-исторической динамики см.: *Бромлей Ю.В.* Этнос и этнография. М., 1973. С. 65—75; *Арутюнов С.А.* Этнографическая наука и культурная динамика // Исследования по общей этнографии. М., 1979.

<sup>2</sup> *Горький А.М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 236.

<sup>3</sup> *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1956-1958. Т. 4. С. 9. Далее ссылки на это собрание сочинений даются в тексте. Курсив при цитировании художественных произведений принадлежит автору книги.

411

### Примечания

<sup>i</sup> См.: *Белецкий А.И.* Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 195—196.

<sup>5</sup> «Дикий цвет — сероватый, серый, пепельный, подседный; не буро-серый, а голубо-серый» {*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1. С. 436).

<sup>6</sup> То есть зубчатых узоров. См.: *Даль В.И.* Толковый словарь... Т. 2. С. 75.

<sup>7</sup> По контрасту со всем этим в «Соборях» отмечается, что Варнава Препотенский, ориентируясь на новейшую моду, живет в «пустой комнате», а Бизюкина, чтобы угодить приезжим из Петербурга и не прослыть ретроградкой, опустошив свои комнаты, «сделала на письменном столе два пятна чернилами, опрокинула ногой в углу плевательницу и рассыпала по полу песок» (4, 156).

<sup>8</sup> Цит. по кн.: *Гроссман Л. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика.* М., 1945. С. 207.

<sup>9</sup> *Эйхенбаум Б.М.* О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 345.

<sup>10</sup> *Горький А.М.* Собр. соч. Т. 24. С. 236.

<sup>11</sup> Цит. по кн.: *Фаресов А.И.* Против течений: Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904. С. 273—275.

<sup>12</sup> Неизданный Лесков. Книга первая. (Литературное наследство. Т. 101). М., 1997. С. 212.

<sup>13</sup> *Панченко А.М.* О цвете в древней литературе восточных и южных славян // ТОДРЛ. Т. 23. Л., 1968. С. 6.

<sup>14</sup> *Никольская А.Б.* О словесном портрете в древнерусской литературе // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934. С. 196.

<sup>15</sup> Лесковский мотив возвышенного и благоговейно-кроткого молчания имеет соответствие в «Троице» Рублева и «Повести о Петре и Февронии». См.: *Демина Н.А.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 59, 74; *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М.; Л., 1958. С. 104—105.

<sup>16</sup> *Лесков Н.С.* Энергическая бестактность // Православное обозрение. 1876. № 5. С. 139.

<sup>17</sup> Об этих чертах древнерусской иконы см.: *Трубецкой Е.Н.* Два мира в древнерусской иконописи. М., 1916.

<sup>18</sup> В ранней редакции «На краю света» под названием «Темняк» этот пейзаж дан более развернуто: воссозданы игра света заходящего солнца и фантастические переливы цветов снега, деревьев, гор (5, 566).

<sup>19</sup> Подобный мотив прозвучал и в «Соборях». Умиравшей Наталье Николаевне муж и его друзья кажутся огромными: «Вот зажмурюсь, и сейчас все станет большое, пребольшое-большое. Все возрастает: и ты, — обращается попадья к Савелию, — и Николай Афанасьевич, дружок, и дьяконеночек Ахилла... и отец Захария» (4, 263).

<sup>20</sup> *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI—XIV вв. М., 1973. С. 80.

<sup>21</sup> См.: *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С. 45.

#### Примечания

<sup>22</sup> См.: *Чижикова Л.Н.* Архитектурные украшения русского крестьянского жилища // Русские: Историко-этнографический атлас. М., 1970. С. 43, 54.

<sup>23</sup> В романе «На горах» читаем: «Выстроил... лучший дом в городе, разубрал, разукрасил, денег не жалея, лишь бы отделать все "в наилучшем виде", лишь бы каждому кидалось в глаза его убранство, лишь бы всяк, кто мимо ни шел, ни ехал, — все бы время на него любовался и, уехавши, молвил бы сам, про себя: "Сумел поставить хоромы Зиновойй Алексеич!"» (*Мельников П.И.* На горах. М., 1956. Т. 1. С. 174).

<sup>24</sup> *Васин Е.Я., Краснов В.М.* Социальный символизм: (Некоторые вопросы взаимодействия социальной структуры и культуры) // Вопросы философии. 1971. № ю. С. 169.

<sup>25</sup> См.: *Белецкий А.И.* Избр. труды по теории литературы. С. 211.

<sup>26</sup> Отклики, вызываемые изысканно-яркими вещами у героев «Соборян», но своей эмоциональной наполненности (умиленный и благодарный восторг) и лексической «фактуре» («пречудный», «дивный», «сияющий») напоминают описания икон в «Запечатленном ангеле» (5, 322—325).

<sup>27</sup> Иначе обстояло дело в исторически ранней словесности, где «вещь должна быть показана со стороны своей полной пригодности для тех действий, для которых она назначена» (*Белецкий А.И.* Избр. труды по теории литературы. С. 211).

<sup>28</sup> О преломлении в литературе сообщительно-веселого, непубличного и неиронического смеха см. стр. 312—320, 347—348, 373—375 настоящей книги.

<sup>29</sup> См.: *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.

<sup>30</sup> О том, что карнавальная праздничность, шумная и разгульная, оставалась Лескову чуждой, свидетельствуют слова героя рассказа «Фигура»: «Я сам нашего русского празднования с детства переносить не могу и все до сих пор боюсь: как бы какой беды не было... мне еще и тогда казалось: что тут хорошего — хоть бы это и народное!» (8, 468). Сходное обобщение содержит рассказ «Чертогон». В «диком, неистовом» купеческом разгуле писатель усмотрел «главным образом страшное». С отчужденно-жесткой иронией говорит рассказчик о беспутном празднестве как выражении «доброй воли народной», о том, что, повидав чертогон, он «вкус народный познал в падении и восстании» (6, 306-307, 314).

<sup>31</sup> *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 28.

<sup>32</sup> См.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. С. 132—133.

<sup>33</sup> См.: Там же. С. 42.

<sup>34</sup> *Лесков Н.С.* Русские деятели в Остзейском крае // Исторический вестник. 1883. № 12. С. 500. С византинизмом Лесков сближал пышность и импозантность эстетики католического, а отчасти протестантского Запада. Писателю, в частности, было не по душе распространившееся у нас «кичливое стремление к надмогильной монументальности с дутыми эпитафиями», что он воспринимал как несовместимый со скромностью русского человека «чужеземный нанос» (10, 214-215).

<sup>35</sup> См.: *Лесков Н.С.* Поповская чехарда и приходская прихоть. Церковно-бытовые нравы и картины: (Рассказано по официальным источникам) // Исторический вестник. 1883. № 2. С. 292.

413

#### Примечания

<sup>36</sup> Эта мысль лежит в основе малоизвестного рассказа «Пламенная патриотка». См.: *Лесков Н.С.* Поли. собр. соч.: В 36 т. СПб., 1903. Т. 16.

<sup>37</sup> *Белов В.И.* Лад: Очерки о народной эстетике // Наш современник. 1979. № 12. С. 96.

<sup>38</sup> См.: *Гуревич А.Я.* На дар ждут ответа... // *Гуревич А.Я.* Категории средневековой

культуры. М., 1972. С. 195-217.

<sup>39</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 66-67.

<sup>40</sup> См.: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М., 1992. С. 34-36.

<sup>41</sup> См.: Гроссман Л. Н. С. Лесков. С. 204-223.

<sup>42</sup> Муратов П. Русская живопись до середины XVII века // Грабарь И. История русского искусства. Т. 6. История живописи. Допетровская эпоха. М., б/г. С. 52-54.

<sup>43</sup> См.: Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XIV вв. С. 28, 46, 48.

<sup>44</sup> См.: Стасов В.В. Славянский и восточный орнамент по рукописям. СПб., 1887. Табл. LXI и LXXVI.

<sup>45</sup> Стасов В.В. Собр. соч. СПб., 1894. Т. I. С. 188. Позднее тоже говорилось, что в русском народном искусстве орнаментальный принцип является господствующим (Некрасов А.И. Русское народное искусство. М., 1924. С. 158), что к орнаменту древнерусские художники «прибегают всюду, где только для этого имеется малейшая возможность» (Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI-XIV вв. С. 46).

<sup>46</sup> Буслаев Ф.И. Исторические очерки по русскому орнаменту. Пг., 1917. С. 28-36.

<sup>47</sup> История культуры Древней Руси: Домонгольский период: В 2 т. М.; Л., 1948. Т. 1. С. 433-434.

<sup>48</sup> Лоренц Н.Ф. Орнамент всех времен и стилей. СПб., 1898. Табл. 35. См. также: Орлова М. О роли орнамента в древнерусской храмовой декорации // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977.

<sup>49</sup> Колчин Б. Резное дерево на Руси // Наука и жизнь. 1970. № 7. С. 63.

<sup>50</sup> Лихачев Д.С. Заметки о русском // Новый мир. 1980. № 3.

<sup>51</sup> Воронова Л.И. Киришские кружева // Музей народного искусства и художественные промыслы. М., 1972. Вып. 5. С. 271.

<sup>52</sup> Чижикова Л.Н. Архитектурные украшения русского крестьянского жилища. С. 49.

<sup>53</sup> Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1959. С. 73.

<sup>54</sup> Миллер В. Очерки русской народной словесности. М., 1897. С. 178.

<sup>55</sup> См.: Коновалова О.Ф. «Плетение словес» и плетеный орнамент конца XIV в. // ТОДРЛ. Т. 22. Л., 1966; Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 111-129.

<sup>56</sup> Щапов А.П. Социально-педагогические условия умственного развития русского народа. СПб., 1870. С. 120.

<sup>57</sup> См.: История культуры Древней Руси. Домонгольский период. Т. 1. С. 248—252. Здесь отмечено, что «древнерусский язык был много богаче современного цветными терминами» (с. 255).

#### 414

##### Примечания

<sup>58</sup> Цит. по кн.: Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.; Л., 1962. С. 160.

<sup>59</sup> Терещенко А.В. Быт русского народа. СПб., 1847. С. 387.

<sup>60</sup> Крижанич Ю. Политика. М., 1965. С. 468-474.

<sup>61</sup> Савченков И. Старое и новое в народном убранстве и одежде // Живая старина. 1890. Вып. 1. С. 113.

<sup>62</sup> Чижикова Л.Н. Архитектурные украшения русского крестьянского жилища. С. 52—53.

<sup>63</sup> Брандес Г. Собр. соч. СПб., б/г. Т. 19. С. 21, 99, ПО.

<sup>м</sup> О том, что затейливо-веселая и красочная предметность, укорененная в древнерусской культуре, тем не менее миновала ее письменность, свидетельствует А. М. Панченко. Отмечая цветность «Слова о полку Игореве», он вместе с тем справедливо утверждает, что вследствие высокой этикетности письменных жанров Древней Руси цвет

в его чувственной достоверности оставался, как правило, «вне художественной прозы»: «Действительность исследуется, но отнюдь не живописуется. Это не картина, и потому здесь нет места цвету» (*Панченко А.М.* О цвете в древней литературе восточных и южных славян. С. 8-9,12-15).

<sup>65</sup> *Белецкий А.И.* Избр. труды по теории литературы. С. 212.

<sup>66</sup> *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 283—284.

<sup>67</sup> *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. 144—145.

<sup>68</sup> *Мельников П.И.* В лесах. М, 1955. Т. 1. С. 120.

<sup>69</sup> Там же. Т. 2. С. 226.

<sup>70</sup> Там же. Т. 1. С. 392.

<sup>71</sup> *Мельников П.И.* На горах. Т. 2. С. 323-324. <sup>11</sup> См. с. 210 настоящей книги.

<sup>73</sup> См.: *Лесневский С.С.* Путь, открытый взорам. М., 1980. С. 208, 211.

<sup>74</sup> *Блок А.* Записные книжки, 1901-1920. М, 1965. С. 37.

<sup>75</sup> *Блок А.* Собр. соч. Т. 8. С. 43.

<sup>76</sup> *Блок А.* Записные книжки... С. 70.

<sup>77</sup> *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 20-21, 24.

<sup>18</sup> Об эстетическом ореоле «вокруг коня и упряжки» в традиционном русском быте см.: *Белов В.И.* Лад: Очерки о народной эстетике // Наш современник. 1981. № 1. С. 169.

<sup>79</sup> К месту вспомнить федосковские миниатюры, искусство Палеха, деревянное кружево томских строений.

<sup>80</sup> *Рерих Н.К.* Собр. соч. Кн. I. М, 1914. С. 146-151.

<sup>81</sup> См.: *Петрушевский Ф.Ф.* Цветовые ощущения древних и новых народов // Вестн. изящных искусств. 1889. Т. VII. Вып. 4. С. 322.

<sup>82</sup> *Конрад Н.И.* Избр. труды: Литература и театр. М., 1978. С. 334.

<sup>83</sup> См.: *Беляев Н.М.* Украшения позднеантичной и ранневизантийской одежды // Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова: Археология. История искусства. Византиноведение. Прага, 1926. С. 205—207.

<sup>14</sup> *Нидерле Л.* Славянские древности. М., 1956. С. 400. <sup>85</sup> *Беляев Н.М.* Украшения позднеантичной и ранневизантийской одежды. С. 226-227.

415

### Примечания

<sup>86</sup> *Кондаков Н.П.* Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906. С. 109. Об активном воздействии материально-бытовой культуры социальных верхов на уклад народной жизни, о своего рода «спуске» явлений элитарной культуры «по ступеням социальной лестницы», об их превращении в «элемент всеобщей народной культуры» и утрате ими социально-престижного характера см.: *Арутюнов С.А.* Указ. соч. С. 31—33.

<sup>87</sup> При этом в русскую материально-бытовую культуру (прежде всего дворянскую и купеческую) свободно входили также предметы, заимствованные как из восточных стран, так и из Западной Европы. Знаменательны в этом отношении упоминания Лескова о вышитых «китайских фигурках», «желтой французской шали», «гишпанских платьях», Гончарова — о «саксонских чашках» и «китайских уродцах», Мельникова-Печерского — о персидских и среднеазиатских тканях в быту волжских купцов-старообрядцев. Это своего рода симптом открытости нашей бытовой культуры инонациональным влияниям, постоянной готовности русских людей включать все дотоле чужое в собственный обиход.

<sup>88</sup> О генетической связи затейливого и красочного быта, запечатленного в русских былинах, с обиходной жизнью московских царей XV—XVI вв. см.: *Шамбинаго С.* Древнерусское жилище по былинам // Юбилейный сборник в честь Вс. Ф. Ольденбурга, изданный его учениками и почитателями. М, 1900. С. 129-149.

<sup>89</sup> *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII веков. М., 1992. С. 127.

<sup>90</sup> *Лихачев Д. С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого... С. 151 — 157.

<sup>91</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVII века) // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 414. С. 5-7.

<sup>92</sup> Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. Frankfurt am Main, 1959. С. 9.

<sup>93</sup> Ухтомский А.А. Заслуженный собеседник. Рыбинск, 1997. С. 100.

#### ЧЕЛОВЕК СМЕЮЩИЙСЯ

<sup>1</sup> Спиноза Б. Этика. СПб., 1993. С. 172.

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1971. Т. 13. С. 175. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>3</sup> Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003. С. 94.

<sup>4</sup> Козинцев А.С. Об истоках антиповедения, смеха и юмора (этюды о щекотке) // Смех: истоки и функции. СПб., 2002. С. 31—32.

<sup>5</sup> Хазанов Б. С точки зрения ворон. Заметки об Иосифе Бродском в канун его рождения // Литературная газета. 1996. № 21. С. 6.

<sup>6</sup> Напомним суждения М. М. Бахтина о первичных речевых жанрах (жизненных, прежде всего бытовых), которые складываются «в условиях непосредственного речевого общения», и вторичных (идеологических, т. е. публи-

**416**

#### Примечания

мистических, научных, философских, литературно-художественных и т. п.). См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 239.

<sup>7</sup> Пропп В.Я. Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования. Л., 1903. С. 100.

<sup>8</sup> Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 82, 177-178.

<sup>9</sup> Вольтер. Эстетика: Статьи, письма, предисловия и рассуждения. М., 1974. С. 220, 222.

<sup>10</sup> Там же. С. 332.

<sup>11</sup> Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 354, 355.

<sup>12</sup> Такая перспектива обсуждения смеха намечена в работе французского социолога Э. Дюпреля (1928) и в статье опирающегося на нее И. П. Смирнова, где говорится, что на уровне внутригруппового общения и контакта между социальными группами смех «подразделяется ... на смех исключения и смех включения» {Смирнов И.П. Древнерусский смех и логика комического // ТОДРЛ. Т. 32. Л., 1977. С. 309}.

<sup>13</sup> Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966. Т. 13. С. 190 (далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте).

<sup>14</sup> Вяземский П.А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 204.

<sup>15</sup> Смех, возникающий на основе понимания и симпатии, вслед за Жан-Полем нередко называют юмором. О сущности философического юмора как разумения и переживания ценности малого, не причастного возвышенному, см.: Hoffding H. Humor als Lebengefühl (Dergrosse Humor): Eine psychologische Studie. 2. Aufl. Leipzig, 1930.

<sup>16</sup> Карасев Л.В. Философия смеха. М., 1996. С. 209, 155.

<sup>17</sup> Гоббс Т. Избр. произведения: В 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 252. См. также Т. 2. С. 483—484. Эта мысль неоднократно варьировалась мыслителями последующих эпох. «Смеясь над глупцом... я в это время кажусь себе много выше его» {Чернышевский Н.Г. Избр. эстетические произведения. М., 1978. С. 290}. «Смеющийся осознает свое превосходство по отношению к тому, кого подвергают насмешке» {Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 8. С. 535}.

<sup>18</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1905-1977. Т. 18. Кн. 2. С. 85. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>19</sup> Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 183.

<sup>20</sup> Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956-1958. Т. II. С. 60-61. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>21</sup> *Егоров Б.Ф.* Славянофильство, западничество и культурология // Учен. зап. Тарт. ун-та, 1973. Вып. 308. С. 274.

<sup>22</sup> *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. С. 137.

<sup>23</sup> См.: *Боткин Л.М.* Зрелище мира у Джаноццо Манетти: К анализу ре-нессансного понятия *varietas* // Театральное пространство: Материалы научной конференции, 1978. М., 1979; *Он же.* Категория «разнообразия» у Леона Батисты Альберти: Проблема ренессансного индивидуализма // Советское искусствознание, 81. М., 1982. Вып. 1.

<sup>u</sup> *Пушкин А. С.* Поли. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937-1959. Т. 13. С. 134. Тщательную систематизацию высказываний Пушкина о веселье, остроумии, смехе см.: *Степанов Л.А.* Пушкин и теория комического в русской эстетике первой трети XIX века // Научные труды Кубан. ун-та. Краснодар, 1977. Т. 230.

417

Примечания

<sup>25</sup> *Лесков Н.С.* О литературе и искусстве. Л., 1984. С. 50. О том же см.: *Дружинин А.В.* Литературная критика. М., 1985. С. 288.

<sup>26</sup> О склонности Толстого к веселью и невинным шуткам см.: *Лапшин ИМ.* Комическое в произведениях Л. Н. Толстого // Записки русского научного института в Белграде. Белград, 1935. Вып. 11. С. 73—77.

<sup>27</sup> *Толстой Л.Н.* Поли. собр. соч.: В 90 т. (юбил. изд.). М.; Л., 1928-1959. Т. 10. С. 20. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>28</sup> *Некрасов Н.А.* Сочинения: В 3 т. М., 1959. Т. 3. С. 99. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>29</sup> *Чернышевский Н.Г.* Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975. С.167.

<sup>30</sup> *Боткин Л.М.* Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали («Аркадия» Якобо Саннадзары) // Проблемы итальянской истории, 1982. М., 1983. С. 255.

<sup>31</sup> *Веселовский А.Н.* Боккаччо, его среда и сверстники // Собр. соч. СПб., 1915. Т. 5. С. 409, 471.

<sup>32</sup> Аналогична отчужденность автора от беспечно шутящих и веселящихся героев в третьем акте «Вишневого сада», где изображен не ко времени затеянный Раневской бал.

<sup>33</sup> *Чехов А.Л.* Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. М, 1974-1982. Соч. Т. 9. С. 181.

<sup>34</sup> *Гончаров И.А.* Обрыв. М., 1947. С. 22. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>35</sup> *Бахтин ММ.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 53, 132.

<sup>36</sup> *Степанов Л.А.* Пушкин и теория комического... С. 38.

<sup>37</sup> *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч. Т. 11. С. 272.

<sup>38</sup> *Гоголь Н.В.* Поли. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952. Т. 4. С. 132.

<sup>39</sup> *Гоголь Н.В.* Поли. собр. соч. Т. 5. С. 142.

<sup>40</sup> *Полежаев А.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1957. С. 64, 61.

<sup>41</sup> О недобром смехе ряда пушкинских героев см.: *Лапшин И.И.* Комическое в произведениях Пушкина // Slavia. Прага, 1936/37, XIV. С. 354—357.

<sup>42</sup> Смех лермонтовского героя порой побуждает вспоминать сатанински хохочущего Мельмота-скитальца из знаменитого романа Мэтьюрина.

<sup>43</sup> *Огарев Н.П.* Избранное. М., 1983. С. 212-213.

<sup>44</sup> *Чехов А.П.* Поли. собр. соч. и писем. Соч. Т. 7. С. 300.

<sup>45</sup> *Тургенев И.С.* Поли. собр. соч. и писем: В 28 т. М; Л., 1960-1968. Соч. Т. 4. С. 295. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>46</sup> Подобные лесковским мысли об избытке насмешливости в русском либеральном обществе 1860-х годов были высказаны в дневниковой записи А. В. Никитенко от 15 января 1867 года: «Странны наши русские люди! Вместо того чтобы поддерживать новое какое-нибудь, зарождающееся общественное учреждение, они всеми силами стараются



его опорочить и уронить. Так, например, делается и с земскими учреждениями. Некоторые господа считают долгом своего остроумия осмеивать все, что там говорится и делается...» (*Никитенко А.В.* Дневник: В 3 т. М., 1956. Т. 3. С. 68).

418

Примечания

<sup>47</sup> *Островский А.Н.* Поли. собр. соч.: В 12 т. М, 1973-1980. Т. 2. С. 490. Далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>48</sup> *Успенский Г.Л.* Поли. собр. соч.: В 14 т. М., 1952-1954. Т. 2. С. 160, 161.

<sup>49</sup> *Помяловский Н.Г.* Сочинения. М, 1949. С. 236. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте.

<sup>50</sup> Подобные эпизоды «Очерков бурсы» в какой-то мере предваряют творчество Л. Н. Андреева, где настойчиво звучащий злобный и кощунственный смех выступает в качестве символа мироустройства, враждебного человеку. См.: *Беззубое В.И.* Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исслед. и материалы. Курск, 1983.

<sup>51</sup> *Сухое-Кобылин А.В.* Трилогия: Свадьба Кречинского. Дело. Смерть Та-релкина. М, 1955. С. 201.

<sup>52</sup> См.: *Страхов Н.Н.* Об иронии в русской литературе // Русский вестник, 1875, июль. Перепечатано в кн.: *Страхов Н.Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888.

<sup>53</sup> См.: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 283.

<sup>54</sup> *Лапшин И.И.* Комическое в произведениях Достоевского // О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933, II.

<sup>55</sup> *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. М, 1963. С. 172-182.

<sup>56</sup> *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 92—109.

<sup>57</sup> *Золотусский И.П.* Лихорадка и синтез // *Золотусский И.П.* Час выбора. М., 1976. С. 306, 365.

<sup>58</sup> Эти слова Гани Иволгина несколько напоминают высказывания Глумова у Островского. Герой Достоевского помышляет о том смеховом торжестве, которое с сатирической жесткостью обличили в 70-е годы Некрасов и Салтыков-Щедрин.

<sup>59</sup> *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 67.

<sup>60</sup> Там же. С 49.

<sup>61</sup> См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 484; *Фрейд-берг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 233—235; *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 92; *Белкин А.А.* Русские скоморохи. М., 1975. С. 120—121; *Лихачев Д.С., Панчен-ко А.М., Поньрко Н.С.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 4, 16, 100 и др.

<sup>62</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 11.

<sup>63</sup> Древнерусский дурак, по словам Д. С. Лихачева, — это «часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира, — разоблачитель и разоблачающийся одновременно» (*Лихачев Д.С.* и др. Смех в Древней Руси. С. 15).

<sup>64</sup> Литературоведы мало внимания обращают на разрушительное начало в действиях шутов Достоевского. Так, Ю. Г. Кудрявцев почему-то не замечает, что откровенность Фердыщенко переходит в цинизм. Этот персонаж в его

419

Примечания

трактовке выглядит чуть ли не положительным типом, человеком, способным называть низкое низким, и назначение его будто бы в том, чтобы «разбить стереотип» о «"движимых великодушием" тоцких» (*Кудрявцев Ю.Г.* Три круга Достоевского: (Событийное. Социальное. Философское). М., 1979. С. 250).

<sup>65</sup> Ср. у О. Э. Мандельштама: «Скандалом называется бес, открытый русской

прозой или самой русской жизнью в сороковых что ли годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова» (*Мандельштам О.Э.* Египетская марка. Л., 1928. С. 43).

<sup>66</sup> *Гроссман Л.П.* Достоевский-художник // *Творчество Достоевского.* М., 1959. С. 344, 345.

<sup>67</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 298.

<sup>68</sup> *Федоров Н.Ф.* Философия общего дела: Статьи, мысли и письма / Под ред. В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. Верный, 1906. Т. 1. С. 96.

<sup>69</sup> Творения св. Григория Богослова. СПб., б. г. Т. 2. С. 256.

<sup>70</sup> *Curtius E.R.* Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter. Bern, 1948. S. 430.

<sup>71</sup> *Лесков Н.С.* О литературе и искусстве. Л., 1984. С. 46.

<sup>72</sup> См.: *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 61.

<sup>73</sup> Жизнь святых, составленная по руководству: Четьи-Минеи священником Петром Виноградовым. 3-е изд. М., 1880. С. 37—38.

<sup>74</sup> См.: *Лихачев Д. С. и др.* Смех в Древней Руси. С. 59—71.

<sup>75</sup> Жития святых, чтимых православною церковью, составленные преосвященным Филаретом (Гумилевским). Январь—март. СПб., 1900, февр. С. 91.

<sup>76</sup> Дневные записи святого чудотворца Димитрия Митрополита Ростовского. 2-е изд. М., 1781. С. 31—32.

<sup>77</sup> См.: *История русской литературы:* В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 360.

<sup>78</sup> *Изборник.* М., 1969. С. 624.

<sup>79</sup> *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. С. 64; см. также: *Лотман Ю.М., Успенский Б. А.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // *Вопросы литературы.* 1977. № 3. С. 154.

<sup>80</sup> *Лихачев Д.С. и др.* Смех в Древней Руси. С. 3—25; *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. С. 154.

<sup>81</sup> См.: *Громыко М.М.* Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986. С. 109-110, 148, 162-164, 225, 252.

<sup>82</sup> *Аверинцев С.С.* Бахтин и русское отношение к смеху // *От мифа к литературе.* М., 1993. С. 343.

<sup>83</sup> *Мальчукова ТТ.* К проблеме комического в античности // *Античность и современность.* М., 1972. С. 162.

<sup>84</sup> *Шефтсбери А.* Эстетические опыты. М., 1975. С. 317.

<sup>85</sup> *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 141.

<sup>86</sup> См.: *Зольгер К.-В.-Ф.* Эрвин: Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 192-193, 351, 366.

<sup>87</sup> Там же. С. 423.

420

Примечания

ИВАН КАРАМАЗОВ КАК РУССКИЙ МИФ НАЧАЛА XX ВЕКА

<sup>1</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 347.

<sup>2</sup> *Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 24-25. Далее отсылки к этому изданию даются в тексте.

<sup>3</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 231.

<sup>4</sup> См.: *Хализев В.Е.* Мифология XIX—XX веков и литература // *Вестник МГУ. Филология.* 2002. № 3. С. 14-15.

<sup>5</sup> *Михайловский Н.К.* О Достоевском и Мережковском // *Русское богатство.* 1902. № 10. С. 176.

<sup>6</sup> *Розанов ВВ.* Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 160, 118, 171, 185.

<sup>7</sup> *Вольнский АЛ.* Царство Карамазовых. СПб., 1901. С. 102—105, 146.

<sup>8</sup> *ШестовЛ.* Достоевский и Ницше. Трагедия творчества. СПб., 1909. С. 108.

<sup>9</sup> Мережковский Д.С. Поли. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 12. С. 146.

<sup>10</sup> Мережковский Д.С. Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции. М., 1916. С. 34, 39.

<sup>11</sup> О Великом Инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991. С. 219.

<sup>12</sup> О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881 — 1931 годов. М., 1990. С. 231.

<sup>13</sup> Н. А. Бердяев. Pro et contra. Антология. Кн. 1. СПб., 1904. С. 437-438. О трактовке Бердяевым наследия Достоевского см.: Котельников В.А. Блудный сын Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 2.

<sup>14</sup> Иванов-Разумник Р.В. О смысле жизни. Ф. Сологуб. Л. Андреев. Л. Шестов. 2-е изд. СПб., 1910. С. 4-5, 7, 17.

<sup>15</sup> Мережковский Д.С. Поли. собр. соч. Т. 10. С. 156.

<sup>16</sup> Шестов Л. Достоевский и Ницше. С. 122.

" Иванов-Разумник Р. В. О смысле жизни. С. 7.

<sup>18</sup> Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Вопросы литературы. 1990. №8. С. 167.

<sup>19</sup> Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. С. 162, 161.

<sup>20</sup> Ермилов В.В. Ф. М. Достоевский. М., 1956. С. 239, 242, 256, 259, 261.

<sup>21</sup> О Великом Инквизиторе. С. 207, 212, 214-216.

<sup>22</sup> Луначарский А.В. Русский Фауст // Вопросы философии и психологии. Кн. 63. Вып. 3. М., 1902. С. 787-792.

<sup>23</sup> Овсянко-Куликовский Д.Н. Идеи наследия Достоевского // Овсянко-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции. Ч. II. М., 1907. С. 301 — 302, 308.

<sup>24</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 318—324, 352.

<sup>25</sup> Бочаров С.Т. Об одном разговоре и вокруг него // Бочаров С.Т. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 475.

<sup>26</sup> Пришвин М.М. Дневники. 1920-1922. М., 1995. С. 22, 24.

<sup>27</sup> Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 211, 213.

<sup>28</sup> О Достоевском. С. 353, 355, 362.

<sup>29</sup> О Великом Инквизиторе. С. 243—245.

421

Примечания

<sup>30</sup> Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 521.

<sup>31</sup> Бочаров С.Т. Сюжеты русской литературы. С. 475.

<sup>32</sup> Поддубная Р.Н. Создатели и творцы («Поэма» Ивана и сон Алеши в «Братьях Карамазовых») // Достоевский и современность. Новгород, 1994.

<sup>33</sup> Гайденок П.П. Христианство и утопическое сознание // Христианство и культура сегодня. М., 1995. С. 98.

<sup>31</sup> Померанц Г.С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 111-112.

<sup>35</sup> Седакова О.А. Притча и русский роман // Искусство кино. 1994. № 4. С. 15-16.

<sup>36</sup> См.: Померанц Г.С. Открытость бездне... С. 215—217.

<sup>37</sup> Бибихин В.В. Две легенды, одно видение: инквизитор и антихрист // Искусство кино. 1994, № 4. С. 8—9.

ИДИЛЛИЧЕСКОЕ В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А. П. ЧЕХОВА

<sup>1</sup> Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А.П. Чехова // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 356, 370.

<sup>2</sup> Суждения Г. П. Федотова и Д. С. Лихачева об укорененной в России бытовой демократии см. на с. 211—212 настоящей книги.

<sup>3</sup> Чехов А.П. Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. М., 1986. С. 329-330.

<sup>4</sup> Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. М., 1988. С. 565.

- <sup>5</sup> *Вяземский П.А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 204.
- <sup>6</sup> Цит. по: *Полоцкая Э.А.* О поэтике Чехова. М., 2000. С. 15.
- <sup>7</sup> *Кузичева А.П.* Чеховы. Биография семьи. М., 2004. С. 72.
- <sup>8</sup> *Чехов А.П.* Указ. соч. М., 1987. Т. 17. С. 179.
- <sup>9</sup> См.: *Хализев В.Е.* Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» // Русская классическая литература. М., 1968. С. 373—375.
- <sup>10</sup> *Станиславский К.С.* Указ. соч. С. 565.
- <sup>11</sup> *Елпатьевский С.Я.* [Рецензия на «Нижегородский сборник»] // Русское богатство. 1905. № 7. С. 59—61 (вторая пагинация).
- <sup>12</sup> *Барро Ж.-Л.* Размышления о театре. М., 1963. С. 163, 165.
- <sup>13</sup> *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2003. С. 219—316.
- <sup>14</sup> Вишневый сад. 100 лет. Изд-во Фонда Станиславского. М., 2004. С. 37.
- <sup>15</sup> *Бродская Г.Ю.* Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея: В 2 т. Т. 2. 1902-1950-е. М., 2000. С. 245. Далее ссылки на эту работу даются в тексте (указывается страница).
- <sup>16</sup> *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1917—1938. М., 1977. С. 255.
- <sup>17</sup> Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 173.

#### Именной указатель

- Аввакум, протопоп — 273, 274, 350
- Аверинцев С.С. - 271, 353, 412, 420
- Авраамий Палицин — 77, 398
- Азарова Н.И. — 406
- Айхенвальд Ю.И. - 27, 127, 152, 393
- Аксаковы — 33
- Аксаков И.С. - 294
- Аксаков К.С. - 28, 46, 47
- Аксаков С.Т. - 126, 277, 290, 292, 409
- Александр 1—187
- Алексеев М.П. - 70, 397
- Альберти Я.Б. — 417
- Андреев Д.Л. — 46
- Андреев Л.Н. - 159, 419, 421
- Андреевич (Е. А. Соловьев-Андреевич) - 395
- Андровская О.Н. — 385, 386
- Аникст А.А. - 398
- Анкудинова О.В. — 410
- Анненский И.Ф. - 289
- АриостоЛ. - 123
- Аристотель — 169, 354
- Арсеньев Н.С. - 9, 47, 103, 299, 391, 399, 416
- Арутюнов С.А. — 411, 416
- Арциховский А.В. - 283, 297
- Астафьев В.П. - 295
- Ауэрбах Э. — 421
- Ахматова А.А. - 60, 78, 86, 88, 94, 95, 98, 104, ПО, 114, 121, 137, 378, 595, 399, 400, 402
- Баевский В.С. - 102, 103, 399
- Бажов П.П. - 288
- Базаров В.А. - 19, 20, 24, 26, 39, 392,
- 395 Байрон Дж. Г. Н. - 122, 158, 357 Бакунин М.А. — 37 Бальзак О. де - 147, 200
- Баратынский Е.А. — 401

Бароти Т. — 403  
 Барро Ж.-Л. - 382, 422  
 Басин Е.Я. - 413  
 Баткин Л.М. - 72, 73, 76, 157, 317,  
 398, 404, 409, 417,418 Батюшков Ф.Д. - 209, 214, 407 Бахтин М.М. - 7, 8, 139, 156,  
 176,192,  
 206, 215, 273, 277, 301, 302, 303,  
 311, 320, 328, 333, 342, 347, 365,  
 402, 403, 404, 405, 406, 407, 416,  
 417,418,419,420,421 Башилов М.С. — 177 Беззубов В.И. - 419 Белецкий А.И. - 412,  
 413, 415 Белинский В.Г. - 6, 14, 16, 22, 28, 31,  
 37,39, 41, 49, 53, 91,108,125,128,  
 359, 360, 366,393,395, 421 Белкин А.А. — 419 Белов В.И. - 153, 276, 294, 295, 414,  
 415 Белый А. - 289,392, 403, 415 Беляев Н.М. - 297, 415 Беляк Н.В. - 145, 403 Бем  
 А.Л. -419 Бердяев Н.А. - 23, 24, 25, 33, 34, 359,  
 360-362,364,365,593,42/ Берковский Н.Я. — 391 Берс (Кузминская) Т.А. — 164, 205  
 Бестужев А.А. — 109 Биbihин В.В. - 367, 422 Бицилли П.М. -409,410 Благой Д.Д.- 128,407  
 Блинников С.К. — 388 Блок А.А. - 93,124,174, 260, 278, 292,  
 293,474 475 Богаевская К.П. — 47\*0 Боккаччо Дж. — 418 Бонди СМ. - 10  
 423  
 Именной указатель  
 Бонхёффер Д. — 404  
 Бочаров С.Г. - 10, 102, 103, 119, 365,  
 366, 399, 401, 404, 405, 421, 422 Бочкарев В.А. — 72 Брандес Г. - 284, 285, 415  
 Бродская Г.Ю. - 383-387, 422 Бродский И.А. — 78, 416 Бромлей Ю.В. — 411 Брук П. - 383  
 Булгаков М.А. - 126, 152, 159, 160,  
 401, 404 Булгаков С.Н. - 24, 31 - 34, 40, 46,  
 48,49, 159, 217, 363, Ж Булгарин Ф.В. -106,109,110 Бунин И.А. - 19, 50 Буркхардт Я.  
 - 75, 76, 398 Буслаев Ф.И. - 280, 414 Бычков В.В. - 407,414,416  
 Вагнер Р. - 209, 215,216,217,408 Валери П. - 207, 407 Васнецов В.М. - 32,394 Ватто  
 А. - 346 Вейдле В.В. - 46, 396 Венгеров С.А. - 28, 29, 46, 50,393 Вергилий — 154  
 Веселовский А.Н. - 318,402, 418,419 Ветловская В.Е. - 333, 366, 419 Видуэцкая И.П.  
 - 408, 410,411 Вилеикии В.Я. - 104, 400 Вильсон Дж. — 130 Виноградов В.В. - 164, 289, 415  
 Виноградов П. — 420 Винокур Г.О. - 53, 67, 396,397 Виротайнен М.Н. — 145, 403  
 Волошин М.А. — 405 Волынский А.Л. - 358, 359,421 Вольтер - 176, 225, 306, 321,417  
 Воронова Л. И. — 414 Вяземский П.А. - 88, 106, 111, 120, 308, 375, 400, 401, 417, 422  
 Гайденко П.П. - 366,422 Гайдн Ф.Й. - 238 Гартман Н. — 406 Гаршин В.М.-32, 40,  
 41  
 424  
 Гаспаров М.Л. — 400  
 Гебель В. -411  
 Гегель Г.В.Ф. - 15, 360  
 Герцен А.И. - 5, 15, 16, 26, 31, 32, 37,  
 41.175,307,309,323,360,394,405,  
 417 Гершензон М.О. - 115, 119, 400, 401,  
 406 Гесиод- 154,216 Гессен СИ. — 365 ГётеИ.-В. - 117, 154,317 Гизо Ф. - 79  
 Гинзбург Л.Я. - 406 Глинка-Волжский А.С. — 40—42, 46,  
 50,395,396 Гнедич Н.И. - 129 Гоббс Т. -309,417 Гоголь Н.В. - 5, 14,19, 20, 21, 23, 31,  
 33, 36, 37, 39, 41, 42, 116, 126, 151,  
 152, 168, 191, 207, 208, 229, 256,  
 285, 287-290, 295, 310, 313, 321,  
 322, 326, 392, 401, 405, 415, 418,

422 Годунов Б. — 396 Гомер - 39, 154, 169 Гончаров И.А. - 19, 21, 23, 37, 42, 44,  
152, 207, 290, 320, 327, 377, 416,  
418 Горелов А.А. -408,410 Горький А.М. - 17, 18, 20, 22, 23, 24,  
26, 39, 43, 45, 48, 49, 50, 159, 163,  
183, 224, 260, 361, 384, 392, 395,  
396, 405, 408, 411, 412 Готовцев В.В. - 385, 387, 389 Гофман В.В. - 202, 407 Гофман  
М.Л. - 400 Грабарь И.Э. — 414 Грехнев В.А. - 10, 102, 103, 129,399,  
402 Грибов А.Н. - 385,387 Грибоедов А.С.-321,322 Григ Э.-218 Григорий Богослов  
— 420 Григорий Назианзин — 349 Григорьев Ап. - 34, 42, 143, 156,395,  
404

•

Именной указатель

Гринева И.Е. — 406 Громов П.П. - 406 Громыко М.М. - 352, 420 Гроссман Л.П. -  
412, 414, 420 Гукасова А.Г. — 127 Гуковский Г.А. - 70, 141, 397, 402 Гуревич А.М. - 10, 66,  
397,399,402 Гуревич А.Я. - 409, 414

Давыдов С. — 403

Давыдов Ю.Н. - 398

Даль В.И. - 212, 284, 412

Даниил Заточник — 350

Данилевский А.С. - 116, 406,410

Данилов В.В. - 411

Данте Алигьери - 19, 39, 360, 402

Дарский Д.С. - 127

Дельвиг А. А.- 106, 121

Демина Н.А. - 412

Державин Г.Р. - 22

Державин К.Н. - 64, 397

Державина О.А. - 398, 409

Диккенс Ч. - 153, 176

Димитрий Ростовский — 351, 420

Дионисий — 270

Добролюбов Н.А.— 14

Добронравов Б.Г. — 384, 385

Достоевский Ф.М. - 5, 9, 14, 18, 19, 20, 22, 23, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 48, 49,  
89, 91, 97, 98, 101, 119, 124, 143, 147, 152, 156, 157, 166, 173, 198, 199, 200, 236, 238, 240,  
248, 254, 256, 261, 290, 292, 301,332-349,355,356-363,365-367, 392, 393, 394, 395, 399, 403,  
404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 416,419,420,421,422

Дружинин А.В. - 196, 418

Дружников Ю.И. - 101,399

Дунаев М.М. - 397

Дурьлин С.Н. - 160, 404, 408

Дыханова Б.С. — 409

Дюпрель Э. — 417

Егоров Б.Ф. - 311, 417 Екатерина И — 224

Еллатьевский С.Я. - 380, 422 Епифаний Премудрый — 415, 416 Ермилов В.В. -361,  
421 Есаулов И.А. — 404 Ефимов Н. — 391

Жан-Поль - 354, 417, 420 Жирмунский В.М. - 158, 404 Жуковская Е.Е. — 10  
Жуковский В.А. - 22,33,110,321,401 Журавлева А.И. - 10, 213, 215, 407, 409, 411

Загоскин М.Н. - 256 Зайцев Б.К. - 153 Зайцев В.А. - 410 Зеньковский В.В. — 397  
Золотарев А.А. - 43-46, 49, 217,395 Золотусский И.П. - 333, 334,419 Зольгер К.-В.-Ф. - 354,  
420 Зуев Н.Н. - 97,399

Ибсен Г - 209, 217, 218, 407 Иван Грозный — 18, 81 Иванов Вяч. И. - 364,393, 421

Иванов-Разумник РВ. — 14, 16, 20,24,  
30,42,43, 49, 50,360,361,365,397,  
395,421 Измайлов А.Е. - 117, 118 Иоанн Дамаскин — 29 Иоанн Златоуст — 29  
Иосиф Волоцкий — 274 Истрин В.М. - 29, 30,394  
Каждан А.П. - 406 Калло Ж. - 346 Камю А.-76, 157, 361, 421 Кант И.- 144,307,417  
Карамзин Н.М. - 22, 27, 53,396 Карамзина Е.А. — 137 КарасевЛ.В. -308,417 Карлейль Т. -  
225 Катаев В.Б. -6,391 Катасонов В.Н. — 403 Катков М.Н. - 410 Кафка Ф. - 158

## I

425

Именной указатель

Качалов В.И. -217 Келтуяла В.А. — 43 Киреевский И.В. - 24, 33, 53,190,396,  
406 Киселевы — 377 Ключевский В.О. - 227, 409 Кожевников В.А. — 420 Козинцев  
А.Г. - 302, 416 Колчин Б. — 414 Кондаков Н.П. - 298, 415, 416 Коновалова О.Ф. — 414  
Конрад Н.И. - 415 Кораблев А.А. — 401 Коровин В.И. - 72, 79, 80, 398 Короленко В.Г. —  
394 Костер Ш. де - 208 Котельников В.А. — 421 КошелевВ.А. - 103,399 Краснов В.М. -413  
Кривцов Н.И. - 88 Крижанич Ю. - 283, 415 Ктитарев Н. - 394 Кудрявцев Ю.Г. - 419, 420  
КузичеваА.П. -377, 422 Кусков В. В. - 398, 404

Лабрюйер Ж. де — 310

Лавров П.Л. — 16

Лазарев В.Н. - 259, 279, 411,412,413, 414

Лакшин В.Я. — 367

Лапшин И.И. - 333, 418, 419

Лебедев Ю.В. - 407

Левин Ю.Д. - 397

Леонтьев К.Н. - 240, 408, 410

Лермонтов М.Ю. - 7, 26, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 100, 125, 182, 200,395

Лесков Н.С. - 5, 9, 18, 33, 34, 37, 44, 47, 126, 143, 152, 156, 219-249, 251-265, 267-  
279, 281, 282, 284, 285, 288, 290, 292, 293, 295, 298-300, 310, 313, 314, 325, 330, 350, 351,  
377, 408-414, 416, 417, 418, 420

Лесневский С.С. — 415

Либан Н.И. - 10

426

Линтваревы — 377

Лихачев Д.С. - 10, 74, 212, 281, 297,

299, 351, 407, 409, 412, 413, 414,

415,416,419,420,422 Лонг - 154 Лоренц Н.Ф. - 414 Лосев А.Ф. - 75, 81, 142,  
2№,398,402,

407 Лотман Л.М. - 62, 72,397, 404 Лотман Ю.М. - 86, 143, 151, 175,351,

398, 403, 405, 416, 420 Лузянина Л.Н. - 396 Луначарский А.В. - 363, 364,392,417,

421 Любимов Ю.П. - 383

Майорова О.Е. — 219

Макиавелли Н. - 72 - 75, 81, 398

Маклюэн М. — 80

Макогоненко Г.П. — 404

Максим (юродивый) — 350

Максимов Д.Е. — 7, 10,

Мамлеев Ю.В. - 404

Манаев Н.С. - 164, 405, 406

Мандельштам О.Э. - 124, 420

Манетти Дж. — 417

Манн Т. - 117, 148, 157, 183, 200, 207,

401, 402, 406, 407 Маркович В.М. - 152, 404 Мартен дю Гар Р. — 197, 406

Мартьянова С.А. - 10, 97, 399 Матвеева Н. - 308 Мейерхольд В.Э. - 397 Мелетинский Е.М. — 401, 403 Мельников-Печерский П.И. — 47, 232, 271, 290, 291, 313, 413, 415, 416 Мельчукова Т. Г. — 420 Мережковский Д.С. - 20 - 24, 26, 30, 33, 34, 39, 42, 43, 48, 49, 159, 197, 198, 359, 361, 362, 364, 365, 392, 393, 395, 396, 406, 421 Миллер Вс.Ф. - 282, 414 Мильдон В.И. — 407 Михаловская Н.В. — 388 Михайловский Н.К. - 256, 358, 411, 421  
Именной указатель  
Мольер Ж.-Б. - 147  
Мопассан Г, де — 147  
Моруа А. - 207, 407  
Моцарт В.А. - 313  
Мочульский К.В. - 366, 422  
Муратов П.П. — 414  
Мусоргский М.П. - 78, 79, 216, 398, 408 Муций Сцевола — 188 Метьюрин Ч.Р. — 418 Мюссе А. де - 122, 124  
Набоков В.В. - 97, 98, 99, 399  
Нагибин Ю.М. - 242  
Надсон С.Я. - 388  
Наполеон - 132, 179, 187  
Незеленов А.И. - 60, 68, 397  
Некрасов А.И. — 414  
Некрасов Н.А. - 22, 33, 35, 39, 44, 126, 143, 147, 152, 231, 290, 316, 319, 324, 327, 330, 332, 388, 393, 394, 418, 419 Немирович-Данченко Вас. Ив. — 45 Немирович-Данченко Вл. Ив. — 383, 388 Непомнящий В.С. - 57, 69, 396, 397, 401 Нестеров М.В. — 35 Нидерле Л. — 415 Никита Хониат — 274 Никитенко А.В. — 418 Николай I - 105, 109, НО, 224 Никольская А.Б. — 412 Нил Сорский — 227 Ницше Ф. - 15, 21, 209, 215-217, 302, 357, 359, 421 Нусинов И.М. - 127  
Овидий — 154 Овсяннико-Куликовский Д.Н. — 16, 17, 24, 127, 364, 392, 421 Овчинникова С.Т. - 128, 401 Огарев Н.П. - 37, 323, 418  
Одоевский А.И. — 323 Оксман Ю.Г. - 148, 403 Ольденбург Вс. Ф. — 416  
Орлов А.С. - 412  
Орлова М. — 414  
Островский А.Н. - 9, 37, 42, 47, 126, 143, 152, 175, 209-218, 231, 255, 290, 313, 326, 327, 329, 342, 344, 407, 419  
Панина А.Л. - 408  
Панкратова (Муравьева) И.Л. — 127, 143 Панченко А.М. - 116, 351, 398, 401, 412, 413, 415, 419, 420 Пастернак Б.Л. - 90, 124, 143, 144, 168, 386, 402 Пеньковский А.Б. - 100, 101, 399 Перетц В.Н. - 29, 30, 40, 46, 49, 394  
Перцов Н.В. - 401 Петерсон Н.П. - 420 Петр I - 44 Петров В.П. - 105 Петрунина Н.Н. - 151, 404 Петрушевский Ф.Ф. — 415 Писемский А.Ф. — 47 Платон - 353, 360 Платонов А.П. - 152, 405 Платонов С.Ф. - 77, 398 Плетнев П.А. - 121 Плеханов Г.В. - 19 Плутарх - 188  
Поволоцкая О.Я. — 401 Подгорный Н.А. — 387 Подгородников М. — 408 Поддубная Р.Н. - 128, 135, 366, 402, 422 Позов А.С. - 97, 399 Полевой Н.А. - 106 Полежаев А.И. - 323, 418 Полонский Я.П. - 292 Полоцкая Э.А. — 383, 422 Полякова Е.И. — 384 Померанц Г.С. — 366, 422



Помяловский Н.Г. - 329,334,339,419 Поньрко Н.В. -413, 419 Поспелов Г.Н. — 10,  
Пришвин М.М. - 95, 153, 156, 159,  
160, 365, 404,421  
427  
Именной указатель  
Пропп В.Я. - 209, 303, 310, 311, 417  
Протопопов М.А. — 238  
Прохоров Г.М. — 409  
Пруст М. - 207  
Прянишников Н.Е. — 164, 406  
Пумпянский Л. В. — 369  
Пушкин А.С. - 5, 9, 10, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 33, 35, 37, 46, 47, 53-60, 64, 70,  
72-77, 79-81, 83-91, 94, 95, 97-99, 101, 102, 104— 106, 108-129, 131, 133, 137, 140-143, 145,  
147, 148, 150, 157-160, 208, 313, 315, 320, 321, 375, 378, 394, 396-404, 406, 407, 417, 418  
Рабинович М.Г. — 400  
Рабле Ф. - 301,306, 418  
Радищев А.Н. — 14  
Распутин В.Г. - 78  
Рассадин Ст. Б. - 128,402  
Рембрандт — 114  
Рерих Н.К. - 216, 218, 296, 408, 415  
Ризнич Амалия — 137  
Рильке Р.М. - 90, 402  
Римский-Корсаков Н.А. — 216, 218  
Ритгер — Г. 7 3  
Розанов В.В. - 33 - 41, 45, 46,48, 49,  
64, 159, 160, 289, 358, 359,391,394,  
395,396,404,421 Розанов М.Н. - 401 Ронен И. - 397 Ростан Э. - 147 Рублев А. -412,  
415, 416 Рыбаков Б.А. - 280 Рыбников П.Н. — 44 Рылеев К.Ф. - 208 Рюмина М.Т. - 302,  
416  
Сабуров А.А. — 164 Савченков И. — 415 Салтыков-Щедрин М.Е. — 5, 17, 19,  
37, 39, 309, 332,392,417,419 Саннадзара Я. — 418 Сартр Ж.-П. -76, 147 Сахарный  
Н.Л. — 405 Свенцицкий В. — 394  
428  
Святонь В. - 397 Седакова О.А. - 366, 422 Семенко ИМ. - 398 Сендерович С. — 104,  
400 Сервантес Сааведра М. де — 356 Сергей Радонежский — 227, 279 Скатов Н.Н. - 396  
Скафтымов А.П. - 10, 164, 170, 210,  
281, 339, 340, 369, 405, 414, 419,  
422 Сквозников В.Д. — 406 Скотт В. — 23 Смирин В.М. - 400 Смирнов И.П. - 404,  
417 Смирнова ИЗ.-400 Смирнов-Кутачевский А. — 27, 28,393 Собаньская К. — 86  
Соколов Л.А. -31,394 Сократ- 155,353 Солженицын А.И. — 26, 78 СоловьевВ.- 128, 402  
Соловьев Вл. С. - 32, 33, 394, 422 Соловьева И.Н. — 387 Соловьев-Андреевич Е.А. — 14,  
15, 20,  
24, 26, 30, 39, 42, 43, 49, 50,391 Сологуб Ф.К.-421 Сорокин П.А. - 68,397 Спиноза Б.  
— 301, 416 Станиславский К.С. - 374, 377, 380,  
383-386, 388, 389,422 Стасов В.В. - 78, 280, 405, 414 Стебницкий М. (Лесков Н.С.)  
— 410 Стендаль — 147 Степанов Л.А. - 417,418 Степанов Н.Л. - 148, 403 Стерн Л. - 176,  
306 Столярова И.В. - 408, 410 Страхов Н.Н. - 150,182,395,405,406,  
419 Строева М.Н. - 384, 422 Суворин А.С. - 392 Сухово-Кобылин А.В. - 329, 419  
Табаков О.П. - 388 Тамаев П.М. - 407 Тареев М. - 394  
Именной указатель  
Тарханов М.М. - 385, 387

Тассо Т. - 105  
Тацит — 310  
Твардовский А.Т. — 151  
Теньер Д. — 262  
Терещенко А.В. — 415  
Тирсо де Молина — 147  
Тит Ливии — 74  
Толстая А.А. — 204  
Толстой А.К.-28,31,33,78  
Толстой Л.Н. - 5, 7, 9, 14, 18, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34,35, 36, 37, 41, 42, 44,  
46, 47, 48, 78, 114, 126, 143, 147, 152, 158, 163-201, 203-205, 207, 208, 241, 261, 290, 292,  
314, 315, 318, 326, 330, 331, 334, 359, 392, 393, 394, 395, 405, 406,408,410,411,418  
Толстой С.Н. — 205  
Томашевский Б.В. - 112, 126, 400  
Топоров В.Н. - 6,391  
Троицкий В.Ю. — 410  
Трубецкой Е.Н. - 24, 393, 412  
Турбин В.Н. - 96,399  
Тургенев И.С. - 19, 21, 28, 30, 31, 34, 37, 46, 143, 207, 230, 231,324, 342, 377,  
404,405,406, 418  
Туровская М.И. — 383  
Тхоржевский И.Ф. — 50, 396  
Тынянов Ю.Н. - 117, 137,401  
ТэрнерВ. -304, 417  
Тютчев Ф.И. - 33, 126, 174, 393  
Успенский Б.А. - 351, 416, 420 Успенский Г.И. - 23, 32, 37, 41, 223,  
328,419 Ухтомский А.А. - 156, 160, 300, 404,  
416  
Фаресова А.И. -410, 412  
Фатеев В.А. - 395  
Фатов Н.Н.- 127  
Федоров Н.Ф. - 349, 420  
Федотов Г.П. - 43, 46, 47, 211, 360,  
396, 407, 422 Феокрит — 154  
Филарет (Дроздов В.М.) — 145  
Филарет (Гумилевский) — 420  
Филиппова Н.Ф. - 397  
Фихте И.Г. - 360  
Флобер Г. — 147  
Флоровский Г.В. — 6,391  
Фолкнер У. — 153  
Фомичев С.А. - 55, 64, 72, 120, 397,  
400, 401 Фрай Н. - 403 Франк С.Л. - 366 Франкл В. - 124, 401 Франц Иосиф - 240  
Фрейд З.-361,42/ Фрейденберг О.М. — 419 Фуко М. - 302, 303  
Хабермас Ю. - 157  
Хазанов Б. — 416  
Хализев В.Е. - 395,396,401,404,405,  
407,411,421,422 Халютин СВ. — 387 Хейзинга Й. — 404 Хемингуэй Э. — 207  
Ходасевич В.Ф. - 78, 115, 400 Холиншед Р. — 76 Хомяков А.С. — 33, 406  
Цветаева М.И. - 149, 159, 404, 405  
Чаадаев П.Я. - 16, 17, 20, 22, 26, 33, 393  
Чайковская О.Г. — 404

- Чайковский П.И. — 90  
 Чернышевский Н.Г. - 5,163,174,417, 418  
 Чехов А.П. - 5,9,13, 19, 36, 124, 126, 138, 152, 172, 199, 200, 202, 278, 313, 319, 324, 327, 328, 345, 369-371, 373, 377-381, 383, 385, 387-390,394,407,418,422  
 Чижикова Л.Н. - 413, 414, 415  
 Чирков Н.М. - 333,419  
 Чичерин А.В. - 164  
 Чудаков А.П. — 216  
 Чуковский К.И. — 395  
 429  
 Именной указатель  
 Чумаков Ю.Н. - 10, 89,96,98,99,113, 398, 399, 400, 402  
 Шаламов В.Т. - 158  
 Шалимова Н.А. - 213, 407  
 Шамбинаго С.К. — 416  
 Шварц Е.Л. - 147  
 Швейцер А. — 404  
 Швейцер М.А. - 403  
 Шекспир У. - 39, 146, 153, 360, 397,  
 398, 403, 404 Шелгунов Н.В. - 38 Шелер М. - 127, 401, 404 Шестов Л. -359,361, 421  
 Шефтсбери А.Э.К. - 354, 420 Шикин В.Н. - 301, 355 Шиллер Ф. - 198, 406 Шкловский В.Б.  
 - 159, 404 Шмелев И.С. - 153, 294 Шукшин В.М. - 153  
 Щапов А.П. - 283,414  
 Эзоп - 107, 108 Эйдельман Н.Я. — 109 Эйхенбаум Б.М. — 412 Эмерсон К. -  
 99,396,397, 399 Энгельсоны — 323 Эрн В.Ф. - 394 Эфрос А.В. - 383, 388  
 Юрьева И.Ю. - 72  
 Яблоновский Вл. - 19, 20, 26,392 Яров С.Г. - 386  
 Curtius E.R. - 420 Hoffding H. - 417 Maclean H. — 411 RoBler M.L. - 410 Semjonow J.  
 -400,401 Serman I.Z. - 397
- Перечень публикаций автора, на основе которых написана данная книга  
 Русская литература XIX века как целое в интерпретациях начала XX столетия // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения: В 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 25-60.  
 Власть и народ в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» // Вестник МГУ. Филология. 1999. № 3. С. 7-24.  
 «Борис Годунов» А. С. Пушкина: веяния итальянского Ренессанса и отечественная традиция // Пушкин и русская драматургия. М., 2000. С. 3—19.  
 Завершение действия «Евгения Онегина» // Пушкин. Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 44-62.  
 «Домик в Коломне»: хандра и смех // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1993. С. 5-22.  
 Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина (соавтор И. Л. Панкратова) // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 53-66.  
 О типологии персонажей и «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 140-153.  
 Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире» // В мире Толстого. М., 1978. С. 178-220.  
 Лесковская концепция праведничества (соавтор О. Е. Майорова) // В мире Лескова. М., 1983. С. 196-232.  
 Писатель и народная бытовая эстетика (Гоголь, Лесков, их современники и продолжатели) // Литературная учеба. 1982. № 3. С. 131 — 141.  
 Художественный мир писателя и бытовая культура (На материале произведений Н.

С. Лескова) // Контекст-1981. М., 1982. С. 110-145.

Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века (соавтор В. Н. Шикин) // Контекст-1985. М., 1986. С. 176-226.

«Снегурочка» А. Н. Островского в контексте мифотворчества писателей второй половины XIX века // Сравнительное литературоведение (теоретический и исторический аспекты). М., 2003. С. 191 — 198.

Иван Карамазов как русский миф начала XX века // Русская словесность. 1997. № 1. С. 28-34.

Идиллическое в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Изв. РАН. Серия лит. и яз. Т. 64. 2005. №4. С. 3-1X,

*Научное издание* **Валентин Евгеньевич Хализев**

**ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ**

Технический редактор А. Магамбетов

ЛР № 066278 от **14.01.1999**

Подписано к печати 12.09.2005. Формат 84 х Ю8<sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Гарнитура «Петербург». Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 22,68. Тираж 1500 экз. Заказ № 5504.

ООО «Издательско-торговый дом гуманитарной книги "Гнозис"» 123557, Москва, Малая Грузинская, 25, корп. 1.

Отпечатано с готовых диапозитивов на ФГУП ордена «Знак Почета»

Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова.

214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

Тел.: 38-46-20

ISBN 5-7333-0166-X