



МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.А. Казаков

**Русская литература
третьей трети XIX века**
курс лекций

учебно-методическое
пособие

Томск – 2010

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3Р
К14

К14 **Русская литература третьей трети XIX века** (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов). Курс лекций: Учебное пособие. / А.А. Казаков. Томск, Томский госуниверситет, 2010. – 196 с.

Для студентов гуманитарных факультетов.

Учебное пособие построено на основе авторской концепции поэтики и эстетики Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова. Предлагается оригинальное истолкование важнейших нравственно-философских проблем творчества названных писателей. Предназначено для студентов гуманитарного профиля.

В учебном пособии используются результаты исследования, финансируемого Грантом Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских учёных № МК-2701.2008.6

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3Р

Вступительные замечания

Целью курса «История русской литературы XIX века (третья треть)» является творческое освоение художественного материала одного из важнейших – и вместе с тем – сложнейших периодов истории отечественной литературы на современном уровне научного знания.

Задачи курса «История русской литературы XIX века (третья треть)»:

- 1) изучить наиболее репрезентативные произведения указанного периода;
- 2) ознакомиться с основными критическими и литературоведческими интерпретациями;
- 3) установить связь данного периода со всей историей мировой литературы и с современной действительностью.

Место курса: входит в блок дисциплин «История русской литературы».

Требования к уровню освоения курса сводятся к следующему.

Студент должен знать:

- ключевые художественные произведения периода;
- значимые факты биографии писателей, историю творческих исканий, обстоятельства написания произведений;
- историко-культурный контекст, литературный процесс;

- основные моменты критической и литературоведческой рецепции текстов.

Студент должен уметь:

- свободно ориентироваться в мире художественной литературы XX века, широчайшем контексте культурного восприятия художественного произведения;
- анализировать и интерпретировать художественное произведение на современном уровне литературоведческой науки;
- собрать материал для лекции, урока или журналистского материала (в зависимости от специальности) по указанному предмету.

Рассматриваемый период истории русской литературы стал моментом, когда наша национальная словесность приобрела общемировое значение. Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов состоялись как писатели эпохального значения, классики мировой литературы.

Русская словесность уже порождала гениев самого высокого масштаба (достаточно вспомнить Пушкина, Лермонтова, Гоголя), но волею культурной закономерности, не доступной научному объяснению, они так и остались писателями по преимуществу национальными. Выйти на общемировую арену довелось только их литературным наследникам.

Хронология периода включает в себя 1870-1890-е гг. Однако логика материала неизбежно привела к внесению корректив. Целостное представление о жизненном и творческом пути Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого предполагает включение контекста 40-60-х годов, с одной стороны, – Достоевский начинает ещё в рамках натуральной школы, в сотрудничестве с Белинским – и периода 1900-х гг., с другой стороны, когда в контексте совершенно новой литературной и исторической эпохи продолжает весомо присутствовать Л. Толстой.

Творчество Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского – это, прежде всего, великий русский роман. У данных писателей он характерен как, с одной стороны, вершина нравственного самосознания чело- века и, с другой стороны, художественное обновление прозаической формы, влияние которого чувствуется в последующей мировой литературе вплоть до наших дней. А.П. Чехов дал пример преобразованного драматургического мира, нового языка сцены.

Помимо трёх названных классиков мирового масштаба в рамках данного периода творит Н.С. Лесков. Он значим в контексте нацио-

нальной литературной традиции. Значение и программное влияние Лескова в этом контексте трудно переоценить. Его как обновителя художественной речи и писателя, интересующегося художественными возможностями средневековой словесности, считают своим учителем многие русские писатели XX века.

Наконец, в данный курс включено художественное наследие В.М. Гаршина и В.Г. Короленко. Они осмысляются как знаковое воплощение писательского поколения восьмидесятников, с характерной для них дробностью, осколочностью восприятия мира и со свойственным им стремлением к синтезу реалистического и романтического метода, что, во многом, подготавливает неоромантизм и модерн XX века.

Литература

История русской литературы: В 4 т. М., Л., 1982. Т. 3-4.

История русской литературы XIX в. Вторая половина. М., 1990.

История русского романа: В 2 т. М., Л., 1964.

Щенников Г.К., Щенникова Л.П. История русской литературы XIX века (1870-1890-гг.) М., 2005.

Лекция I (один час).

Фёдор Михайлович Достоевский (1821–1881)

План лекции:

- 1) *Происхождение. Образование. Начало пути.*
- 2) *От кружка Петрашевского к почвенничеству.*
- 3) *Зрелое творчество. «Пятикнижие». «Дневник писателя».*

1

Ф.М. Достоевский родился в Москве, при больнице для бедных, в которой работал врачом его отец. По происхождению Достоевский формально является дворянином, но эта сословная принадлежность не имеет родовой традиции соответствующего типа – его отец получил наследственное дворянское звание в соответствии с чином, до которого он дослужился; дед и дядя Достоевского – сельские священники. Если учитывать все факты, нужно отметить, что когда-то род был дворянским, но титул был утрачен в контексте исторических потрясений XVII века. В любом случае, это не отменяет тезиса, что по социальному менталитету писатель ближе к своим героям-разночинцам.

Всё творчество Достоевского построено на одновременном утверждении и отрицании социальной характерности: человек весь в обществе, но у него есть возможность перерасти эту детерминированность. Эта амбивалентность наблюдается и в биографии писателя.

Достоевский получает образование в Главном инженерном училище в Санкт-Петербурге. Так этот город вошел в жизнь будущего писателя, чтобы навсегда остаться в его творчестве. Причём столица является молодому человеку именно как Петербург «Бедных людей» и «Преступления и наказания» – в письмах молодого Достоевского можно найти свидетельства крайней студенческой бедности: он отчитывается перед отцом за каждую копейку, купив сапоги, вынужден в этот месяц экономить на сахаре к чаю и т.д. Учебное заведение, с одной стороны, было элитным, давало образование из числа лучших для того времени; с другой стороны, это была достаточно мрачная, военизированная структура.

Но всё-таки жизнь в столице давала и то, что позволило сформироваться будущему писателю: журналы, последние книжные новинки, кружки. Ещё во время обучения Достоевский публикует свой пе-

ревод «Евгении Гранде» Бальзака – интересная страница ранней молодости русского классика.

Окончив училище, Достоевский почти сразу подаёт в отставку с военной службы – он написал первое самостоятельное произведение – «Бедные люди» (1844). «Бедные люди» – один из кульминационных моментов жизни Достоевского. Таких судьбоносных поворотов у великого писателя будет много, они будут разными; тем важнее отыскать общий знаменатель.

Этот общий знаменатель видится в слове из названия романа – «Люди». Мир Достоевского антропоцентричен и гуманистичен. В 1839 г., в самом начале жизненного пути, в письме брату Михаилу молодой Достоевский напишет: «Человек есть тайна. Её надо разгадать, ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». В конце жизни даёт такую формулу творчества: «при полном реализме найти в человеке человека». Заметим проблематичность категории «человек» для Достоевского: за поверхностным, явным слоем человеческого бытия есть еще до сих пор не уясненное, глубинное, истинное измерение.

Нужно постараться не удовольствоваться общим затёртым смыслом слова «человек», «гуманизм», «антропоцентризм». Нужно разделять якобы понятное, но на самом деле перенятое у других – и, с другой стороны, имеющее живой смысл, понятное в результате непосредственного духовного опыта. Категория «человек» обретает у Достоевского это второе измерение, связано с новым опытом её понимания, живым смыслом.

Духовные открытия, которые он сделал в сфере этой самой тайны человеческого бытия, человеческой сущности, станут предметом дальнейшего рассмотрения. Сейчас хотелось бы обратить внимание на особый, специальный смысл этой антропоцентричности. Мир Достоевского вне природы, вне физического естества, это сугубо так называемая «вторая природа», мир условностей человеческого бытия. Приведу иллюстрацию для различения первой и второй природы: в естественном мире не имеют никакого смысла отношения студента и преподавателя, а в человеческом мире они есть, более того они вписаны в громадную толщу отношений, законов, условностей другого рода. Мир Достоевского полностью в этой второй системе. Не случайно писатель показывает город (он полностью вне природы), а не деревню; разночинца, а не крестьянина (последний существенно связан с землей и календарным ритмом природного бытия).

Впрочем, в самом начале пути писателя, в романе «Бедные люди», категория «человек» ещё содержит много расхожего и при-

вычного – в духе сентиментально-просветительского гуманизма (об этом позже).

2

После выхода «Бедных людей» молодой Достоевский сразу оказывается писателем с именем. Молодой романист получает деятельную поддержку со стороны Белинского – для великого критика он стал знаменем нового направления (натуральной школы, гоголевской школы реализма, которую создаёт в это время Белинский). Роман Достоевского становится первым значительным художественным событием в рамках этой школы – теперь это литературное направление может предъявить миру масштабное состоявшееся произведение. Но в ткани самого романа содержится полемика с натуральной школой, с гоголевским методом. Достоевский ищет свою дорогу – это предопределяет будущее расхождение с Белинским.

Начиная с повести «Двойник», место анализа общества, «натурального» взгляда» занимает рассмотрение первооснов человеческого существования, глубинных составляющих (того, что потом с гораздо меньшей глубиной и мощью будет рассматривать психоанализ, а раньше раскрывали мифология и религия) – произведения стали напоминать мистерии, символические действия (сам Достоевский потом назовет это «фантастическим реализмом»).

Поиск самобытности пока продолжается в гоголевском контексте, но с обращением к тем сторонам мира великого предшественника, которые были отброшены Белинским. Эти искания молодого писателя приводят к конфликту с великим критиком – Достоевский уходит в тень, публика от него отворачивается. Прозаик пишет слабую повесть «Хозяйка», пробуя новые художественные средства, – и этот провал как бы подтверждает для Белинского тупиковость исканий за пределами его доктрины.

Впрочем, к этому же времени относится и настоящий шедевр «Белые ночи» (1848) – совершенно вне пределов гоголевского контекста. Как указал М.М. Бахтин, в этой повести появляется вторая составляющая, прибавка которой к раннему, «гоголевскому» Достоевскому и даст в сумме зрелый художественный мир писателя. Появляется новый герой: мечтатель, человек высоких духовных запросов – не бедный чиновник, не маленький человек – отсюда один шаг к идеологам Достоевского, к трагедийной масштабности его зрелого творчества.

«Белые ночи» пишутся уже в тюремном каземате. 1840-е годы – особая страница жизненной судьбы Достоевского. Это время увлечения социалистическими утопиями. Молодой писатель входит в

кружок Петрашевского. Достоевский останется в истории как один из наиболее ярких борцов с социалистическими идеями, но и он в молодости проходит через искушение социализмом, через эту болезнь XIX века. Правда, его социализм – христианский, не атеистический; это также станет предметом разногласий Достоевского и Белинского, как великий романист потом будет указывать в «Дневнике писателя».

В апреле 1849 г. Достоевский и остальные члены кружка Петрашевского были арестованы. Не будем забывать, что речь идёт о николаевском времени, для которого участие в тайном обществе с политической программой – более чем серьёзное преступление, ведь царствование Николая началось с подавления восстания декабристов. Кроме того, только что произошла французская революция 1848 г. По предположению И.Л. Волгина, русскому императору на фоне европейских событий нужен был повод дать урок русским революционерам, видимо, этим объясняется суровость расправы с кружком Петрашевского. В декабре 1849 некоторых петрашевцев, включая Достоевского, приговаривают к смертной казни, но на эшафоте приговор отменяют и заменяют каторгой. Тема переживания казни как особого страшного экзистенциального опыта в дальнейшем займёт важное место в творчестве писателя, например, в романе «Идиот». (С другой стороны, этот же опыт пребывания на пороге жизни и смерти дают эпилептические припадки). Мир Достоевского всегда будет отображать существование человека за пределами обыденного, в критической, пороговой точке, когда приходится решать коренные вопросы бытия. (Впрочем, новейшие открытия достоевсковедения заставляют усомниться в биографическом мифе о казни; Б.Н. Тихомиров указывает, что, по существующим свидетельствам, приговор был объявлен на эшафоте и почти сразу отменен, для настоящего переживания просто не было времени).

1850-1854 гг. – время каторги в Омском остроге. До 1859 г. писатель находится в ссылке в Семипалатинске. В годы ссылки он первый раз женится. Это также время попыток вернуться в литературу – но человеку, выпавшему из нормальной жизни страны, это сделать трудно, литературный и общественный контекст радикально изменился: на пороге 1860-е, общество озабочено совершенно другими вопросами, на литературном небосклоне появились и воцарились новые писатели (Тургенев, Толстой, Гончаров, Герцен и т.д.).

Пытаясь вновь вписать себя в большую литературу, Достоевский пробует совершенно разные формы. В их числе – попытка сказать новое слово, используя свой необычный опыт каторжной жизни – «Записки из Мёртвого Дома» (1859-1860). Л.Н. Толстой в свой-

ственной ему специфической системе оценок назовёт эту книгу лучшим произведением XIX века. В 1860-1861 создаётся роман «Униженные и оскорблённые» – серьёзное художественное выступление Достоевского, правда, соприкасающееся с массовой литературой, «романом тайн»; здесь он возвращается к основной теме страдания социально ущемленных людей, вводя попутно контекст своей писательской карьеры в 1840-е гг.

С начала 1860-х Достоевский вместе с братом Михаилом выпускает собственный журнал «Время»; после вынужденного закрытия этого журнала, их издание выйдет под новым именем: «Эпоха». Нужно понимать, что общий идеологический тон времени тогда определяло революционно-демократическое направление, большая часть мыслящей интеллигенции симпатизировала или прямо принадлежала к нему. И в этой связи Достоевский и Толстой, которых мы сегодня воспринимаем как некую меру эпохи, были одиночками, идущими против течения, как это потом будет осмыслено Владимиром Соловьёвым. Тем примечательнее, что журнал братьев Достоевских, опирающийся на антиреволюционную идеологическую программу, добивается большого успеха, становится одним из лидеров среди серьёзных журналов.

Журналистика должна мыслиться как важное измерение творческой личности Достоевского (наряду с вечным, трагедийным, экзистенциальным в произведениях всегда будет злободневное, публицистическое). У великого романиста не было безгласности по отношению к газетному листу, как у Тургенева, Флобера и многих других писателей этого времени. Наоборот, в этой сфере он мог чувствовать живые непредсказуемые движения изменчивой реальности. 1870-е годы тоже будут поровну разделены между художественным творчеством и журналистикой, в это время Достоевский начнет уникальный публицистический проект – «Дневник писателя».

В журналах братьев Достоевских выражается новая идеология писателя, обретенная им на каторге, – почвенничество. Начинается напряженная полемика с социалистами. Революционные и социалистические идеи теперь признаются им как ложные – и даже если они, как в его собственной молодости, вызваны благородными и светлыми побуждениями, это всё равно опасные и вредные заблуждения.

В самом простом виде суть почвенничества в том, что человеку нужно вернуться к реальности, «живой жизни» и к народной правде. Здесь нужно различать предметную суть идеи и её личностное проживание в серьёзном экзистенциальном опыте. Как это общее место – возвращение к народной правде, корням – лично переживает Достоевский? На каторге оказалось, что он не может выжить в этих

условиях как личность с тем, что есть в его душе; всё, что даёт образование и развитие, современная культура вообще – всё оказывается бесполезным. А гораздо более простые и, казалось бы, «неразвитые» люди выживают, потому что они сохранили связь с народной правдой; есть что-то в народной почве такое, что позволяет остаться людьми даже в самых страшных обстоятельствах – здесь обретается правда самой жизни (нечто подобное каторжному опыту Достоевского в «Войне и мире» Л. Толстого переживает во французском плену Пьер). Человек должен сохранять связь с народной правдой, почвой, должен из чего-то расти, в чём-то укореняться, иначе любое серьёзное событие разрушит его.

3

Достоевский медленно и мучительно поднялся на ноги после каторги, но вновь наступил глубочайший жизненный кризис, в один год всё опять было разрушено. Братья Достоевские полностью разоряются, получив неожиданный удар со стороны властей: их журналы закрываются. Сначала был закрыт журнал «Время», потом, когда, желая поправить сильно поврежденное материальное состояние, они открывают журнал «Эпоха», власти запрещают и его. Умирает, не выдержав этого, брат Михаил, самый близкий человек, с которым Федор Михайлович делился всем: своими духовными запросами, творческими планами с самой ранней юности. Он чувствует себя виноватым перед покойным братом и его семьей за то, что его журналистский проект обернулся такой трагедией. Умирает первая жена Мария Дмитриевна. Здесь тоже помимо потери, еще одного удара судьбы, возникает чувство нравственной вины: Достоевский винит себя, что не додал ей любви и тепла. Умирает Аполлон Григорьев, один из немногих писателей-единомышленников (это было время отсутствия единства в мире писателей, поэтому тем ценнее был каждый соратник) – из по-настоящему близких Достоевскому людей останется только семейство Майковых.

Достоевский опять остается ни с чем, один, в некоей экзистенциальной пустыне, всё нужно начинать сначала. Но результат этой катастрофы – пять романов, которые сделали Достоевского писателем эпохального значения (сравнимым с Шекспиром, Данте, Сервантесом). Эти романы – так называемое «Пятикнижие»: 1865-66 гг. – «Преступление и наказание, 1867-68 гг. – «Идиот», 1870-71 гг. – «Бесы», 1874-75 гг. – «Подросток», 1878-80 гг. – «Братья Карамазовы».

Во время работы над «Преступлением и наказанием» и «Игроком» Достоевский знакомится со своей будущей второй женой – Анной Григорьевной Сниткиной (первоначально она помогает ему как стеногра-

фистка). С ней он наконец обретёт семью, дом, у них появятся дети, хотя первые годы их брака будут очень непросты для его новой жены.

С 1867 по 1871 г. Достоевский вынужден скрываться за границей от кредиторов: он выплачивает огромные долги за себя и за брата, содержит большую семью брата (те считают его виноватым во всём, что случилось с Михаилом) и пасынка от первой жены. Эти предельно трудные жизненные обстоятельства усугубляются болезненной зависимостью писателя: он постоянно проигрывает последние деньги в рулетку.

«Идиот» и «Бесы» написаны за границей, на Россию, связь с которой определяет нравственный и художественный мир писателя, в этот момент он смотрит извне. После «Идиота» зарождается замысел большого цикла произведений. Сначала этот цикл носил название «Атеизм» (Достоевский хотел представить некую энциклопедию атеистических заблуждений), потом «Житие великого грешника». Этот нереализованный замысел отразится в структуре его последних трёх романов.

В 1870-е годы Достоевский публикует «Дневник писателя», специфический публицистический проект (в 1871 г. он печатался в качестве раздела газеты «Гражданин», в 1876-1881 – как собственный издательский проект, альманах одного автора, выходящий отдельной книжкой несколько раз в год). Достоевский считает, что текущее время нравственной дезориентации настоятельно требует, чтобы у человека была возможность найти ориентиры, услышать авторитетное мнение по нерешённым вопросам современности. Позиция писателя в России всегда мыслилась именно как авторитетная, следовательно, его долг состоит в служении обществу в этом качестве. Впрочем, Достоевский избегает дидактики, он вместе с читателем пытается распутать сложные вопросы текущей жизни. Предметом размышления может стать всё: от международных новостей до увиденного писателем мальчика, просящего милостыню, – всё, что может стать материалом для понимания глубинных духовных процессов, которыми живёт современная Россия. Литературная известность, которая возвращается к Достоевскому в конце жизни, во многом определяется этим публицистическим проектом. Его знали, в первую очередь, как автора «Дневника писателя».

В 1880 г. на открытии памятника Пушкину, которое стало значительным событием культурной жизни того времени, Достоевский выступает с речью о поэте – это своего рода лебединая песня писателя. Здесь он хотя бы на краткий миг почувствовал себя признанным и любимым – у него не было настоящего прижизненного признания и славы, как у Тургенева или Л. Толстого, этого ему его судь-

ба не даровала. В 1880 году русский классик заканчивает монументальный двухтомный роман «Братья Карамазовы». Он планировал написать продолжение этого произведения, но скоропостижно, неожиданно умер в 1881.

Подводя итог этому биографическому очерку, зададим себе вопрос, что это был за человек? Человек, стоящий на пороге, в некоей крайней точке бытия, в которой приходится решать последние вопросы, мятущийся, ищущий, мучимый совестью, остро ощущающий неблагообразие бытия. Пребывание в крайней точке бытия, на пороге жизни и смерти можно объяснить, в частности, болезнью писателя, эпилепсией, каждый припадок которой может закончиться смертью (что происходило с детьми Достоевского, в чем он также чувствовал свою вину). XIX век был временем пламенных, пророческих болезней мозга (Достоевский, Ницше) – в противовес XX столетию, времени легочных болезней, с которыми связано чувство пустоты, отчуждения от мира, безверия (Пруст, Кафка, Камю, в этом отношении связанный с таким ощущением реальности Чехов).

Но не нужно превращать Достоевского в этакое экспрессионистического персонажа, живущего надрывом и духовной истерикой. Это был одновременно человек остро чувствующий комическое, чуткий к фальши и остро самосознающий.

Художественный мир Достоевского отражает его личность: герои здесь всегда на пороге, в крайней экзистенциальной ситуации. В этом смысле он даже нарушает меру реалистического правдоподобия – мы не живем так насыщено духовными вопросами, крайним, эксцентрическим (с этой точки зрения Л. Толстой негативно оценивал мир Достоевского). Но нужно признать, что Достоевский никогда не фальшивит, проблемы и их решения никогда не бывают надуманными, искусственными. Константы и сценарии духовного мира описаны максимально точно, даже если правда о человеке оказывается страшной или жалкой и постыдной – всё именно так бы и было, если существование человека можно было полностью свести к пребыванию на духовной вершине (или, наоборот, в духовной бездне). И самое главное: высокий градус патетики в его мире всегда скорректирован мощнейшей иронией, карнавальным инструментарием, который последовательно используется для «заземления», возвращения меры жизненной адекватности и здравого смысла.

Вопросы для самоконтроля

- 1) Охарактеризуйте периодизацию творчества Достоевского.
- 2) Какова история взаимоотношений Достоевского и Белинского?

- 3) В чём основное содержание идеологии почвенничества?
- 4) Какие романы относятся к зрелому творчеству Достоевского и входят в состав Пятикнижия?
- 5) Каково место публицистического измерения в творчестве и биографии писателя?
- 6) Какие важнейшие свойства мировоззрения Достоевского отражены в его художественном мире?

Литература

- Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. М., 1956. 469 с.
- Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского. Париж: YMKA-PRESS, 1968. 238 с.
- Назирова Р.Г.* Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. 160 с.
- Волгин И.Л.* Последний год Достоевского. Исторические записки / Предисловие Д.С. Лихачева. М., Советский писатель, 1986. 576 с.
- Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М., ИМЛМ РАН, 2004. 479 с.
- Новикова Е.Г.* Евангельский текст и художественный контекст. Методика анализа: На материале творчества Ф. М. Достоевского: Учебно-методическое пособие. Томск, ТГУ, 1999. 35 с.
- Лаут Р.* Философия Достоевского. М: Академия, 2006. 310 с.
- Щенников Г.К.* Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. 439 с.
- Померанец Г.С.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 2003.
- Степанян К.А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. 507 с.

Лекция II (один час)

«Бедные люди» (1845)

План лекции:

- 1) *Первый роман Достоевского и «натуральная школа».*
- 2) *«Бедные люди» и традиция сентиментализма.*
- 3) *Диалогизм и дебютное произведение Достоевского.*

1

Читая роман «Бедные люди», хочется сказать: это и «тот» Достоевский, и не «тот». Мы узнаем некоторые неповторимые интонации этого писателя, очевидна тематическая связь с миром его зрелого творчества, но полного совпадения нет. Это тоже выдающееся произведение (может быть, только более привычное по художественной манере), но как бы совершенно иная творческая возможность, которая не будет продолжена напрямую в последующих произведениях.

История появления романа была такова: в 1844 году Достоевский в целом закончил работу над романом, и, поверив в себя как будущего писателя, подал в отставку с военной службы. В это время он был уже знаком с литературной средой – в частности с Д. Григоровичем, связанным с натуральной школой. Как расскажет позже в «Дневнике писателя» сам Достоевский (уже во многом переведа историю в формат исторического анекдота), Григорович, восхищённый романом, принёс рукопись Некрасову, который тогда редактировал и издавал сборники натуральной школы. Наутро Некрасов прибежал к Григоровичу и сказал, что он всю ночь читал, не отрываясь, и всю ночь проплакал над романом. Григорович и Некрасов направились к Белинскому и вбежали к нему с возгласом «появился новый Гоголь», на что тот ответил сакраментальной фразой: «У вас Гоголи-то как грибы растут» – но также после признался, что всю ночь проплакал над романом.

Для Белинского роман стал долгожданным шедевром, соответствующим его программе развития реализма, манифестом новой школы (хотя, по поздним свидетельствам Достоевского, личностную развитость и интеллектуальные способности молодого писателя критик оценивал невысоко, шедевр, по мысли Белинского, получился как бы помимо этого, по наитию, в соответствии с его представлениями о тайне творчества).

В 1845 году роман был издан в составе «Петербургского сборника» натуральной школы. Молодой писатель сразу оказывается на пике славы, шумного успеха, чему определяющим образом способствовала поддержка Белинского – тем болезненней потом писатель будет переживать откат моды, отворачивание публики. Шум вокруг романа даже преувеличенно раздут дружественной критикой (роман начали восхвалять ещё задолго до публикации, и естественно после таковой у многих возникла реакция: не такая уж, мол, невидаль – реакция, которая возникнет в этом случае по отношению к любому произведению).

Для Белинского этот роман был важен как своеобразный художественный манифест, первое по-настоящему значительное произведение его школы (значительное и по объёму, и по уровню) – притом, что в самом произведении наличествует внутренняя полемика с натуральной школой (манифест конфликтует с пафосом школы).

Проследим сложные, диалектические отношения первого романа Достоевского с натуральной школой.

Очевидны точки совпадения. Герой выбран в соответствии с идеологией школы: он характерен именно социально – не страстью (скупец, мечтатель и т.д.), не идеей, не тем, что занимает какую-то вечную экзистенциальную позицию (отец, сын, странник, строитель, грешник, завоеватель и т.д.). Он не занимает никакого места в истории. Он определяется тем, какое место занимает в социуме. Причем, натуральная школа интересуется максимально неприязательными представителями общества. И один из любимых вариантов здесь – как и в романе Достоевского – титулярный советник, чиновник низшего разряда. Социальный кругозор, обстоятельства отправления служебной функции, особые предрассудки и обычаи, присущие избранной группе, отображаются максимально подробно, по принципам новой социальной антропологии (даже с элементами этнографизма – с подчеркиванием экзотических компонентов этого образа жизни). Далее, он вписан в определённую материальную среду: это углы, грущобы, задворки больших городов (в натуральной школе практически без исключений речь идёт о Петербурге), где люди живут в отгороженном уголке кухни, вынуждены экономить даже на чае и т.д. Эта материальная среда, все нюансы быта, одежды, питания, обустройства жилья описаны в романе последовательно и подробно.

Но пафос Достоевского именно в том, что всё не сводится к социальному измерению человеческой жизни. Последовательно применяя метод натуральной школы, писатель настаивает на его ограниченности. Духовный сюжет романа: превращение Девушкина из чиновника в человека (это подчеркнута и названием романа). Он именно пере-

растает свою чиновничью, социальную ограниченность и становится человеком вообще – в первую очередь, за счёт влияния Вареньки, но, всё же, потому, что это в нём есть, как есть в любом из нас. И этот пафос противоречит социальной антропологии школы Белинского.

Герой романа читает Пушкина и Гоголя (дебютному произведению Достоевского присуща некая металитературность) и спорит с гоголевским методом, поддерживая Пушкина. (Заметим попутно нечто, имеющее отношение к принципиальному новаторству Достоевского, его диалогизму: герой спорит с авторами по поводу того, как его нужно изображать, герой говорит о правах и полномочиях Другого в деле осмысления и оценки его жизни).

В контексте литературных споров того времени это тоже имеет отношение к внутренней полемике с натуральной школой (для них именно Гоголь – ориентир, и именно «Шинель», которую читает Девушкин). У Гоголя он не приемлет сугубо внешнего рассмотрения (и здесь, возможно, полемика не столько с самим автором «Шинели», сколько с его прочтением в натуральной школе), а Пушкин, по слову героя, смотрит прямо в сердце, в скрытую в нём правду. Гоголь видит то, что отличает от других, делая неполноценным, не равным другим; Пушкин, наоборот, видит общечеловеческое, то, в чём все мы равны, все мы люди (например, указанная Девушкиным отцовская беда Вырина, которая может случиться с каждым). И последнее: у Гоголя нет возможности для изменения, для перерождения героя – а у Достоевского происходит именно перерождение, и оно возможно для каждого.

2

Социальной антропологии здесь противопоставляется гуманистическая. Гуманистический пафос романа выражен в словах Девушкина: «Сердцем и мыслями я человек». Речь идёт о нравственной равноправности маленького человека.

В «Бедных людях» гуманизм обладает традиционной, давно знакомой структурой (он смотрит не столько в наше время, сколько в прошлое – как вы понимаете, для нас не так уж актуально открытие того, что не только аристократия и вельможи имеют душу, и не только они могут быть героями произведений).

Здесь проявлена сентиментально-просветительская гуманистическая программа – суть её в поиске и утверждении того, что у всех нас общее, что всех нас делает людьми, поверх общественных и любых других различий. Главное – в этом общем, в человеческой душе и т.д., а не в различиях. И это конкретно применяется к маленьким людям, тем, кого обычно мы не видим, а иногда и притесняем, не считаясь с ними как с людьми. У маленьких людей тоже есть свой

внутренний мир, они тоже заслуживают счастья. И еще один характерный поворот темы: в данный момент они несчастливы, страдают.

Георгий Иванов в XX веке скажет:

«Бедные люди» – пример тавтологии,
Кем это сказано? Может быть мной.

Характерен мотив, вводимый Ивановым: это как бы сказали все и никто по отдельности. И действительно эта формула принадлежит всей русской литературе. Эпитет «бедный», заявив о себе в полную силу в «Бедной Лизе» Карамзина, потом блуждает по другим произведениям русской литературы («бедный смотритель», «бедная Дуня» в «Станционном смотрителе» Пушкина, «бедный Евгений» в «Медном всаднике»). Наконец, у Достоевского этот эпитет снова возвращается в название произведения (можно обратить внимание на созвучие «Бедные люди» – «Бедная Лиза»).

Формула закрепилась, благодаря многозначности слова «бедный» (и материально неимущий, и заслуживающий сочувствия). Важен и заложенный Карамзиным тематический шлейф: тот самый гуманистический комплекс представлений о нравственной общности всех людей (ср.: «и крестьянки любить умеют»).

Собственно именно к сентиментализму восходят практически все компоненты того видения человека, который проявлен в «Бедных людях». Вот самые важные из них:

- 1) Главный предмет изображения – душа, внутреннее (до этого предметом изображения было нечто внешнее, общезначимое, скажем, подвиг, деяние, приключение). Внешняя событийность может полностью отсутствовать.
- 2) Частная, а не историческая, национальная жизнь.
- 3) Рассмотрение вблизи, в мелочах, как бы в «комнатном масштабе», как в одной из работ сказал о сентиментализме М.М. Бахтин, – так становится виден маленький человек. В другом случае он просто не виден (например, с точки зрения столетий).
- 4) Интерес к маленькому, трогательному и беззащитному. Отсюда и фамилия героя: Девушкин.
- 5) Чувствительность, собственно сентиментальность, особый «слезный» взгляд на человека. Вспомним исторический анекдот о первом чтении романа Некрасовым и Белинским. У читателя должно возникнуть сочувствие, сострадание к герою.
- 6) Роман в письмах жёстко ассоциируется в истории литературы именно с сентиментализмом: так строились романы Руссо, Ричардсона (и даже есть особого рода отсыл-

ка в «Бедных людях» к одному из таких сентименталистских произведений : прислугу прозвали Тереза и Фальдо-ни – это имена героев когда-то популярного, сегодня забытого романа в письмах). Письма – документ именно из частного, интимного мира; здесь важен момент раскрытия души от первого лица, исповедальности.

- 7) Сентименталистскую генеалогию, как указал В.В. Виноградов, имеет сюжет формирования души героя, который противопоставляется социальной антропологии натуральной школы. Правда, здесь заметнее всего, как сентименталистский инструментарий подчиняется задачам Достоевского. В романах сентименталистов душа формируется у девушки, героини (например, у Руссо «новой» становится именно Элоиза) – под влиянием более опытного, духовно зрелого героя. У Достоевского это происходит с героем. Неслучайно и мотив записок-воспоминаний здесь тоже меняет привязку. У сентименталистов записки о прошлом пишет на основе своего большого жизненного опыта герой, и читает его героиня, тем самым приобщаясь к опыту большой жизни и многое понимая. У Достоевского пишет Варенька, а читает Девушкин.

3

В дебютном романе Достоевского ощутимо присутствие литературной традиции, художественных поисков времени, но здесь делаются и первые шаги в обретении того самобытного слова о тайне человека, которое выводит русского классика из преходящего контекста конкретного момента и делает писателем эпохальным.

Это новое слово Достоевского М.М. Бахтин в своей конгениальной концепции свяжет с категорией «диалог». Это понятие нужно понимать максимально широко, с ним связана принципиально новая концепция реальности и положения человека в этом мире. Главная особенность этой новой модели мира – подчёркивание особой роли Другого. Другой бытийно приоритетен, именно он – основная точка отсчета (не Я, как это принято считать в европейской традиции, где именно Я оказывается единственным несомненным измерением реальности, главным источником смысла существования, его ценностной наполненности, человечности бытия).

Другой первичен, только он может дать самое главное для существования Я: подтверждение того, что Я – ценность, моё существование оправдано, я живу не зря. Сам из себя человек этого выдумать не может, хотя такие попытки также показаны у Достоевского (исто-

рия Голядкина в «Двойнике», Раскольников, который хочет сам себя простить, совершив множество добрых дел – но это невозможно, простить тоже может только Другой).

Обретение себя Девушкиным, произнесение слов «сердцем и мыслями я человек» происходит в очень характерном контексте:

«Я знаю, чем я вам, голубчик вы мой, обязан! Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать и вас стал любить; а до вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете. Они, злодеи-то мои, говорили, что даже и фигура моя неприличная, и гнушались мною, ну, и я стал гнушаться собою; говорили, что я туп, я и в самом деле думал, что я туп, а как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темную, так что и сердце и душа моя осветились, и я обрел душевный покой и узнал, что и я не хуже других; что только так, не блещу ничем, лоску нет, тону нет, но все-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек».

Именно Варенька (т.е. Другой) даёт Девушкину подтверждение человеческой полноценности его жизни (и до тех пор, пока Другие будут, наоборот, утверждать неполноценность, никчемность человека, с этим ему и придётся жить). Нужно найти хотя бы одного такого Другого, который поймёт, полюбит, признает человека как ценность.

Все произведения Достоевского построены вокруг этой диалогической ситуации: Девушкин такого человека обретает, но теряет по воле роковых обстоятельств; Голядкин так и не находит такого Другого и начинает его себе «придумывать», это и стало причиной раздвоения личности; герой «Записок из подполья» не принимает такой зависимости от Другого, пытается обойтись без него и, когда нечаянно находит ту, что могла бы подтвердить ценность его жизни, оказывается не готов к этому и отталкивает, теряет по собственной вине. Очень сложно и многомерно эта основная ситуация реализуется в Пятикнижии, но только на фоне диалогической модели бытия человека становится понятно, что нужно Раскольникову и Соне друг от друга, что дают людям Мышкин и Алёша Карамазов. Заметим также, что Бог у Достоевского – тоже Другой (а не некое глубинное измерение Я, совести и самосознания, как, например, у Л. Толстого).

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Какова история публикации и восприятия первого романа Достоевского?
- 2) Каково место социальной проблематики в романе?
- 3) Каковы основные параметры сентиментально-просветительского гуманизма и его проявления в «Бедных людях»?

- 4) Как переписка главных героев реализует диалогическое модель мира у Достоевского?

Литература:

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Нечт», 1994. 601 с. Гл. 2, 5.

Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т.5. М., 1996.

Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М.: «Наука», 1976. С. 141-187.

Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Л.: «Художественная литература», 1986. 205 с.

Жилякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844-1849). Томск, Изд-во ТГУ, 1989. 272 с.

Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. С.71-86.

Лекция III (один час)

«Двойник» (1845–1846)

План лекции:

- 1) Повесть «Двойник» и «фантастический реализм» Достоевского.
- 2) «Двойник» в диалогической перспективе.

1

С момента выхода этой повести оформляется разрыв Достоевского с Белинским. Критик отзовётся об этом произведении неодобрительно, и даже ругательно: по поводу фантастики он выскажется, что ей сегодня место только в сумасшедшем доме. Белинский ещё будет видеть тематическую связь с тем, что ему интересно в рамках натуральной школы: всё тот же титулярный советник, чиновник низшего разряда, униженный бедный человек. Всё тот же Петербург, канцелярии, углы, быт, отношения с начальством, социальные корни беды, переживаемой героем и т.д. Но художественная манера «Двойника» уже не натуральная. Гоголевская традиция, которая здесь, может быть, проступает ещё явственнее, чем в «Бедных людях», уже не связывает с натуральной школой, а выводит из названного контекста. Достоевский как бы опирается на измерения гоголевского мира, отвергнутые Белинским, идёт к самобытности через освоение новых сторон гоголевского мира. Повесть погружает нас в притчевый, мистериальный колорит. Нам показываются не социальные, а глупинные экзистенциальные основания бытия человека.

«Двойник» – выдающееся произведение, предсказывающее многие находки XX века: гротесковую притчевость Кафки, Шварца и т.д. И может быть, именно Белинский сыграл здесь отрицательную роль, вероятно, именно из-за него в творчестве Достоевского это прямо не продолжится. Ему самому будет казаться, что он не справился с задачей, и он пытался переработать эту повесть в 60-е гг., после каторги. И именно так он никогда больше писать не будет.

Мучения чиновника Якова Петровича Голядкина, его чувство собственной униженности, неполноценности, неуместности постепенно

формируется в некую самостоятельную тёмную силу и приводит к появлению двойника «Голядкина-младшего», как его называет повествователь. Двойник начинает вытеснять героя с его места в мире (это подготовлено тем, что Голядкин сам постоянно готов был самоуничтожиться; один из важнейших мотивов самосознания героя: его всегда сопровождает желание провалиться сквозь землю, когда он сделает очередную неловкость, покажет себя именно как неуместного, ненужного и т.д.). Голядкин-младший восполняет жизненную не воплощённость самого Голядкина: вместо чувства собственной нелепости и неуместности, свойственных герою, двойнику присущи энергия, агрессивность, умение добиться своей цели, преподнести себя, найти подход к любому человеку и т.д. Он постепенно вытесняет Голядкина на службе, у дочери начальника, которую тот втайне любит, во всех сферах его существования.

Центральное сюжетное событие – абсолютно фантастическое, мистическое. Момент появления двойника выстроен в готическом колорите: на холодной ночной улице, из метели, из непогоды постепенно спускается двойник, нарушая законы пространства (по эффекту ленты Мёбиуса он сначала был с одной стороны, потом вдруг оказался с другой).

Позже в собственной художественной рефлексии Достоевского возникнет формула «фантастический реализм». Повесть «Двойник» – важнейший этап формирования этой стороны самобытного художественного метода русского классика. Приземлённо-реалистический взгляд, по его мысли, не отражает важнейших измерений реальности: «У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд по-моему не есть еще реализм, а даже напротив».

Дух, существование которого не менее достоверно, «реально», оказывается за пределами кругозора реализма; эта сторона действительности может быть отражена только с привлечением мистериального, фантастического элемента.

Концепция фантастического реализма, как формулирует её Достоевский в 1860-е (примерно в то же время, когда делает переработку «Двойника» и сталкивается с необходимостью рефлексии о природе собственного метода), предполагает двойную перспективу, двойное объяснение событий. Образцом в этом отношении он называет «Пиковую даму». В повести Пушкина фантастические элементы могут быть объяснены и собственно мистически: существует мир призраков, есть загробное воздаяние и т.д. А может быть истолковано и из недалёкого, приземлённо реалистического контекста: всё это галлю-

цинации зарождающейся душевной болезни главного героя (в конце повести мы видим его сошедшим с ума). То же самое и у Достоевского – в «Двойнике», а позже в «Братьях Карамазовых», где через некоторое время после явления черта у Ивана откроется горячка (а значит, явление чёрта может быть просто первым проявлением начинающейся болезни). В «Двойнике» в начале повести Голядкин посещает доктора Крестьяна Ивановича (правда, нам пока не ясно, с какой целью), а в конце доктор за ним приезжает, чтобы увезти в больницу.

Мистическое реально, но оно не имеет фактической, предметной, документируемой природы. И в художественном отображении оно остаётся мерцающим, ускользающим, недоказуемым.

И ещё одно: Достоевским движет интуиция, предполагающая фантастичность самого бытового, материального. Как писал сам Достоевский: только в литературе всё реалистично и правдоподобно, а если взять саму российскую жизнь, никакого правдоподобия и реалистичности там нет; любая газетная подборка фактов всегда фантастична. Факт (нечто единичное и незакономерное) эксцентричен и неправдоподобен: «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Пересказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это истинный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают!».

Материя не обладает определённой сущностью существования, это нечто аморфное и бесформенное. Древние греки называют её «ме он», не-сущее. Именно дух придаёт реальности оформленность, устойчивость. Христианская онтология тоже предполагает, что материя есть убежище дьявола, а значит, неправдоподобия, зыбкости, обманчивости и т.д. (позже в «Бесах» один внесценический персонаж скажет: «Если Бога нет, то какой же я капитан?»)

Эта интуиция магичности, фантастичности самого материально-го мира тоже восходит к Гоголю. Действительно, «Двойник» – продолжение разработки Достоевским гоголевской проблематики. Как говорилось раньше, Достоевский полемизировал в «Бедных людях» не с самим Гоголем, а с его прочтением в рамках натуральной школы. И пока он продолжает борьбу, в том числе используя открытия Гоголя, только другого его измерения: магического, фантастического.

Два издания повести – 40-х и 60-х – имеют разные подзаголовки. Оба отсылают к гоголевскому миру: в первом издании «Похождения Голядкина» (ср.: «Похождения Чичикова»); в переиздании 60-х годов – «Петербургская поэма». Использование слова «поэма»

применительно к прозаическому тексту тоже ассоциируется с миром Гоголя. У Достоевского здесь возникает и собственный идиосмысл. Для Достоевского поэма, поэзное – это то, что нацелено на отражение духовного смысла, а не реалистического контекста, некое притчевое измерение произведения.

В целом пока Достоевский движется парадоксально: к самобытности через усиление гоголевского начала. В повести господствует гоголевская стилистика: особая мимика повествования, «ужимки», своеобразное стилистическое юродство; неправильность, характерные речи повествователя; особая ритмика, строящаяся на дисгармонических повторах, тавтологиях; использование торжественных периодов в комической функции. Современники ругают молодого автора за неблагозвучность стиля, монотонность, нелитературность, как, впрочем, ругали и Гоголя.

Еще одна примета художественной специфики повести, восходящая к Гоголю, – подчёркивание траектории физического движения героя в её мельчайших нюансах: «Было без малого восемь часов утра, когда титулярный советник Яков Петрович Голядкин очнулся после долгого сна, зевнул, потянулся и открыл, наконец, совершенно глаза свои. Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели <...>». Эти нюансы физического движения абсолютно бессодержательны (как и точность указания времени), их фиксация избыточна, это жизненный сор, обычно остающийся за пределами художественного интереса (за это современники и критиковали такую манеру).

Мир тонет в бессмысленном мельтешении физического и фактического. Мистерия духа здесь дана в сугубо физической обстановке (гоголевская черта – шабаш «мёртвых душ» в самом широком смысле). Духовное показано через гротесковое искривление, неправильность, иррациональность материального. В дальнейшем творчестве Достоевского эта тенденция напрямую не будет продолжена. Фантастический реализм модифицируется: дух будет именно духом (будет отображаться при помощи культурных ассоциаций, при помощи сложного рисунка внутреннего мира героя, постановки высших нравственных проблем, в формах самосознания и диалога). Искривление реальности, образующее художественный мир повести «Двойник», найдёт своё продолжение в искусстве XX века.

2

Достоевский не рвёт с социальным измерением человеческой жизни. Но здесь и социальное, как и материально-вещественное, тоже оказывается фантастическим. Корни истории Голядкина находятся в социальной среде – или, наоборот, то, что происходит в социальном,

имеет связь с более глубоким, мистериальным: он социально унижен, его самолюбие ущемлено (и хочет доказать собственную важность, и хочет ускользнуть, провалиться сквозь землю, «стушеваться», как бы отрывается от себя, от собственного места в бытии – этим и подготавливается двойник).

Характерной особенностью стилистики этого произведения является то, что речь повествователя приближена к речи героя: социально-окрашенной, неправильной, спотыкающейся, вращающейся вокруг идеи-фикс. В сущности, как очень точно заметил В.В. Виноградов, повествователь тоже двойник героя. Или, может быть, вся повесть написана как будто с точки зрения двойника, Голядкина-младшего. Повествователь, как Голядкин-младший, недоброжелательно корректирует героя в его попытках отгородиться от мира фиктивным оптимизмом, самообманом, не нашедшей опоры претензией на ценность и значимость собственной личности. Для повествователя характерна ехидная, издевательская позиция, «провокация» – последнее слово становится термином в концепции творчества Ф.М. Достоевского, представленной в работах М.М. Бахтина.

Действительно, повествователь использует именно позицию нелицеприятной оценки героя, но в особых целях. Здесь вырабатывается сущность роли автора в диалогической ситуации: провокации, которым он подвергает героев, направлены на высший результат, на пробуждение в них подлинного личностного ядра.

Полностью история Голядкина может быть описана только в контексте диалогизма Достоевского, в контексте проблемы отношения Я и Других. Основа человеческого бытия, признание ценности, нужности человека – в руках Других. Голядкин этого от людей не получает. Он мучается от этого, напряжённо ищет возможность жить в такой ситуации. В его сознании появляется голос воображаемого Другого, который будто бы поддерживает его, принимает, признает его как ценность, может подтвердить, что он хороший мальчик, живёт достойно и не должен стесняться своих действий.

Согласно блестящему анализу образа Голядкина у Бахтина, этот человек постоянно ведёт диалог с таким воображаемым другим. Всё его разговоры с самим собой – на самом деле попытка заместить отвергнутость в мире Других. Но это фикция, во внешнем мире этот самообман Голядкина не подтверждается, и эта опора ему не помогает. И пробивается другой неприятный, нелицеприятный голос, который утверждает, что Голядкин – ничтожество. Для этого голоса гораздо больше подтверждений в реальном отношении к герою. Этот

злой и ехидный голос оценивает Голядкина с точки зрения того, как надо было жить на самом деле: цепко, хватко, бесстыдно прокладывая себе дорогу. Не дожидаясь, пока другие обратят на тебя внимание, а манипулируя ими, используя их себе на пользу. Именно этот второй голос и отождествляется в двойника, Голядкина-младшего.

Как появляется двойник? Почему он оказывается несоответствующим заданию, которое возложил на него Голядкин, создавая в своем воображении фиктивного Другого? Эта коллизия строится на основе общей диалогической модели, правда с характерным для всей повести гротесково-фантастическим искривлением горизонтов привычного человеческого опыта.

Двойник выполняет в воображении Голядкина функцию Другого и, по некоему авторскому иррационально-мистическому допущению, он действительно обретает свойства Другого – и в первую очередь, свободу воли. Дар признания тебя как ценности со стороны Другого – именно дар. Он может быть и не дан, это полностью в сфере свободы Другого, никакое управление, принуждение тут невозможно. И поэтому чаще встречается ситуация, в которой Другие не дают любви, подтверждения твоей нужности этому миру. И поэтому встреча с даром любви и понимания – чудо. И поэтому вершина любви и понимания – Бог.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Какова история написания, переработки и восприятия повести?
- 2) В чём функции фантастического в «Двойнике» и – шире – в рамках специфического понимания реализма у Достоевского?
- 3) Какие аспекты диалогической структуры бытия человека раскрывает повесть?

Литература:

Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 г. // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.10. С. 279-359.

Анненский И. Достоевский до катастрофы: Виньетка на серой бумаге к «Двойнику» Достоевского // Анненский И. Книга отражений. М.: Наука, 1979. С. 21–24.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. – Киев: «Next», 1994. – 601с. Гл. 2, 5.

Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») // В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М.: «Наука», 1976. С.101-140.

Лекция IV (один час)

«Записки из подполья» (1864)

План лекции:

- 1) *Злободневно-публицистическое содержание повести. Полемика с социалистами.*
- 2) *Экзистенциальное измерение повести. Я и Другой.*

1

Пропуская значительный фрагмент жизненного и творческого пути Достоевского, переходим к повести «Записки из подполья», которую, как и разобранные выше произведения, следует рассматривать как важнейший этап художественных поисков Достоевского, венцом которых станет Пятикнижие. В этой повести обретаются последние составляющие поэтики и эстетики великого писателя. И главным открытием станет новый тип героя: теперь в центре художественного мира Достоевского будет герой-идеолог, более адекватный в контексте его творческого своеобразия, нежели, скажем, маленький человек (определённое предвосхищение этого поворотного момента можно, вслед за М.М. Бахтиным, видеть в мечтателе «Белых ночей»).

Композиционно повесть строится от первого лица, это записки исповедально-идеологического характера (в письмах писателя и анонсах журнала братьев Достоевских будущая повесть фигурировала под названием «Исповедь»). Очень характерны авторские примечания, предваряющие основной текст повести: по ним виден достаточно локальный первоначальный замысел Достоевского – и несоответствие его тому масштабному результату, который был в итоге обретен:

«И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее, такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени. Это – один из представителей еще доживающего поколения».

«Представитель ещё доживающего поколения» в контексте 1860-х – это «лишний человек» (исследователи указывают на со-

звучие некоторых особенностей повести «Дневнику лишнего человека» Тургенева). Мечтательность и социально-историческая невоплощенность героя, полемика с шестидесятниками («новыми людьми»), людьми, способными на позитивное действие на основе собственной ограниченности, – всё это первоначально имело именно такую тематическую генеалогию. В итоге Достоевский изобразит не локально-исторический тип личности, а современного человека в самом широком смысле слова (включая наше время), совершенно новый тип героя, лишённого жизненных оснований, связи с традицией, почвой. Теперь он будет определять духовную историю человечества – в России он окончательно воцарился именно в это время.

Общая композиция повести включает в себя две не совпадающие по характеру части: в первой содержится прямое идеологическое выступление героя, во второй – воспоминание о событиях, которые привели его в «подполье». В письме с рекомендациями по изданию повести писатель просит издать обе части в одном номере, потому что между частями «переход, как в музыке». Какова природа этого перехода, попытаемся установить ниже.

В идеологическом выступлении первой части сложно сопрягаются экзистенциальная и социально-философская проблематика. С одной стороны, герой предстаёт в своей экзистенциальной характеристике: перед нами своеобразная анти-исповедь, раскрытие себя с вызовом, в провокативной форме, без говорения последней правды, в борьбе с возможным слушателем, с «лазейками» (квази-термин Бахтина), с возможностью отступления, отказа от собственного слова.

Такого рода антигерой, «парадоксалист», как он назван с условной позиции «издателя» записок, размышляет и на социально-философские темы – главным предметом осмысления становится идеология шестидесятников, социализм (непосредственным объектом полемики оказывается роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?»).

Вспомним (несколько упрощая) основные идеи Чернышевского. Русский писатель-демократ утверждает, будучи материалистом, эгоистический характер человека, утилитарно-корыстную мотивацию его существования, но всё же видит основания для построения всеобщего блага в этом, казалось бы, неблагоприятном контексте. Эти основания он находит в человеческом разуме, науке. Как гласит теория «разумного эгоизма», сформулированная в романе Чернышевского, простой математический подсчет может показать, что человеку выгоднее быть альтруистом, думать о других, а не только о себе (именно выгодно, без надуманных, по мысли шестидесятников, высоких принципов, с реалистическим учётом «настоящей» – то есть

низкой – природы человека). Эта разумная истина может стать основой социальной гармонии.

По мысли человека из подполья, эта теория глубоко ошибочна, совершенно не учитывает реальной природы человека и обречена на провал (здесь автор доверяет герою некоторые свои идеи, несмотря на явно отрицательную, провокационную природу его характерологической фактуры). Человеку мало знать, как обрести благо (такова рационально-просветительская основа социализма), он должен этого захотеть. Герой указывает на бесчётное множество примеров, когда люди совершают поступки, точно зная, что им будет хуже (а значит, и принцип эгоистической пользы не верен), – совершают их во имя собственного своеволия. Главным, самым дорогим для человека является не выгода и удобство, а право выбора, свобода воли. И с этим измерением человеческого бытия социалисты с их опорой на науку и разум работать не могут, тут нужны совсем другие основания: любовь, нравственность, вера.

Социалистическая теория, как показывает Достоевский, не только ошибочна, она опасна. Что произойдёт, когда социалисты начнут воплощать свой общественный идеал и столкнутся с совершенно неучтённым ими фактором свободной воли? Они пойдут по пути насилия, подавления своеволия, уничтожения инакомыслящих. Это неизбежно вытекает из коренной ошибки, лежащей в основе идеи социализма.

Повесть даёт материал для наблюдений над природой героя-идеолога у Достоевского: идея имеет принципиально личностный, персоналистический характер, идея – «правда». Спор с неличностной идеологией, безликим рационализмом в духе социализма является одной из линий повести.

2

Вторая часть повести посвящена воспоминаниям о прошлом героя. Здесь господствует экзистенциальный сюжет повести, в центре которого мучительная невоплощённость героя: несоответствие внешнего внутреннему, ум разительно не соответствует «глупому лицу», зияющая пропасть обнаруживается между взлётами души и пошлыми и мелкими поступками.

У «Записок из подполья» есть характерная черта – здесь без всякой фантастики смещается традиционная реалистическая перспектива: у героя нет имени, внешности, адреса (последнее акцентируется в истории со школьными приятелями) и психологической характеристики (это осмысляет сам герой как своё определяющее свойство). «Парадоксалист» лишен воплощения, он полностью суще-

ствует в мире самосознания, духа, но это не позитивная духовность, это подполье, сфера, в которой он изолируется от мира и копит против него злобу, некое подземелье сознания, внутренняя глубина, которая есть тьма.

Корни условно-притчевой (пусть и без всякой фантастики) ситуации подполья опять-таки в диалоге. Человек из подполья не принимает бытийного первенства Другого, зависимости собственных оснований бытия от Других, от их подтверждения его ценности и состоятельности. Именно поэтому он отказывается от всех форм воплощенности – они в руках других людей. Лицо, психологическая характерность важны своей значимостью – и её они обретают именно в оценке Другого, и герой ничего не может с этим поделать.

Вторая часть повести даёт несколько примеров такого рода «войны» героя с Другим. Важнейшим среди них, поворотным событием является встреча с Лизой. Лиза – проститутка, которой он по сценарию, уже ставшему к тому моменту банальным, предлагает спасение «из мрака заблужденья». Лиза ему верит, приходит к нему, видя в нём того самого Другого, который признаёт её нужность и ценность, человека в ней, и предлагая ему то же самое от себя. Но человек из подполья не готов к этой встрече, не ждёт её, ведя свою бесконечную войну с Другим. Он отталкивает её и теряет.

В этой истории, как и во всех остальных, видно, что борьба с Другим основывается на его неснимаемой экзистенциальной необходимости. Думается, в этом и скрыта позитивная программа автора и загадка «перехода» между частями.

Достоевский тоже наполнен чаяниями всеобщего блага, но социалистический проект он отвергает. На чем же можно построить гармонию, если учитывать свободную волю человека и то, что она чаще всего реализуется негативно, в своеволии? Её можно построить на основе нужды в Другом, необходимости людей друг другу, от которой не может уйти даже человек из подполья. В этом случае человек мог бы пойти навстречу другим свободно, всем своим существом.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Каково место повести в художественной эволюции Достоевского?
- 2) Назовите основные особенности героя-идеолога у Достоевского (на примере «человека из подполья»).
- 3) Каковы основные аргументы писателя в его полемике против социалистов?
- 4) На чем основывается надежда на обретения всеобщего счастья у самого Достоевского?

Литература:

Розанов В.В. Одна из замечательных идей Достоевского // Розанов В.В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 487-494.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Нест», 1994. 601с. Гл. 2, 5.

Скафтымов А.П. «Записки из подполья среди публицистики Достоевского // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С.192-233.

Лекция V (два часа)

«Преступление и наказание» (1865–1866)

План лекции:

- 1) *Раскольников как модель современного человека (представителя посттрадиционного общества).*
- 2) *Текущее содержание романа. Раскольников как герой своего времени.*
- 3) *Надвременное содержание романа. Обретение вечного закона как главный сюжет романа.*
- 4) *«Преступление и наказание» как роман-трагедия.*

1

«Преступление и наказание» – одна из вершинных точек творчества Достоевского. Это первый роман из пяти великих его шедевров, которые по сложившейся традиции сегодня называют Пятикнижием. Долгое время он мыслился как центр художественного наследия русского классика, именно в этом качестве он был избран предметом изучения в школьной программе. Сейчас на роль «главного произведения» в читательской рефлексии претендуют романы «Идиот» и «Братья Карамазовы». На фоне названных романов «Преступление и наказание» выглядит менее специфично, здесь больше «знакомых» художественных решений, больше того, что близко литературному контексту, окружающему Достоевского. Например, конфликт разума и сердца, который мы находим в образе Раскольникова, роднит его с Базаровым Тургенева, Чацким Грибоедова и т.д. – в других романах Достоевский не будет использовать именно такую модель прочтения нравственной ситуации. Может быть, в этом отношении, будучи сопряжением общего и специфичного, роман действительно лучше всего подходит для знакомства с самобытным миром русского классика.

Роман создаётся после жизненного кризиса середины 60-х годов, связанного с потерями близких (брата, первой жены), полным разрушением всего, что он с таким трудом выстроил после каторги. Окончательный выход из этого кризиса случится еще не скоро. Первым обретением на этом пути станет знакомство с Анной Григорьев-

ной Сниткиной, которая будет его второй женой. Этот новый близкий человек определит не только лично-биографическую подоплёку творческого пути писателя, но и сам процесс создания произведения. Анна Григорьевна – стенографистка. Диктовка под стенограмму станет частью работы над текстом «Преступления и наказания» и определяющим образом скажется в написании следующих романов. Текст романов «Пятикнижия» предельно специфичен: это не написанное слово, а диктуемое, говоримое.

«Преступление и наказание» – произведение Достоевского, наиболее известное широкому кругу читателей. Мы его хорошо знаем, это одновременно помогает и мешает – такое тиражирование привело и к существованию массовых версий, искривлённого, причудливого бытования романа в обыденном сознании.

Расхожие искажённые прочтения бытуют и в контексте попыток серьёзного прочтения романа. Вот один из примеров. Достоевский показывает человека, для которого моральные заповеди перестали быть чем-то само собой разумеющимся. Нравственная суть сюжета романа: привести такого героя к осознанию непоколебимости, глубинной обоснованности вечных законов. Что же именно убеждает в этом Раскольников? Существует концепция, согласно которой Родион осознаёт безобразие преступного пути, когда он убивает невинную Лизавету, видит, что путь насилия не может служить защитой слабых и т.д. Эта модель выглядит психологически убедительной, но она искажает саму суть сказанного русским писателем. Если додумать эту мысль до конца, то получается, что если бы Раскольников убил одну старуху-процентщицу, это было бы не так страшно. Но суть нравственной проблемы романа именно в том, что в сфере нравственных законов не может быть исключений, они действуют не только там, где зло очевидно (как в случае с Лизаветой). Они остаются в силе также и там, где речь идёт о существе резко отрицательном, безобразном (как Алёна Ивановна), когда разум подсказывает возможность исключения из общего правила – для общего блага.

То, что наметилось уже в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» развёртывается в полную силу: Достоевский первым в полном объеме, даже с некоторыми элементами пророчества, прогностики, показал современного человека в самом широком смысле (включая наше время). Смена «старого» человека «новым» происходила во всём мире, в России это случилось именно в данный момент, в эпоху реформ. И Достоевский сразу, точно и исчерпывающе характеризует этого «нового» человека, очерчивая горизонты его бытия, действенные до сих пор (больше того, они полностью раскрылись только к нашему времени).

Для Раскольникова нравственные аксиомы стали теоремами, требующими проверки и доказательства. Он не видит в них онтологической обоснованности (например, в Боге), заповеди опознаются как нечто, созданное людьми с присущей им конкретно-исторической ограниченностью. Другие люди (и сам Раскольников) могут вносить в них поправки, модифицировать их на новом витке человеческого развития. Так, по мысли героя, всегда и происходило в истории человечества, которая движима революционно-преступной волей Солон, Ликургов, Магометов и Наполеонов, новых законодателей.

Если редуцировать историсофские размышления героя, оставить главной – проблематизированность, неабсолютность вечных законов – мы увидим здесь суть нравственной структуры современного человека. И для нас законы перестали быть аксиомами. Мы, конечно, не совершаем преступления, но не потому, что убеждены в этом, а просто потому, что наша жизнь пока ведет нас по другим дорогам. Нет гарантии, что моральные законы останутся неизблемыми для нас, если мы окажемся в крайней ситуации, как Раскольников. Иначе только в тех случаях, когда какие-то нравственные заповеди пережиты, осознаны нами лично, то есть опять-таки доказаны по принципу теоремы; у нас нет само собой разумеющихся аксиом.

В чём причина этого? Как появились такие люди, как Раскольников? Перелом, который случился в России во второй половине XIX века, связан с крушением традиционной культуры. Человек обладает устойчивыми, «само собой разумеющимися» представлениями о добре и зле только в том случае, если они передаются по эстафете поколений, если он с детства впитывает ценности в семье и видит, как по ним живёт всё его окружение (этот комплекс представлений лежит в основе почвенничества Достоевского). В новом же мире передача нравственных ценностей по цепи традиции больше не происходит, дети больше не учатся у отцов.

Почему это происходит? Позже Достоевский поднимет вопрос о вине «отцов» в этом прерывании традиции (Степан Трофимович Верховенский в «Бесах», Версиков в «Подростке» и тем более Фёдор Павлович Карамазов в «Братьях Карамазовых»). В «Преступлении и наказании» иначе, старшее поколение – например, мать Раскольникова – нравственно, достойно уважения в этом отношении. Но всё равно передача ценностей не происходит. Почему мы больше не учимся у отцов?

Наступила эпоха, в рамках которой исторические перемены происходят слишком быстро. Прямо у нас на глазах полностью разрушается весь прежний строй жизни, сменяясь новым, с тем, чтобы и

этот был разрушен и заменен в короткое время. И возникает ощущение (по Достоевскому, ошибочное, но его существование объективно), что ценности предшествующих поколений просто не подходят, не действуют в изменившемся мире. Больше того, кажется, что новое поколение ориентируется в обновленном мире лучше, чем старшее (именно это мы видим в отношениях Раскольникова и его матери; скорее, она готова учиться у него, чем наоборот).

Так и появляется человек, для которого нет несомненных ценностей, который придумывает сам себе законы прямо сейчас, для текущего момента – человек современного типа.

2

Романы Достоевского строятся на основе сложной диалектики злободневно-публицистического и трагедийного, надвременного.

В актуальном смысле Раскольников – совершенно достоверный образец жителя бедных районов Петербурга 1860-х годов, характерный представитель конкретного поколения, герой времени.

Что особенно важно в этом злободневном измерении человеческого бытия? В Раскольникове воплощается совершенно новое явление русской жизни времени: разночинство. Заметим, что и Тургенев, размышляя о судьбе России в момент перелома, пишет в «Отцах и детях» не о, скажем, крестьянах и крепостном праве, а о разночинцах, как о наиболее характерном проявлении сути нового времени. Появилась совершенно новая общественная сила, третья (наряду с прежними двумя: крестьянством и дворянством), которая агрессивно заявляет о себе.

И специфика разночинца именно в том, что он объективно лишен почвы, корней (сравним с традиционным, родовым существованием крестьянина и дворянина) – потому что он только что появился как бы ниоткуда. (С точки зрения опыта нашего времени мы можем видеть, что тут традиция, преемственность поколений не возникнет никогда). Когда оппоненты Базарова в романе Тургенева ставят ему в упрек неприятие старых ценностей – это некорректно по сути, старые ценности – по определению не его, не разночинские.

Разночинец объективно поставлен в ситуацию, в которой приходится проверять старые (чужие) заповеди как теоремы, когда нужно придумывать ценности прямо сейчас для себя, для текущего момента.

Новый, посттрадиционный человек – это человек города, с присущими этому пространству отрывом от природы, взаимным отчуждением людей, динамичной жизнью, подмывающей устойчивые ценности. Петербург оказывается своего рода сгущением духа города.

Петербург здесь значим и сопутствующим ему шлейфом культурного мифа. Это город, изначально возникший в месте, где людям жить нельзя, то есть вопреки законам природы (а значит, вопреки Богу) – по некоему человеческому своеволию. Идеологическая гордыня Раскольникова коренится в самой истории возникновения этого города.

В Раскольникове обобщены представления Достоевского о новом поколении молодёжи. Нужно понимать, что сам писатель принадлежит к другому поколению, это характеристика извне (хотя он и передаёт герою многое, прочувствованное изнутри: от опыта материальной ущемлённости, наподобие пережитого в годы обучения в Инженерном училище, до связи с духом революции, которая тоже характерна для времени молодости Достоевского). Полная нравственная дезориентация, смешение добра и зла в душе молодого поколения неизбежно приведет к роковым ошибкам, к трагедии преступления.

Писатель видит ряд знаковых подтверждений этой мысли. Приведём наиболее яркий пример. В это время совершается первое покушение революционеров-террористов на русского императора, Каракозов стреляет в Александра II. При внешнем несовпадении фабульной канвы этого события и истории Раскольникова здесь обнаруживается сущностное сходство. Молодежь может совершить преступление, но не считать его таковым, стало возможным то, что у Достоевского названо «кровь по совести». Пример Каракозова особенно примечателен: здесь не только нет чувства преступления, наоборот, это можно воспринять как подвиг, принесение себя в жертву общему делу. Добро и зло перемешались непоравимо. (Тут есть и раскольниковская «арифметика»: убить одного, чтоб стало лучше многим).

Впрочем, Достоевский не ставит перед собой задачу суда над новым поколением. Напротив, он ему симпатизирует, мы видим это по тому, как выстроен образ Раскольникова. В числе достоинств молодёжи – абсолютное бескорыстие (Раскольникову ничего не надо для себя, наоборот, он рискнул всем ради идеи, пусть и преступной, содержащей роковую ошибку) и нравственный максимализм. Последний, возможно, тоже связан с беспочвенностью нового человека, но он не позволит остановиться на неправде, самообмане, приведёт к истине – как это и произойдет с Раскольниковым.

Так Достоевский видит судьбу молодёжи: она будет трагичной, наполненной роковыми ошибками, но надежда всё же остаётся.

3

Другое измерение любого романа пятикнижия Достоевского – трагедийное, надвременное, мистериное. В одном плане герои решают актуальные вопросы времени, в другом – оказываются перед лицом вечности, думают о существовании Бога, о смерти и бессмертии, добре и зле, грехе и спасении. Точнее, эти планы неразрывны, во многом сам момент исторического перелома уже свёл воедино два этих измерения, обнажив в конкретном герое времени всечеловеческое и вечное.

Это можно увидеть в том, как здесь представлено социальное, которое, как всегда у Достоевского, и утверждается в своей значимости, и отрицается. Принято говорить о Раскольникове как о студенте, но это полностью искажает то, как построен этот образ в романе. Раскольников не студент, а бывший студент, так же как Мармеладов – бывший чиновник, Свидригайлов – бывший помещик или бывший офицер и т.д. Все они именно бывшие, еще недавно они занимали определенное положение в общественной системе, теперь они этого лишены. В пореформенной России распалась сама эта общественная система, которая давала определение человеку, кто он, – только недавно она существовала, теперь её нет. Это крушение строя жизни приводит в числе прочего к тому, что с человека спадают его социальные одежды, остаётся просто человек, человек вообще, его вечная сущность. Так сам характер времени обнажает в человеке вневременное.

Выход на уровень вечного содержания человеческого бытия подкрепляется библейским контекстом. Так, история нравственного заблуждения и обретения правды в судьбе главного героя прочитывается на фоне евангельской притчи о смерти и воскресении Лазаря (задумаемся: часто ли мы слышим, чтобы кто-то называл свою комнату «гроб»?) – и чтобы у читателя не осталось сомнений о присутствии этого подтекста, Достоевский вводит эту притчу прямо в ткань романа: именно о Лазаре читает Раскольникову Соня.

Нравственно-философское содержание «Преступления и наказания» вращается вокруг первичных законов, вопроса об их бытийной обоснованности. Для Раскольникова «вечность» этих законов, их сущностные основания оказались проблематизированы. Заповеди для человека нового времени выглядят всего лишь словами, сказанными людьми, а значит, другие люди вправе подвергнуть их сомнению, корректировке, обновлению.

Как Раскольников убеждается в неотменимости вечных заповедей? С этим и связано главное нравственное задание романа: Достоевский обращается к современному человеку, для которого больше

нет ничего само собой разумеющегося и действенность ценностей возможна только после личностного обретения, к ним можно теперь прийти только осознанно.

Первый, самый простой слой этого сюжета обретения первичных законов связан с нравственными мучениями героя. Обозначим основной смысл этой линии, может быть, несколько схематизируя. Раскольников думает, что заповеди – всего лишь слова, не имеющие онтологической обоснованности, обслуживающие сугубо человеческие интересы, следовательно, их можно обойти (скажем, во имя тех же интересов человечества). Но после совершения преступления восстаёт сама его человеческая натура, его сердце. Оказывается, что нравственные законы заложены в душу человека изначально и действительно имеют отношение к самому строю бытия, к вечности, к Богу, который их туда заложил.

Таков элементарный, первый слой сюжета нравственного познания. Здесь Достоевский максимально близок к общим литературным местам того времени (вспомним Базарова, у которого тоже именно сердце, человеческая натура была внутренним представителем истины, заложенной в устройстве самого бытия; и в этом качестве правда сердца опровергала ложные теории разума). Возможно, поэтому в «Преступлении и наказании» этим всё не исчерпывается. На этом фундаменте вырастает сложное многовекторное нравственно-психологическое построение.

Муки совести далеко не сразу приводят героя к раскаянию и отказу от своей теории. Он продолжает думать, что его теория верна, он просто меняет оценку, данную самому себе. То, что он «не вынес преступления» говорит лишь о том, что он не относится к числу «право имеющих» – он «тварь дрожащая», представитель человеческого материала, для которого «закон писан».

Раскольникову ещё нужно пройти длинный путь самопознания, для того чтобы прийти к нравственному воскресению. Определяющую роль тут будут играть другие персонажи, «двойники» главного героя, люди, в чьих судьбах представлены различные варианты его выбора, что становится важнейшим материалом для самосознания героя в диалогическом мире Достоевского. Выделим важнейших «двойников» героя. Это Свидригайлов, Соня Мармеладова и Лужин.

Самоубийство Свидригайлова поколебало основания теории Раскольникова. Вспомним, что именно известие о судьбе Свидригайлова дало последний толчок для того, чтобы герой сделал признание в полиции и принял наказание. Одного влияния Сони было мало – доходило даже до ненависти Раскольникова к героине из-за того, что он не может решиться последовать её совету. Если даже та-

кой, как Свидригайлов, не может «вынести преступления», значит, дело не в слабости или силе – и у его теории больше нет основания.

Важнейшее влияние на Раскольникова оказывает, конечно, Соня. Признавая это, попытаемся всё же избежать тех позднейших выпрямлений этого образа, которые мы склонны делать, считаясь с тем, какую важную духовную нагрузку возложил на неё великий русский писатель. Нельзя говорить о ней, «как будто она и не проститутка», так как для замысла Достоевского важно, что это человек, лишенный учительского авторитета, жизненной весомости, не уважаемый и отвергнутый.

И в первоначальном отношении Раскольникова к ней мало уважения. Он приходит к ней, потому что больше не к кому пойти (от других людей – например, матери и сестры – он отрезан преступлением). В его отношении к ней есть даже некоторое пренебрежение, которое чаще всего проявляют люди к человеку с такой жизненной позицией, то есть к смирению. Соня для Раскольникова – слабый человек, жертва; её смирение – результат этой слабости, в её положении и при отсутствии сил для борьбы ей приходится быть смиренной, придумывать себе Бога – так представляется герою.

И только в самом конце, уже на каторге он откроет истину о Соне. Смирение не слабость, а огромная сила. Выдержать то, что выдержала Соня, и остаться человеком – на это способно только великое сердце. Смирение – подвиг, который не каждому по силам.

Кто же такие Наполеоны? Это люди, подобные Лужину, заурядности, случайно получившие власть над людьми. Они не мучаются совестью, но не в силу величия своей личности, а, наоборот, по причине душевной неполноты, ограниченности.

Необходимо поставить очень важный вопрос, позволяющий уяснить сущность нравственной философии Достоевского: виновна ли Соня Мармеладова, можно ли и её считать преступницей? Напомним, что Раскольников приходит к ней именно поэтому, как к преступнице, не имея возможности жить с людьми, не перешедшими эту роковую границу (например, с матерью и сестрой).

Мы склонны воспринимать Соню как безусловно невиновную, пожертвовавшую собой ради других – и в этом мы во многом идём вслед за логикой автора, приоткрывающего внутреннюю правду жизни Сони, за счёт которой она не просто не сводится к внешним фактам её жизни, она оказывается чем-то противоположным им.

Но принципиально важна и другая сторона: сама Соня считает себя безусловно виноватой, грешницей. Роман «Преступление и наказание» строится на основе особой концепции современного преступника, выработанной Достоевским (прямым текстом эта концепция изложена,

например, в романе «Идиот» устами Мышкина). Преступления, в том числе самые страшные, совершались всегда – и в прошлом, когда люди жили традиционными ценностями, не потеряли связи с «почвой», имели устойчивые представления о добре и зле. Но преступник прошлого знал о своей вине, считал себя грешником (даже если это не приводило его к раскаянию), критерии добра и зла были незыблемыми. А современный человек в этом случае не считает себя виновным, он придумывает для себя собственные законы, по которым он прав; он может утверждать, что весь мир ошибается, а он поступает верно.

И вот Соня на этом фоне считает себя безусловно виноватой перед лицом вечного общезначимого закона – она, по собственной оценке, грешница, блудница. Никакие оправдывающие обстоятельства (а они здесь есть, как мы помним) не могут оказать влияния. Абсолютный закон не имеет исключений, как и в случае с убийством (так, чтобы в целом было бы нельзя, но иногда, в особых случаях, можно).

Правда, хотя для самой Сони добро и зло чётко разделены (грех «по совести» для неё невозможен), мы видим зыбкость этого разделения на уровне автора. В случае с этой героиней мы видим максималистское заострение нравственной коллизии, характерное для атмосферы произведений Достоевского. Иногда, как показывает писатель, нравственнее пожертвовать собственной чистотой и безгрешностью ради других, принимая на себя ношу вины и ответственности, – а традиционная однотонная мораль самое главное видит именно в этой формализованной личной безгрешности. Нравственной ли была бы чистота Сони, если бы она сохранила её в той ситуации, в какой была её семья?

Почвеннический идеал Достоевского предполагает, что ценности должны быть определенными и устойчивыми, общими для всех и для любой ситуации. Но ему приходится иметь дело как с фактом с феноменом современного человека, со структурой новой реальности, в которой добро и зло неоправдимо перемешались. Писатель не зовёт нас в прошлое, а пытается найти дорогу именно в новой реальности, дать ответы именно для современного человека.

4

С точки зрения поэтики жанра романы Пятикнижия – и в числе них роман «Преступление и наказание» – характеризуются как романы-трагедии (Вяч. Иванов), синтез детектива и притчи (Л. Гроссман), идеологический роман (Б. Энгельгардт, М. Бахтин).

Остановимся подробнее на категории «роман-трагедия». Вяч. Иванов вводит это понятие на фоне идей Ф. Ницше, изложенных в его знаменитом трактате «Рождение трагедии из духа музыки». И в этом

контексте роман-трагедия – оксюморон, так как, по мысли немецкого философа, романное и трагедийное прямо противоположны, являются взаимоисключающими; когда победило романное, умерло трагедийное. Трагедия предполагает интерес к вечному, существенному, хоровому, сакральному; романное – к текущему, житейскому, частному, профанному. Достоевский, по мысли Вяч. Иванова, возрождает трагедийный дух, существенную, хоровую проблематику в самом контексте романа. Первоначальный смысл определения роман-трагедия связан именно с этим масштабом проблематики и героя.

Сегодня формула «роман-трагедия» наполняется и другими специальными смыслами, она привлекается для непосредственного анализа поэтики русского романиста в связи с присутствием в ней элементов драматизма (эту модель принимают не все исследователи; Бахтин её отвергает, ссылаясь на различия между трагедией и романами Достоевского в том, как оформлены позиции автора, героя и читателя/зрителя).

Прокомментируем один из аспектов трагедийного, помогающий осмыслить важнейшие стороны мира Достоевского. Хрестоматийной особенностью классической трагедии являются так называемые «три единства». Можем ли мы найти нечто аналогичное в романах великого писателя? Если мы проанализируем природу художественного времени у Достоевского, мы увидим, что оно крайне ограничено, речь всегда идет буквально о считанных днях (порядка десяти дней в «Преступлении и наказании», пары недель в «Идиоте» – правда, с временным разрывом между частями – и т.д.) – сравним с эпическими пятнадцатью годами национальной истории в «Войне и мире». Особенно характерна в этой связи первая часть «Идиота», включающая в себя события от приезда Мышкина в Петербург до предложения Настасьи Филипповне – всё это происходит в течение одного дня.

Почему в классической трагедии становятся возможными постановка и решение вечных вопросов в столь краткий временной промежуток? То, для чего эпопее нужно широкое временное и пространственное полотно, здесь вмещается в краткий отрезок времени (а в собственно трагедии еще и в ограниченное сценическое время). Это связано с внутренней сутью времени, избираемого трагедией. Это всегда момент перелома, кризиса, катастрофы, в котором решается всё, сходятся начала и концы. И в этом случае оказывается возможным отказ от изображения всей жизни, всё можно раскрыть в этом кульминационном моменте перелома. Художественное время Достоевского именно такое. Аналогично характеризуется единство места и действия.

И еще один частный момент соприкосновения трагического с романским миром русского прозаика: в «Преступлении и наказании» мы видим традиционный трагедийный сюжет доказательства вечно-

го закона через преступление. Герой совершает преступление и понимает, что этот закон нарушать нельзя – и почему именно нельзя, так как трагедия обнажает бытийные основы закона.

Вопросы для самоконтроля

- 1) Каковы причины появления человека, потерявшего ценностные ориентиры?
- 2) Какие признаки делают Раскольникова отражением сущности современного человека в самом широком смысле слова?
- 3) В чем суть отношения Достоевского к молодому поколению 1860-х годов?
- 4) Как показана в романе духовная сущность разночинца?
- 5) Что такое «кровь по совести»?
- 6) Как Раскольников приходит к обретению вечного закона?
- 7) Какова художественная и нравственно философская идея реализована в образе Сони Мармеладовой?
- 8) Каковы жанровые приметы присущи роману-трагедии?

Литература:

Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С.282-311.

Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб.: Изд-во С-Петербургского ун-та, 1995. 328 с.

Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. М.: «Современные проблемы», 1928. 335 с.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Next», 1994. 601 с.

Карякин Ю.Ф. Самообман Раскольникова: Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». М.: «Художественная литература», 1976. 158 с.

Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова // В.Я. Кирпотин. Избранные работы: В 3 т. М.: «Худ. литература», 1978. Т.3. С. 7-434.

Родина Т.М. Достоевский: Повествование и драма. М.: «Наука», 1984. 245 с.

Тороп П.Х. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» // Тороп П.Х. Достоевский: История и идеология. Тарту: KIRJASTUS, 1997. 179 с.

Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. 209 с.

Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005.

Лекция VI (один час)

Полифония в романах Достоевского

План лекции:

- 1) *Понятие «диалог». Самосознание, «внутренняя правда» как основа видения героя.*
- 2) *Сущность авторской позиции в полифоническом романе.*

1

Революционное художественное новаторство Ф.М. Достоевского, его главные открытия в сфере структуры человеческого бытия, по конгениальной концепции М.М. Бахтина, связаны с категорией «диалог».

Это понятие прочно вошло в современное литературоведение, стало общеупотребительным термином, в первую очередь, применительно к творчеству Достоевского. И в том числе это привело к некоторым искажениям, упрощениям диалогической концепции.

Вопрос здесь не сводится к диалогической композиции речи или к множеству точек зрения на мир, «правд», их относительному равноправию и т.д. Всё это тоже важно, но во вторую очередь. Первоначальный смысл категории «диалог» гораздо шире. М.М. Бахтин, вводя это понятие, имел в виду прежде всего принципиально новую всеобъемлющую модель бытия человека, в основе которой – бытийный приоритет Другого. (Подробнее эта модель бытия человека уже была рассмотрена в разделах о «Бедных людях» и «Двойнике»).

И уже на этой основе мир Достоевского внешне-композиционно подчиняется тому узкому смыслу понятия диалог, который мы обычно используем. Слово героя подчиняется не логике предмета речи, оно всегда перед лицом Другого, в напряженном взаимодействии с ним. Разные точки зрения, разные правды сходятся в сложнейшем контрапункте. Специфическое художественное единство романов Достоевского, не замкнутое в едином кругозоре, Бахтин сопоставил с полифонической композицией в музыке.

Художественная архитектоника полифонического романа основывается на новаторском построении образа героя (он дан как самосознание) и диалогической позиции автора.

Диалогическая философия метафорически обозначает две основные модели отношения к Другому как «я – они» и «я – ты». Обычно другой человек воспринимается как «он», объективно, по

внешним фактическим составляющим его бытия, как часть объективного мира, детерминированную его законами (социальными, психологическими, биологическими и т.д.). Но себя самого человек воспринимает принципиально иначе, Я не исчерпывается внешними законами, самосознание размыкает единство мира, за счёт внутренней правды человек всегда чуть больше фактической данности, может перерасти сам себя.

Внешняя правда объективна, фактична, доказуема и может быть документирована; внутренняя правда непредметна, неуловима и недоказуема (примеры из Достоевского: внешняя правда о Соне Мармеладовой, что она проститутка, о Мышкине, что он больной человек, о Девушкине, что он социально ничтожен, – и внутренняя правда, прямо противоположная по своей сути). Внутренняя правда не предметна, а бытийна, а значит, никак не характеризуется и не предъявляется как факт.

2

Подлинно диалогические отношения предполагают, что такого рода внутреннюю правду мы видим не только в себе, но и в другом («ты»). Именно так структурно организуется образ героя у Достоевского: это не просто самосознание – оно показано именно в Другом, в «ты». Сравним с лермонтовским «Героем нашего времени»: герой показан как самосознание, в перспективе внутренней правды, размыкающей объектную данность человеческого бытия, но это дано структурно в пределах феноменологии «я», а все остальные герои романа – «они».

Видеть внутреннюю правду в перспективе «ты» – нечто принципиально иное, чем в перспективе «я», в силу разных полномочий Я и Другого (например, судить себя может только Я, простить может только Другой). В этих координатах нужно понимать диалогический мир Достоевского.

Автор показывает героя не как объект внешнего мира, а как «ты», самосознание, с учётом внутренней правды, как ценность в любом случае – то есть так, как видит человека Бог. Как говорит Бахтин, Достоевский реализует евангельскую заповедь: относись к Другому, как Бог относится к тебе – так учёный перефразирует заповедь из Евангелия от Иоанна: «как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин 13:34). В свете этого можно объяснить, что именно делают для других героев Мышкин или Алёша Карамазов.

В жизни мы способны относиться к другому в перспективе «ты» – то есть с учетом внутренней правды, когда человек, несмотря ни на что, является ценностью – только по отношению к самым близким

людям, но даже и к ним не всегда, а только в высшие моменты. Достоевский делает такой взгляд на человека универсальным принципом художественной формы.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Каковы основные параметры диалогического понимания мира (в сравнении с монологическим)?
- 2) Что меняет в восприятии человека учёт его самосознания?
- 3) Какими средствами диалогическое отношение к герою художественно реализовано у Достоевского?

Литература

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Next», 1994. 601с.

Бочаров С.Г. Пустынный сеятель и Великий инквизитор // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения. М.: Наука, 2007.

Лекция VII (один час)

«Идиот» (1867–1868)

План лекции:

- 1) Проблема «положительно прекрасного человека».
- 2) Мышкин в перспективе христологии Достоевского.

1

«Идиот» и «Бесы» создаются за границей, где Достоевский вынужден жить, преследуемый из-за огромных долгов, оставшихся после смерти брата и краха журнала «Эпоха». Этот период окрашивается сложной диалектикой напряженных размышлений о России и чувства оторванности от Родины. Мышкин придет в Россию с новым словом о ней и для неё именно из Европы, как человек, которому надо еще стать своим в русском мире; трагедия Ставрогина, гражданина швейцарского кантона Ури, во многом будет связана с тем, что он не имеет корней, на собственной родине живет как иностранец.

«Идиот» – особый идиосимвол мира Достоевского – сегодня воспринимается нами как совершенно неповторимый сплав возвышенного, по-детски чистого, идеального, спасительного и, с другой стороны, скомпрометированного болезнью, униженного, неполноценного, смешного и жалкого. Первоначальный замысел предполагал использование этой характеристики в более привычном отрицательном, пейоративном смысле: речь бы также шла о человеке, исключенном из нормальной жизни своей болезнью, но в силу этого озлобившемся на человечество, на мир с его законами (что-то наподобие человека из подполья с прибавкой болезни). Положительный герой, светлая душа появляется в замысле писателя в качестве второстепенного, как некая альтернатива главному – в конечном счете именно такой персонаж выдвигается в центр (черты первоначально «идиота» рассеиваются в других персонажах, в первую очередь, в Гане Иволгине и Ипполите Терентьеве).

Главный вопрос, который мы должны разрешить, почему Мышкин именно такой, почему идеал явлен в мире Достоевского в униженном и скомпрометированном виде? Андрей Белый – в контексте «серебряного века», эпохи, для которой Достоевский станет великим учителем, пророком – будет сетовать на то, что классик пока-

зал идеал без однозначности, оставляя вопросы и сомнения, не позволяя безоглядно следовать его указаниям.

Итак, с определённого момента творческой предыстории романа в центр ставится проблема изображения «положительно прекрасного человека» – на это указывает сам писатель в письмах того времени. В них же отражены трудности, с которым столкнулся Достоевский, пытаясь реализовать этот замысел. Изобразить «положительно прекрасного человека» крайне сложно, признаётся писатель, – так, чтобы этот образ получился художественно убедительным, чтобы это был живой человек, а не схема, дидактическая декларация. Во всей истории мировой литературы писатель почти не находит примеров удачного решения этой проблемы. Исключения, согласно Достоевскому: Дон Кихот, Пиквик Диккенса и Жан Вальжан из романа Виктора Гюго «Отверженные». Особенно важны для самоопределения писателя Дон Кихот и Пиквик. Разгадку их художественной убедительности русский классик видит в том, что эти персонажи смешны. А значит, в них нет дидактического доминирования, они не «выше», а «вровень» и, может быть, даже «ниже» читателя, не посягают на его свободу, напротив, вызывают сочувствие.

Но дело не только в специфической коммуникативной стратегии, служащей для создания атмосферы читательского доверия. Это только первый слой. В том, как преподносится здесь положительное, идеальное, содержится и трагическое откровение о положении добра в общем порядке человеческой жизни. Добру нет места в реальности, оно не согласуется с тем, чем мы живем. Мышкин оказывается неуместен и в природном, и в социальном мире. Это внятно показано в первых же сценах романа, когда камердинер Епанчиных не знает, относиться ли к Мышкину как к просителю или как к гостю генерала. Мышкин ведёт себя так, что к нему надо относиться просто как к человеку, но мы к этому обычно не готовы.

Николай Бердяев в своей философской автобиографии признается, что он долгое время находился под влиянием Ставрогина и боролся с искушением пойти по этому пути. Оставляя за скобками прямой нравственный смысл этого случая, заметим, что можно найти людей, которые хотят быть похожими на Печорина, Ставрогина, на другие воплощения обаятельного зла (или борются с этим искушением), но никто не хочет быть похожим на Мышкина. И это не случайно.

Вопреки расхожим – абсолютно искусственным, не обеспеченным опытом – представлениям о важности добра, реальное его положение связано с отсутствием авторитета, заслуги и связанной с ней благодарности, смешным, можно даже сказать, жалким видом доброго человека.

Первый, очевидный вывод, который мы можем сделать из этой горькой констатации Достоевского: здесь содержится оценка самого устройства мира, в котором нет места идеалу, который смеется над последним, стесняется его. А зло наоборот торжествует, обладает властью, выглядит обаятельным, вызывает преклонение.

2

Но это только первый слой проблемы, реализованной в амбивалентном образе Мышкина. Нравственное откровение, которое содержится в модели онтологии добра по Достоевскому, гораздо глубже и проникновеннее.

По мысли великого писателя, исходя из последних нравственных оснований, положение добра таким и должно быть.

Для того чтобы понять смысл этого утверждения, нужно разобратся в особой христологии Достоевского. Разрабатывая образ «положительно прекрасного человека», писатель обращается не только к литературным примерам решения этой художественной задачи, но и к высшему образцу идеальной личности, которым для Достоевского является евангельский Христос. В черновиках романа есть запись о Мышкине: «князь Христос». Очевидны сюжетные параллели романа «Идиот» и евангельской истории: приезд Мышкина в Петербург и въезд Христа в Иерусалим; Мышкин и Настасья Филипповна (а также история швейцарской девушки Мари) – Христос и блудница; Мышкин и Ипполит Терентьев – истории об исцелении Христом больных.

В публицистике Достоевского и в поэме «Великий Инквизитор» в романе «Братья Карамазовы» выражено совершенно специфическое представление о духовной приоритетности христианства среди других религий (оно имеет основания в глубинном духе евангельского учения, но не обязательно представлено в его расхожем бытовании). Превосходство христианства именно в том, что Бог здесь явлен не в силе, власти, торжестве, наоборот, Христос унижен, подвергнут глумлению, распят. (В христианской теологии действительно существует проблема кенозиса, то есть «(бого)унижения», «(бого)умаления»).

По мысли великого писателя, за правдой в силе, торжествующей, побеждающей идут не потому, что это правда, а потому, что это сила, что здесь есть гарантии, некая корысть (возможность торжества над врагами, превосходства над остальными и т.д.). За правдой униженной, распятой можно идти только потому, что это правда, без расчёта на какую-то выгоду, свободно, лично её принимая. Христианство, по мысли Достоевского, – единственная религия лич-

ностной свободы. Великий Инквизитор говорит Христу в «Братьях Карамазовых»: Ты не сошел с креста, не явил Свою силу, когда над Тобой издевались, потому что не хотел, чтоб за Тобой шли как невольники, как стадо.

Христология Достоевского позволяет понять не только природу «кенозиса» Мышкина, но и некоторые особенности сюжета романа «Идиот». Практически все начинания Мышкина оборачиваются неудачей: ему не удалось дать нравственное спасение Настасье Филипповне, удержать от преступления Рогожина, «исцелить» Ипполита Терентьева. Его собственный путь заканчивается крахом, потерей рассудка, своеобразным распятием, которое не оборачивается воскресением. Это последнее особенно примечательно: писатель всегда даёт воскресение героям-преступникам (он даже указывает на обязательность этого в одном из писем начинающей писательнице, которая обратилась к теме преступления), но хриstopодобный Мышкин воскресения не получает.

Поясним это на основе еще одной важной образной параллели, которую Достоевский вводит в текст романа. В доме Рогожина висит репродукция с картины швейцарского художника Ганса Гольбейна-младшего «Христос в гробу». Это произведение поразило писателя, оно образует важный фон образа Мышкина. На картине изображен Христос после смерти и до воскресения, акцент делается на приметах физической смерти: закатившиеся, остановившиеся глаза, вздутия и т.п. С этим связан контекст потери оснований для веры, торжества бессмысленного закона смертной природы, которая исторгает добро из мира, господствует над ним. Но очень характерна постановка вопроса об этой картине, сделанная Ипполитом Терентьевым: почему апостолы, которые видели именно это, веры не потеряли?

Настоящая вера не требует оснований, гарантий торжества того, во что веришь (параллель к этому можно найти в размышлениях о вере евангельского Фомы в «Братьях Карамазовых»). Нас, читателей, ставят в то же положение: если мы принимаем правду, то мы примем её без победы, без гарантий воскресения, без «залогов от небес» – то есть свободно.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) В чем Достоевский видит трудности при изображении героя, связанного с авторским идеалом?
- 2) Какова авторская концепция положения добра в нашем мире?
- 3) В чем суть христологии Достоевского?

Литература.

- Гессе Г.* Размышления об «Идиоте» Достоевского // Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. С. 115-116.
- Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // *Скафтымов А.П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С.132-191.
- Соркина Д.Л.* Жанровая структура романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Проблема метода и жанра. Томск, 1976. С.57-73.
- Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения.* М.: «Наследие», 2001. 506 с.
- Бочаров С.Г.* Парадокс «бессмысленной вечности». От «Недоноска» к «Идиоту» // Парадоксы русской литературы. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2001. С. 193-218.
- Степанян К.А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. С.123-190.

Лекция VIII (один час)

Карнавализация в художественном мире Достоевского

План лекции:

- 1) *Жанровая традиция мениппеи.*
- 2) *Мистериальная символика карнавала.*

1

Специфика видения «положительно прекрасного» в романе «Идиот» требует постановки вопроса о карнавализации в художественном мире Достоевского. Этот термин вводит М.М. Бахтин, говорящий в своих работах об особом карнавальном мироощущении, на основе которого можно объяснить специфическое положение наследия великого русского романиста в контексте классического реализма XIX века.

Карнавализация – это усвоение литературой особой модели осмысления реальности, имеющей начало в мифологической архаике, значимой на разных этапах человеческой истории (в первую очередь, в переходные, кризисные периоды), ярче всего воплощенной в карнавале средневековья и эпохи Возрождения. Бахтин выделяет особую традицию карнавализованной литературы (и здесь главный учитель Достоевского – Сервантес, а в рамках русской традиции – Гоголь). Начало этой специфической литературной традиции учёный возводит к особой группе «серьезно-смеховых» жанров поздней античности, центром которой является мениппова сатира.

В «серьезно-смеховых» жанрах происходит мировоззренческая революция, суть которой объясняется самим названием этой жанровой группы: происходит смешение серьезного и смешного. В культуре классической античности смех отделяется от серьезного на основе принципиального различия предметов изображения. С одной стороны, мы видим сакральное, возвышенное, идеальное, о котором можно говорить только серьезно, только высоким слогом, в соответствующих жанрах (трагедия, ода, эпос). С другой стороны, существует профанное, низкое, прозаическое, бытовое – и тут уже возможен смех, это мир комедии и сатиры, допускающий низкий слог. В мениппее это разделение разрушено, в ней стал возможен смех над сакральным.

Это не предполагает абсолютного нигилизма как мировоззренческой основы жанра, хотя появление менипповой сатиры связа-

но с ценностным кризисом, характерным для поздней античности. Возвышенное может сохранить свою внутреннюю суть и в ситуации унижения (мы видим это у Достоевского, например, в образе Мышкина). Но каков может быть смысл унижения сакрального – и не просто как частный эксцентрический случай, а как один из краеугольных камней культурного макроязыка, востребованного на протяжении всей истории человечества (пусть и наряду с официально-классическим языком, предполагающим четкую иерархию и упорядоченность)?

Мистерию-ритуальную изнанку карнавальной модели реальности будет разобрана ниже, в серьезно-смеховой литературе поздней античности представлена её переосмысленная, осовремененная версия: именно она действует в новой литературе и, в частности, у Достоевского. Кризис ценностной системы, опиравшейся на распавшуюся традиционную культуру, приводит к тому, что перед человеком больше нет четких ориентиров, твердого представления, как жить правильно. Строй жизни радикально изменился – нечто похожее происходит в России XIX века, особенно остро это чувствуется в пореформенной России – и путь в новой реальности приходится искать самостоятельно, проверяя и испытывая разные идеологии, ценностные системы, представления о жизни: и традиционные, и придуманные прямо сегодня. Абсолютно всё подлежит испытанию. И то, что его переживает, – истинное. То возвышенное, которое сохранит внутреннее ядро и в ситуации унижения, – подлинное.

По наблюдению Бахтина, мениппея совершает еще ряд революционных открытий. Здесь впервые предметом изображения становится современность. Предметом классических жанров было так называемое «абсолютное прошлое», некое первовремя, когда первогерои создавали ценности, которыми люди живут сегодня. Мы видим проникновение настоящего в некоторых произведениях (например, фигура Сократа в «Облаках» Аристофана), но это не современность в прямом смысле, а лишь вариация профанного, несакрального, отклонившегося от нормы, заданной «абсолютным прошлым».

Достоевский считал одной из важнейших примет собственно художественного своеобразия именно интерес к текущему в его нерешенности и неясности, и в финале «Подростка» на этой основе противопоставляет себя и других современных реалистов.

Для мениппеи, как и для мира Достоевского, характерен интерес к отклонению от психической нормы, эксцентрике, скандалам, здесь возможно использование прямой фантастики – Бахтин связывает всё это с «нравственно-психологическим экспериментом», то-

тальным испытанием. Испытывается не только идея, ценностная система, но и сам человек некой последней мерой, для выяснения подлинной сущности человеческой природы. Человек стал проблемой, а не чем-то само собой разумеющимся, как это было в традиционной культуре.

Мениппова сатира – жанр «последних вопросов». Причем характерно, кому именно эти вопросы и их решение доверены: это не люди, облеченные духовным авторитетом, учительскими полномочиями, а изгои, люди дна, преступники, нищие, бродяги, пьяницы, проститутки, идиоты и т.д. Мениппея верит, что именно они способны решить последние вопросы.

2

«Серьезно-смеховые» жанры переосмысливают компоненты особой архаической мистериальной картины мира, условно названной Бахтиным «карнавалом» – по сравнительно поздним образцам культурного бытования.

Карнавал нужно мыслить в принципиальной корреляции с официальной формой существования человеческого сообщества, с неким «нормальным» бытием человека, по отношению к которому карнавал – изнанка, нарушение нормы, порядка, торжество хаоса и относительности. Здесь нарушена социальная иерархия, либо она полностью утеряна в единой карнавальном толпе, либо показана в её относительности и обратимости (например, в сюжете увенчания и развенчания карнавального короля). То, что в нормальной жизни разделено, здесь перемешано в некое потерявшее определенность единство. Мышкин, Фердыщенко, Епанчин, Тощкий, Рогожин и его компания не могли бы встретиться в нормальной жизни, но они сошлись в гостинной Настасьи Филипповны с её эксцентрическим жизненным положением.

Относительность, бесформенность, хаотичность карнавала связана с тем, что предметом отображения здесь становится становление. Мир видится не как нечто завершенное, определенное, оформленное (что является сутью «нормальной» жизни и, с другой стороны, становится предметом изображения в классической, в широком смысле, эстетике). Реальность застигнута именно в момент перехода, роста, движения, рождения – карнавальное действие было приурочено к таким моментам: смена года, солнцестояние, празднование рождения или момента смерти-воскрешения бога – старые мир, год, бог, солнце уже умерли, новые еще не родились.

В заключительной части «Подростка» Достоевский связывает особенности своего художественного языка, в частности, дисгармо-

ничность, хаотичность, неясность, именно с тем, что он живописует современность в её неопределенном, переходном, кризисном состоянии.

Язык карнавала – гротеск. Иначе говоря, перед нами эстетика нарушения пропорций, искривления, нарушения границ между телами и предметами, перетекания одного в другое, невозможных совмещений и сочетаний – именно так осваивается мир относительности, неопределенности, становления и перехода. Самая яркая реализация гротеска – в совмещении несовместимого. Характерные примеры из Достоевского, которые приводит Бахтин: проститутка-праведница, убийца-правдоискатель, идиот-мудрец.

Особое положение сакрального (возможность его профанации) здесь предстает не в современном варианте сюжета испытания (как в мениппейном переосмыслении карнавального мира), а в изначальном мистериальном смысле. По логике мифологического круга путь к возвышению высокого лежит через унижение; воскрешение, новое рождение возможно только через смерть, преисподнюю. Поэтому карнавальная профанация амбивалентна, в движении развенчания одновременно содержится и увенчание, сакрализация; так возвышенное обретает заново жизненную силу.

И в этой же связи карнавальная мир – изнаночный, это мир преисподней, где зерно, умирая, прорастает, где смерть оборачивается новым рождением.

Современная (пореформенная) Россия у Достоевского предстает в контексте этого языка: это мир неоформленности, совмещения несовместимого, мир изнаночный (Алеша и Иван Карамазовы будут говорить о Боге не в монастыре, а в кабаке), обновление здесь возможно через кризис, фазу смерти. Амбивалентное унижение сакрального у Достоевского представлено по преимуществу в более позднем мениппейном переосмыслении (как испытание), но можно обнаружить и элементы изначальной мистериальной модели (например, в евангельском эпиграфе к «Братьям Карамазовым» и истории смерти Зосимы).

Проблема карнавальной традиции в мире Достоевского смыкается с вопросом о месте языка бульварного романа, авантурных элементов в сюжете произведений Достоевского. Действительно, в мире великого романиста мы находим составляющие, непредставимые у других предшественников высокого реализма: сюжет преступления и история его расследования, фигура следователя, детективная интрига (кто настоящий убийца), неожиданное получение наследства, переходы из «нищих» в «принцы», тайные документы, от которых зависят судьбы героев, злодеи, плетущие интриги на скрытой

изнанке происходящих событий, аристократы, инкогнито посещающие мир дна и т.д. Как показал М.М. Бахтин, между миром Достоевского и авантюрным романом действительно есть существенное родство, которое связано с особым видением человека.

В мире Достоевского – и это противопоставляет его остальному «высокому» реализму и, напротив, сближает с авантюрной поэтикой – у человека отсутствует социальная, биографическая и психологическая закреплённость. Они перестают определять героя, задавать горизонты его жизненного (и, соответственно, сюжетного) движения. Если у Тургенева и Толстого характеристики героя определяют возможные составляющие его жизни (скажем, у дворянина будет дворянские детство, кругозор знаний и интересов, семья, достижения, смерть), то в авантюрном романе с героем может произойти абсолютно всё, потому что характеристики стали условностью, одеждой, которую можно сменить, превращаясь, например, из нищего в принца без смены сути. Социально-психологическое в произведениях Достоевского играет важную роль, но не определяет и не очерчивает героя.

И когда психологическая и социально-историческая определенность перестает быть решающей, остается человек вообще, вечный человек, с которым может случиться что угодно, что могло происходить с людьми в любые времена, в любой социальной группе. И в этой точке, как показывает Бахтин, можно видеть различие мира произведений Достоевского и авантюрного романа. Авантюрный герой – вечный телесный человек: он борется, догоняет или убегает, прячется; эти проявления человека вечны, они возможны во все времена и в любой социальной группе. Герой Достоевского – вечный духовный человек, его бытие посвящено вопросам о существовании Бога, смерти и бессмертии, добре и зле, грехе и спасении.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Каковы функции компрометации возвышенного в мениппее?
- 2) Какие художественные открытия серьезно-смеховых жанров легли в основу современного искусства?
- 3) Какова природа развенчания и унижения сакрального в карнавале?
- 4) Перечислите основные приметы карнавального мира и сферы человеческого бытия, доступные для освоения только языком карнавала.

Литература

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Next», 1994. 601 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: «Художественная литература», 1990. 543 с.

Казаков А.А. Карнавализация в литературе // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Москва. №4, 2001. С.18-34.

Лекция IX (один час)

«Бесы» (1870–1871)

План лекции:

- 1) *Новое поколение революционеров в «Бесах».*
- 2) *Элементы «Жития Великого грешника». Ставрогин.*
- 3) *Проблема «отцов и детей» в романе.*

После завершения романа «Идиот» Достоевский задумывает масштабный цикл романов и повестей – первоначально этот замысел носит название «Атеизм», потом он трансформируется в «Житие Великого грешника». На стыке вечных вопросов и современной картины духовной дезориентации писатель хотел показать историю ищущего человека, прошедшего через безверие и, наоборот, крайнее сектантство, через все философии и идеологии времени, чтобы обрести в финале почву, народную правду. Этот замысел так и не был исполнен, его элементы рассеяны по всем трем последним романам Пятикнижия.

1

Работа над «Бесами» начинается под влиянием обстоятельства, заставившего Достоевского отказаться написания задуманного энциклопедического полотна и обратиться к актуальной, животрепещущей проблеме русской жизни. В русской периодике этого времени активно обсуждается громкий судебный процесс: «нечаевцы» (революционно-террористический кружок С.Г. Нечаева) убивают студента Иванова, бывшего члена их группы.

Достоевский откликается на это событие романом, в котором антиреволюционные, антинигилистические идеи писателя-почвенника доведены до предела, до памфлетной остроты. В конечном счете, и в этот роман проникает трагедийная духовная проблематика (в частности, элементы несостоявшегося замысла «Житие Великого грешника» – когда Николай Ставрогин вытесняет с позиции главного героя Петра Верховенского, романное воплощение нечаевщины). Крайняя форма постановки вопросов, заглядывание во тьму, в бесовщину – как в памфлетно-социальном, так и в духовно-трагедийном варианте – обусловило непростую судьбу романа. С одной стороны, цензура из нравственных соображений исключила главу «У Тихона» с исповедью Ставрогина. В результате история этого героя осталась не рас-

крытой. С другой стороны, революционная молодежь восприняла роман как клевету в свой адрес и объявила бойкот Достоевскому.

В романе развиваются и одновременно переходят в новое качество полемические антиреволюционные идеи Достоевского. Сама реальность даёт повод для этого: приходит новое поколение нигилистов. Шестидесятники критиковались писателем за ошибочные представления о всеобщем благе и за то, что этот путь неизбежно приведёт к насилию и к хаосу (даже если сами социалисты не хотят этого). Они были опасны в своих заблуждениях, но у них хотя бы был идеал, пусть и ложный. Семидесятники характеризуются сознательным отсутствием благой цели, уставшей от насилия, полным отказом от нравственных критериев, использованием других людей в собственных интересах. Они вовсе не пытаются построить всеобщее благо, они прямо и цинично заботятся о собственных интересах, стремятся захватить власть. И свой цинизм они воспринимают как достоинство, он доказывает их практичность, ставящую их гораздо выше мечтателей прошлого.

Пётр Верховенский действительно своего рода практический гений – злой гений. Ему удается всё, чего он хочет (кроме, разве что, привлечения Ставрогина в свои ряды), все его разрушительные планы осуществляются, более того, он избегает наказания, скрывается (как и Нечаев). Для людей, которые не остановятся ни перед чем, возможно всё. Угроза, которая исходит от таких людей, – гораздо страшнее, чем всё, что было в предшествующих поколениях революционеров. Сравнение с бесами здесь не просто метафора.

Тема бесовства, вихря, в который бесы ввергают всё вокруг, одержимости присутствует в пушкинском и евангельском эпиграфах к роману. Евангельская история исцеления Христом бесноватого, приведенная в эпиграфе, – модель спасения для России.

Пётр Верховенский, в соответствии со своей бесовской природой, – владыка мира иллюзий, мира видимостей, человек, умело плетущий ткань мнений, ткань заблуждений, выдающий подлинное за неподлинное (вспомним его признания о том, как он манипулирует собственным «лицом»). Мир иллюзии, видимости – собственно бесовской мир и одновременно земной мир, материя до божественного оформления.

С миражностью бесовского связаны надежды Достоевского. Нигилизм как мнимость, нечто, не относящееся к миру подлинностей (к почве, к сердцевине России), – то, что быстро пройдёт, развеется, у него нет и не может быть будущего в русском мире. Эта надежда писателя не оправдалась. Зато с абсолютной точностью сбываются предсказания о том, каким страшным будет мир социализма после буквальной реализации этого проекта.

2

Работая над образом революционера нового поколения, подлинного беса, осознавая, как сказано выше, степень исходящей от него угрозы всему существующему, Достоевский приходит к неожиданному для самого себя результату: Пётр Верховенский выходит из под его пера карикатурным, комическим «мелким бесом», соотносимым, например, с Хлестаковым. Осознание этого факта, как указывает в письмах сам писатель, приводит к выдвиганию на первый план другого персонажа, несущего печать трагического демонизма, Николая Ставрогина.

С этим героем связан трагедийный аспект романа, подчинивший памфлетное социально-политическое измерение в конечном тексте «Бесов». В этой точке «Бесы» (как и последующие романы) вбирают в себя элементы нереализованного замысла «Жития Великого грешника». Ставрогин – выдающаяся личность, человек бесконечного духовного поиска, русский Фауст, как назовет его позже литературная критика (притом, что сам Достоевский очень сложно относился к герою Гёте, считая трагедию великого немецкого поэта чем-то наподобие испорченной книги Иова; впрочем, его интересует Мефистофель, дьявольская сторона в библейской книге не была раскрыта). Но это и абсолютно пустая личность, его поиски обречены на бесплодие.

В связи со Ставригиным не срабатывает трагедийный сюжет доказательства закона через его нарушение. Он ищет бытийные основания законов – и не находит. Его путь – череда постоянных «проб»: от нелепых и эксцентричных выходов до страшных смертных грехов. Он ищет предел себе, то, что выше его, но предела нет, его сила и свобода безграничны, в пустоте своего существования он так и не наталкивается на границу дозволенного. И не выдерживает в финале он именно этой пустоты.

Ставрогин – безусловный лидер, победитель, «князь мира сего». Все женщины, окружающие героя, хотят быть его женщинами, все мужчины – его учениками или подчиненными. Этот роман продолжает размышления Достоевского о месте добра и зла в мире. Зло обаятельно и победительно, добро связано с осмеянием, неблагодарностью и унижением. Со злом может быть связано величие, поклонение, авторитет, с добром всё иначе. Старец Тихон, принимая исповедь у Ставрогина в главе, не вошедшей в опубликованный текст романа, указывает на этот второй путь как на то, на что не хватит сил у «всесильного» Ставрогина. У него не хватит сил быть осмеянным.

3

Тема нового поколения не может быть рассмотрена вне контекста проблемы «отцов и детей». Этот вопрос очень важен и для Достоевского – как можно судить по записям писателя, он думал о том, чтобы написать собственный роман «Отцы и дети». Его видение названной проблемы не совпадает с тургеневским. Корни нигилизма обнаруживаются Достоевским в истории русской интеллигенции. Если Тургенев противопоставляет нигилистов и либералов предыдущего поколения, то, по мысли Достоевского, именно западники прежних лет породили нигилизм, они – подлинные «отцы» нынешних бесов, как бы они не пугались и не отрещивались от того, что они видят. Уже они были оторваны от почвы, уже они были нигилистами, пусть и в несравненно более умеренной форме, – в их отрицании России, своеобразном стыде за собственную Родину перед лицом цивилизованного мира. И хотя они не приемлют такого развития собственных идей, которое видят в «детях», объективно это оказывается звеньями одной цепи. Герой, с которым в первую очередь связана эта идея – Степан Трофимович Верховенский, западник 1830-1840-х годов, отец Петра Верховенского. Автор показывает его вину в том, что происходит сегодня, но всё-таки этот образ неоднозначен. В финале романа он оказался способен перейти с памфлетного уровня на трагедийный, ему даётся духовное воскресение перед смертью.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) В чем суть оценки Достоевским нового поколения в этом романе?
- 2) Какова специфика прочтения темы «отцов и детей» у Достоевского. В чём вина отцов?

Литература:

Степун Ф.А. «Бесы» и большевистская революция // Степун Ф.А. Портреты / СПб.: РХГИ, 1999. С. 57-75.

Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990.

Туниманов В.А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л.: «Наука», 1972. С.87-162.

Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: «Советский писатель», 1990. 480 с.

Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994.

Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб.: Академический проект, 2001. 186 с.

Лекция X (один час)

«Подросток» (1874–1875)

План лекции:

- 1) Специфика «Подростка» в контексте Пятикнижия Достоевского.
- 2) Проблема «отцов и детей» в романе. Тема «случайного семейства».

1

История публикации этого романа связана с моментом временного примирения с бывшим соратником по натуральной школе, а потом одним из главных оппонентов в ходе пореформенного общественно-политического раскола – Некрасовым. «Подросток» публикуется в «Отечественных записках», журнале шестидесятников, Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Это особенно примечательно на фоне бойкота, объявленного Достоевскому революционно настроенной интеллигенцией после выхода «Бесов». Впрочем, примирение было неглубоким, редакторы «Отечественных записок» остались недовольными результатами сотрудничества с Достоевским и самим романом.

У этого романа странная судьба. Сохранились обширные материалы черновой работы Достоевского, именно по этому роману мы можем с наибольшей полнотой представить творческую лабораторию великого писателя: движение авторской мысли предстаёт перед нами в почти детективной фабульности. И с другой стороны, очевидна некоторая «потерянность» этого произведения среди других романов Пятикнижия. Это один из самых характерных, «достоевских» романов писателя: Фридрих Ницше говорил, что в плане психологии он научился чему-то новому только по романам Достоевского – и выделял именно «Подросток» (наряду с «Бесами»). Но одновременно именно этот роман вызвал больше всего нареканий у тех, кто критиковал писателя за «небрежение словом», несоответствие многим требованиям, выработанным в контексте русского реализма.

И действительно, у этого произведения экспериментальная структура – рискованно экспериментальная: для него характерна неоформленность, неоконченность, разнонаправленность сюжетных линий. Писатель разъясняет собственную художествен-

ную стратегию в финале романа (в письме Николая Семёновича, «прочитавшего» рукопись Аркадия): такого рода композиционная рыхлость продиктована материалом, здесь отображаются «текущие», несложившиеся формы новой России. Это и стало причиной формирования непривычной для читателя эстетики (по сравнению, например, с Тургеневым и Толстым, как оговорено прямо в этом «письме»).

Специфика «Подростка» в контексте Пятикнижия определяется также сменой характерологического контекста героя: на место персонажей, идущих по пути гордыни и обесчеловеченного величия, приходит герой другой формации. Это ещё один тип времени – теперь уже не революционер, а стяжатель; не Наполеон, а Ротшильд. Идея, «тайна» Аркадия – ещё одно распространённое заблуждение современного человека. В диалогической перспективе это еще одна попытка найти самообоснование без санкции Другого.

Впрочем, как и все представители молодёжи у Достоевского, все «русские мальчики», Аркадий Долгорукий не дан как объект критики. Это молодой человек, идущий через заблуждения к правде. Заблуждения, нравственные искажения здесь сложно перемешаны с чистотой, невинностью героя (что отражается в его имени и соответствующих коннотациях пасторально-идиллического мира). Это человек с искривленным душевным миром, но это объяснимо тем, что он был по сути лишен детства, воспитан в чужом, враждебном мире, с самых ранних невинных и беззащитных лет переживал унижения, был лишен любви, не видел рядом ни одного близкого человека.

Его душевный мир сложно соединяет чистоту и безобразие, главная его характеристика – бесформенность, разорванность, и в этом смысле он отражает суть всей современной реальности. Ему нужно обрести «благообразие», как называет недостающую гармоническую оформленность Макар Долгорукий, выступающий здесь как хранитель народной духовности.

2

В «Подростке» представлена еще одна вариация темы «отцов и детей», в характерном для Достоевского прочтении. Современный нигилист вновь оказывается порождением беспочвенного мечтателя прошлых времён (главное детское воспоминание Аркадия об отце – домашний спектакль, где Версиров исполняет роль Чацкого).

Версиров, впрочем, не исчерпывается этим измерением. Он является одним из героев, вбирающих в себя черты замысла «Жития Великого грешника»: нам показано бесконечное духовное странничество в ситуации потери пути, личностная мощь и безосновность,

поиск Бога и богоборчество, попытка найти предел вседозволенности и стремление перешагнуть этот предел, проверить его устойчивость и безусловность.

Но главное в этом романе – судьба молодёжи. Отцы важны не сами по себе, а в связи с вопросом, что они могут дать детям. Важна семья, из которой молодое поколение только что вышло, делая свои первые самостоятельные шаги. И вот оказывается, что семьи в современном мире нет, на её месте специфический феномен, который Достоевский называет «случайным семейством». Молодым людям негде получить основы существования, это их обрекает на самом первичном уровне быть беспочвенными и бесосновными.

Эта проблематика отсутствия духовного наследства в точке соприкосновения отцов и детей характерно отражается в системе персонажей. У Аркадия два отца: фактический – Версолов, и юридический – Макар Долгорукий. Первый – представитель дворянской интеллигенции, ищущий духовные ориентиры и не способный их найти. Второй – народный странник Макар. И по этой второй линии Аркадий может получить некое ценностное наследие. Правда, здесь это возможно только в форме сознательного, личностного выбора Аркадия; органической передачи духовной традиции в воспитании ребенка с самых малых лет, как это должно быть в «почве», в этом случае нет.

Разночинец не имеет корней в прошлом, у него нет прямой линии наследования, он между дворянской и народной традицией, как это показано в «Подростке».

Композиционная специфика «Подростка» связана с тем, что Достоевский возвращается в этом романе (как и в близкой по времени повести «Кроткая») к запискам от лица героя после отказа от этой формы в ходе работы над «Преступлением и наказанием». Аркадий осмысляет себя именно в исповедальном ключе, записки создаются им несколько позже описанных событий, когда поиск себя уже дал некоторые результаты, когда «рост», обозначенный в заглавии романа, уже привёл к личностным обретениям.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Охарактеризуйте композиционную специфику романа «Подросток».
- 2) Какая проблема времени реализована в образе Аркадия?
- 3) Каковы художественные функции «двойного отцовства» в романе?

Литература:

Гессе Г. «Подросток» // Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. С. 61–64.

Долинин А.С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.-Л.: «Советский писатель», 1963. 344 с.

Бурсов Б.И. «Подросток» – роман воспитания // «Аврора», 1971, №11. С.64-71.

Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности почтения: Сб. ст. Коломна: КГПИ, 2003. 262 с.

Лекция XI (два часа)

«Братья Карамазовы» (1878–1880)

План лекции:

- 1) *«Братья Карамазовы» как роман-синтез. Проблема будущего России.*
- 2) *«Отцы и дети» и «братья».*
- 3) *Дмитрий. История нравственного воскресения.*
- 4) *Иван. Бунт против Бога во имя лучшего в человеке.*
- 5) *Алёша. Деятельная любовь.*

1

«Братья Карамазовы» традиционно осмысляются в контексте творчества писателя как роман-синтез, роман-итог. Это произведение не мыслилось Достоевским как «последнее» в том же смысле, как, скажем, «Вишневый сад» Чехова, знающего о скорой смерти. Но уже назрела необходимость подводить итоги, собирать своё наследие, закреплять духовное завещание. Здесь собираются и развиваются ключевые темы, характерные герои всего творчества Достоевского: идея духовного бунта (существенно укрупнённая, перешедшая на новый уровень осмысления), проблема «положительно прекрасного человека» (тоже осмысленная по-новому), воскрешение преступника, спасение падшей женщины, отцы и дети, преступление и наказание – всё, что образует тематическую характерность мира Достоевского.

Это принципиально синтетическая, объёмная, многополюсная картина. Это отражено в самом названии романа – «братья», некое множество становится предметом рассмотрения.

В последнем романе писатель продолжает размышлять о бытии России в ситуации распада, кризиса. Достоевский обозначает время действия своего романа как середину 1860-х (он указывает, что события происходили 13 лет назад) – то есть примерно во время действия «Преступления и наказания». Непосредственно «сегодняшнему дню» должна была быть посвящена вторая часть романа, не написанная из-за смерти писателя. Но по некоторым приметам видно, что и здесь писатель ближе к текущему облику пореформенной русской жизни, нежели к самому моменту реформ.

Во-первых, кризис больше не кажется чем-то временным. Продолжается поиск возможностей для «воскресения» России, для выхода из этого состояния символической смерти, преисподней, но вполне возможно, что это состояние так и останется навсегда (так, собственно, и случилось в истории). Во-вторых, гниение и разложение первооснов существования человека – в первую очередь, семьи – здесь показаны как застарелые, хронические. «Случайное семейство» снова становится моделью и сердцевинной всеобщего кризиса. Если в «Преступлении и наказании» семья распалась только что, но еще есть память о её нормальном существовании, то в «Братьях Карамазовых» ни один из героев нового поколения не застаёт нормальной семьи. Там духовная эстафета поколений прервана внешними причинами, самим кризисом; у отцов есть ценности, но детям кажется, что они не соответствуют их новым запросам. Здесь отцы лишены духовного, у них уже давно нечему учиться, духовная дезориентация перестала быть проблемой нового поколения, кризис стал затяжным, хроническим. (Хотя духовный нигилизм Фёдора Павловича Карамазова связывается формально именно с наследием дореформенной России, крепостничеством).

Художественная модель ситуации всё та же: это становящаяся, кризисная, переходная, потерявшая оформленность Россия, для отображения которой нужен язык бесформенного, дисгармоничного, поэтика гротеска, эстетика карнавализации.

Распад семьи, «случайное семейство» вновь мыслится как крушение основы существования человека. Диалогическая духовная опора (подтверждение ценности твоего существования) не находится больше даже в близких людях, ценности взять неоткуда, уже не идет речь об отрыве от корней – нет самих корней. Тема отцов и детей вновь прочитывается в характерной для Достоевского версии: вина возлагается именно на отцов, которые не оставили после себя духовного наследия, не дали детям ориентиры, не имея их сами; не дали детям даже собственно семьи, детства. Сюжет отцеубийства как некоего предельного заострения темы отцов и детей становится фабульным стержнем романа. Эта же проблема становится символической основой для развития других определяющих вопросов, таких как богобочество (отец как Бог – бунт Ивана) и революция (отец как царь – один из возможных вариантов развития образа Алёши во второй ненаписанной части романа: царубийца).

Тематика прерывания духовной эстафеты между отцами и детьми вновь размещается в специфическую структуру двойного «отцовства» – в случае с Алёшей Карамазовым. Теперь это реализовано не так буквалистично, как в «Подростке», но вновь идет речь о возможном вос-

полнении недостающей ценностной традиции по второй линии: рядом с Алёшей его отец Фёдор Павлович и духовный отец, старец Зосима. И здесь это наследие обретается существенным образом – в случае с Аркадием Долгоруким важный урок был получен, но что именно с ним будет дальше, не очень ясно. Рядом с Алёшей Карамазовым в финале романа появляются мальчики, следующее поколение, то есть духовная эстафета будет передаваться дальше, это было не разовое явление, индивидуальное обретение, а настоящее восстановление традиции.

Характерен источник предполагаемого спасения – монастырь. Снова и снова нужно вспоминать атеистический и материалистический общий дух этого времени, в котором Достоевский и Толстой с их религиозным поиском были одиночками, идущими против течения. Достоевскому всерьез приходилось доказывать, что он не необразованный мракобес только потому, что в его романе показан чёрт. Но и в случае религиозной ориентации духовного поиска традиционная церковь (и её крайняя форма – монастырь) очень часто признавались отжившим, нежизнеспособным, не соответствующим собственно духовным потребностям человека (это мы видим, например, у Льва Толстого). Для Достоевского обязательными являются именно внеположные формы духовной жизни; в диалогическом мире писателя самое важное происходит не во внутренней вселенной, а между людьми, в точке встречи с Другим, с внешним миром. Замыкаться во внутреннем – гордыня, склониться перед чем-то важным, лежащим вне тебя, – смирение. Церковь в этом случае – это обязательный овнешненный уровень духовной жизни.

Почвенная традиционная модель бытия человека предполагает существование вне человека существенного, авторитетного, достойного того, чтоб перед ним преклонялись и служили ему. Со старцем Зосимой связано как раз такое измерение духовного, укоренённое в почвенной, традиционной русской религиозности – и авторитетное, весомое, дающее критерии и ориентиры. За счёт этого и обретается линия духовной преемственности Зосима – Алёша – мальчики.

Однако эта модель размещена в многоголосой вселенной Достоевского. Авторитет Зосимы находит негативное отражение в «чуде, тайне и авторитете» Великого Инквизитора. С этим связано карнавализованное посмертное поругание Зосимы: правда в мире Достоевского должна оставлять возможность свободы, личного выбора.

Монастырь действительно живёт прошлым, уже не совпадающим с кругом проблем сегодняшнего дня, он изолирован от реальности, но именно в этом было его предназначение – сохранить в этой самой изоляции прошлое, исходное, подлинную народную, патриархальную религиозность.

Решения, предлагаемые почвенным русским христианством, сохранившимся в монастыре, могут спасти сегодняшнюю Россию. Есть, впрочем, проблема перевода истин монастыря на язык сегодняшнего дня, преодоление временной дистанции, изолированности монастырской духовности. Эту функцию будет выполнять Алёша Карамазов, своеобразный посредник, его отправляет в мир из монастыря старец Зосима, его наставник.

И в этом случае в будущем Россия в конце концов обретёт Бога и принесёт истину всему миру, несмотря даже на собственную сегодняшнюю духовную деградацию – такого рода мессианские идеи давно проявляются в публицистике и творчестве Достоевского (вспомним «Идиота» или «Бесы»): миссия России именно в том, чтобы сохранить и вновь открыть миру Христа. Поэтому Россия так безнадежно отстала на пути культурного или социального развития, экономического процветания – её вклад в мировую культуру будет другим, несравнимо более важным. Россия сегодня на переломе, переживает своеобразное ритуальное умирание, чтобы возродиться в полном блеске – и явить свои ценности миру.

Пока этот перелом, впрочем, не решён, перед Россией открыты разные пути, в том числе искусителен европейский путь – и многие мечтают именно о нём, но для Достоевского это опасный путь. Он позволит преодолеть беспорядок, хаос российской жизни, обрести некоторую оформленность, но это будет абсолютно мёртвая, бездушная оформленность. Ю.М. Лотман, размышляя об отличиях русской и европейской духовности, указывал на следующие приметы: в России возможны грехи, возможна страшная карамазовщина, но возможно и чудо, духовные дары, благодать; европейская культура держится на принципе сделки, благодатное добро невозможно, добро делается только в ответ на добро другого, экономически точно рассчитанное. Адвокат, защищая Дмитрия Карамазова, говорит, что отец, требуя сыновней почтительности, должен соответствовать этому: чтобы отца не убивали, нужно ему это заслужить – это логика европейского образца, гораздо более беспросветная, чем карамазовщина. У такой логики широкий контекст: царь должен заслужить, чтобы его не убивали (созвучие Карамазов – Каракозов не случайно). А у Ивана эта логика проявляется в самой крайней форме, не знакомой даже Европе: Бог должен заслужить, чтобы против него не бунтовали (а может быть даже, и чтобы не убивали: вспомним Великого Инквизитора).

2

В рамках названной проблемы Достоевского больше интересует не то, что произойдет с «отцами», не судьба старшего – то есть своего –

поколения (мы помним, как это вопрос был важен для Тургенева в «Отцах и детях»), а то, что будет с «детьми», с молодым поколением, за которым будущее. Именно здесь появляется знаменитая формула Достоевского «русские мальчики», формула отражающая духовную чистоту, безгрешность даже в греховных делах, так как и они вызваны лучшими побуждениями, высокими духовными запросами – он верит в духовный потенциал русской молодёжи, хотя предсказывает их роковые заблуждения.

Герои романа – все «русские мальчики» во всех возможных вариациях. Это молодёжь, которой «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить», которой дано «горняя мудрствовати», по слову Зосимы. Молодое поколение как главный предмет исследования обозначено и в названии романа – в слове «братья».

Категория «братство» действует здесь во всех своих коннотациях. Это и библейские смыслы (от каинова «Сторож я, что ли, брату моему?» в устах Ивана до новозаветных контекстов). Значима эта категория и в другом измерении: именно слово «братство» использовано революционерами, социалистами, с этим словом они связывают свой общественный идеал («Свобода, равенство, братство» Великой Французской революции). Достоевский, продолжая полемику с социализмом, утверждает, что этот проект неизбежно обернётся крахом. Люди не будут друг к другу относиться как к братьям, революция обернется резней, тотальной братоубийственной войной.

Достоевский утверждает, что мы не умеем ещё любить братьев в точном смысле слова, близких, не можем ужиться с членами своей семьи, значит, для всеобщего братства тем более нет оснований. Именно с этого великий писатель предлагает начинать: нужно учиться любить своих близких, а это действительно наука, большое, сложное дело. Реальный человек обладает слишком большим количеством недостатков, слабостей, он капризен, он несправедлив и неблагодарен. Любить его каждую минуту, видеть за всем этим лучшее, истинную сущность, то, что это родной, близкий человек – очень трудно, этому нужно учиться. Это называется в романе «деятельной любовью» и противопоставляется «мечтательной любви», строящейся на отвлеченных чувствах и терпящей крах от соприкосновения с реальным человеком.

3

В авторском предисловии главным героем романа объявлен младший брат Алёша Карамазов. Но в романном целом братья находятся в сложном равновесии; это относительное равноправие зафиксировано и в названии романа.

Старший брат Карамазов – Дмитрий. Он доминирует во внешнем сюжете романа. Именно его конфликт с отцом, обвинение в отцеубийстве, а также его разорванность между Грушенькой и Катериной Ивановной лежат в основе фабулы. История человека, несправедливо обвиненного в отцеубийстве, – ядро замысла романа, восходящего еще к 1850-м годам. Прообраз Дмитрия – реальный капитан Ильинский, с историей которого Достоевский познакомился на каторге (он упоминается в записных тетрадах писателя и «Записках из Мёртвого дома»): такой же разгульный, буйный, грозивший убить отца и поэтому первый обвинённый после убийства и осуждённый. Но виновен не он, а его младший брат, претендующий на его наследство и невесту (у Достоевского это позиционно соответствует Ивану, но радикально изменятся мотивы Ивана, и он будет не убийцей, а вдохновителем убийства). Эта реальная история привлекла великого романиста как пример действительно случившегося нравственного чуда (как история, лежащая в основе сюжета «Воскресения» Л. Толстого): брат, который был настоящим убийцей, через много лет признался в преступлении, не выдержал мук совести, и несправедливо обвиненный Ильинский был оправдан.

Дмитрий – это стихийная, греховная, гуляющая Россия. Россия, одержимая тёмной, земляной силой, которая собственно и предполагается фамилией Карамазов и словом карамазовщина. Именно здесь востребована категория «широта» как характеристика национальной души – слишком легко уживается высокое устремление, душевное благородство и великодушие с низостью, преступлением, грехом и т.д., слишком широк русский человек. Об этом размышляет Дмитрий в своей исповеди Алёше, «Исповеди горячего сердца».

Дмитрий не совершал убийства отца, но в высшем духовном смысле он виновен (в том числе перед убитым отцом – самой смерти без того, что он делал, могло бы и не быть), и он должен искупить свою вину страданием, он должен пройти через каторгу, только так он может воскреснуть. Его история реализует притчевую ситуацию эпитафии – он должен умереть, чтобы дать «много плода».

Дмитрий реализует сюжет преступления и наказания, столь важный в художественном мире Достоевского. В «Братьях Карамазовых» Достоевский вновь ставит вопрос о соотношении материалистической детерминированности поступков человека и нравственного выбора.

Логика нравственного чуда, воскресения души позволила ему не совершить отцеубийства, не сделать в последний момент рокового шага, хотя уже был готов пойти на преступление (даже приготовил орудие убийства). Но принцип чуда категорически не при-

нимается для рассмотрения всеми остальными, Дмитрию никто не верит (кроме Алёши и Грушеньки). Побеждает сугубо земная узко-реалистическая логика современного человека: она господствует в восприятии суда, адвокатов и прокуроров, всего окружения. По ней мы обусловлены какими-то безликими механизмами, есть отчётливые, подлежащие документированию механические законы (психологические, наследственные, социальные), предсказывающие, чем человек может быть, а чем нет. Эта логика среды, воспитания, психологической детерминированности: Дмитрий просто не имеет права на то, чтобы не убивать, чтобы выбрать более светлый путь, раз его психология и прошлое предполагают, что он склонен к убийству, раз всё вело к этому преступлению.

Впрочем, истинное воскресение произошло с ним только в момент юридически несправедливого обвинения, именно тогда он смог постичь, что в духовном смысле он это заслужил, он виновен перед всем миром. Эта мысль реализована в его знаменитом сне о «дите». Во всём тёмном, что происходит в мире, виноват и он, он должен приложить все силы, чтобы исправить зло, царящее в мире, чтобы дитё не было голодным, не плакало и т.д. И он отдаётся этому со всё той же карамазовской безудержностью.

4

Средний брат Карамазов – Иван. Если Дмитрий это тёмная земляная сила, то Иван – это греховный разум. Если Дмитрий доминирует во внешнем сюжете, то Иван – в слове (в полном соответствии с именем евангелиста); его размышления о страданиях детей и пересказ ненаписанной поэмы «Великий Инквизитор» – кульминационные вершины идеологического мира романа. Иван тоже восходит к изначальной истории об Ильинском, в романе Достоевского он не убивает, но всё равно он виновен – именно как разум, как идеолог, учитель убийцы.

Но Иван также не является предметом авторского осуждения. Он тоже русский мальчик – именно его устами введена эта формула. Здесь реализуется мысль, высказанная еще в «Подростке» устами Макара Долгорукого: настоящий грешник и богоборец ближе к Богу, чем обыкновенный добропорядочный человек, погрязший в житейском и не ставящий духовных вопросов. И богоборчество его не одностороннее, это вопрос, который он для себя не решил. Его идея, подхваченная Дмитрием и Смердяковым: если Бога нет, то всё позволено. Характерно, что сама по себе идея не безбожна, в ней два противоположных смысла: и утверждение отсутствия Бога и вытекающей отсюда вседозволенности; и наоборот, подтверждение духовной

необходимости Бога и религии, невозможность человечеству жить только земным, только своими силами.

Эта раздвоенность в сердцевине Ивана, формула с ним соотносимая: *рго и сопга*, ему действительно нужно сделать выбор, «разрешить вопрос» (по словам Зосимы – главное это успеть сделать на земле). Как показывает анализ М.М. Бахтина, герою присуще особое «двуголосое» слово: Смердяков и чёрт слышат тёмную сторону (как в диалоге со Смердяковым в главе «С умным человеком и поговорить приятно», когда Смердяков ушёл убеждённый, что Иван дал ему санкцию на убийство отца), а Алёша пытается услышать и вывести наружу истинный, светлый голос. Есть отражение светлого голоса Ивана и в поэме «Великий Инквизитор» – это Христос.

Иван – русский Фауст, человек вечного поиска, поиска правды – так прочитывает этого героя литературная критика; или, ближе к версии Достоевского, русский Иов. Правды он спрашивает и у Бога. Это особый атеизм, не отрицающий существования Бога, а призывающий Бога к ответу за зло, происходящее в мире. Он отрицает божественный проект, не принимает финальной гармонии, земного рая, потому что они будут достигнуты слишком большой ценой. Слишком несправеден сегодняшний мир. Апофеозом этого неправильного, необъяснимого и неискупимого Божьим замыслом устройства мира является страдание детей. Дети, даже одна-единственная слезинка ребёнка не могут быть удобением для прогресса, для движения к гармонии. Как может быть прощён мучитель детей? А без всеобщего прощения и примирения гармония невозможна. Достоевский утверждал, что в этих размышлениях Ивана он показал богоотрицание высшей силы, которое не знакомо даже атеистической Европе. Действительно, Бог отрицается не просто в силу сужения горизонтов человеческой жизни до плоского, житейского, земного, не из материалистической догматичности, не во имя свободы брюха. Человек бунтует против Бога исходя из предельных нравственных оснований.

Существование страдания компрометирует идею осмысленности мира, его божественной обоснованности, возможности спасения. Возможно ли спасение в мире страдания, или, как радикально ставит вопрос герой Достоевского, стоит ли спасение этого страдания? Поставив устами Ивана Карамазова эту проблему в, казалось бы, неразрешимой форме, связав вопрос о «финальной гармонии» с детскими страданиями (в частности, в ценностном столкновении матери и генерала, мучителя её ребёнка), Достоевский утверждает, что он имеет ответ на этот вопрос. Очевидно, что, не уяснив, в чём суть

этого ответа, мы не можем говорить о подлинном прочтении романа «Братья Карамазовы».

Сам романист в письме К.П. Победоносцеву комментировал свою работу над романом: «Вы тут же задаёте необходимейший вопрос: что ответу на все эти атеистические положения у меня пока не оказалось, а их надо. То-то и есть, что в этом теперь моя забота и всё моё беспокойство. Ибо ответом на всю эту отрицательную сторону я и предположил быть вот этой 6-й книге, «Русский инок», которая появится 31 августа. А потому и трепещу за неё в том смысле: будет ли она достаточным ответом. Тем более, что ответ-то не прямой, не на положения, прежде выраженные (в «Великом» инквизиторе») и прежде по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо противоположное выше выраженному мировоззрению, – но представляется опять-таки не пунктам, а, так сказать, в художественной картине».

Учитывая это высказывание писателя, будем в качестве путеводной нити использовать поучения Зосимы и их реализацию в «художественной картине» – и в рамках книги «Русский инок», и в масштабах всего романа: в сюжетных траекториях героев, в композиционной группировке персонажей, в системе интертекстуальных ассоциаций.

Очевидно, что если не сводить «ответы» писателя к тавтологиям (бунтовать нельзя, верить в Бога нужно, мать и генерал примирятся и т.д.), то сама по себе неочевидность сущности решений названных задач у Достоевского – при высокой степени понятности вопросов героев – есть свидетельство того, что именно в ответах вершина художественного и духовного наследия писателя.

Разрушает ли страдание детей высокую божественную осмысленность мира, как кажется Ивану, или нет? Возможно ли такое страдание и оправдано ли оно? Здесь оно, несомненно, невозможно и неоправдано (ср. у Зосимы: «Горе оскорбившему младенца»). Вопрос ставится так: что же делать в мире, в котором страдание ребёнка всё же есть, как это искупить и исправить – с учётом того, что именно эта вина совершенно не подлежит искуплению. Оговоримся, что страдание детей у Достоевского это не строительная жертва, на которой воздвигнется здание будущей гармонии, как полагают некоторые современные исследователи, добавляя, что Алёша учит Ивана принимать эту жертву.

Косвенный ответ Ивану находим в «Житии Зосимы»: «Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за все и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся

виноват. А скидывая свою же лень и свое бессилие на людей, кончишь тем, что гордости сатанинской приобщишься и на бога возропщешь». Страдание детей нельзя принять, но и не нужно обвинять в нём Бога – нужно понять, что в существовании такого страдания в мире виноват лично ты и приложить все силы для исправления этого зла. Идея «каждый за всех и за всё виноват» – одна из центральных в романе. К Дмитрию эта истина приходит тоже в связи с проблемой страдания детей – в пророческом сне о «плачущем дите».

Как работает в сюжете романа этот принцип принятия вины за то, в чём ты не виновен непосредственно, а только в некоем общем строе реальности?

Алексей Карамазов, начиная ответ Ивану, после его размышлений о страдании детей, упоминает Христа, но эта тема обрывается, так как старший брат начинает рассказывать свою поэму о Христе.

Деятельное искупление страдания, в том числе страдания детей, реализуется в особом «христовом» сюжете романа, носителем которого и становится младший Карамазов. Это воплощается в частности в том, какую роль играет Алёша в сюжетной группе Дмитрий – Илюша – штабс-капитан Снегирёв, структурно подобной группе генерал, затравивший собаками ребёнка, – мальчик, его жертва – мать мальчика (при всём несходстве генерала и Дмитрия самый главный вопрос, сможет ли Снегирёв простить Дмитрия за сына, остаётся). Возможно ли это прощение, возможно ли спасение грешника? (Именно вопрос о прощении согрешившего (Дмитрия), прощения всеми, один из ключевых. Очевидно, что одного искупительного страдания не достаточно, хотя уже это страдание – непосильный подвиг).

Алёша (невинный) берёт на себя вину другого, ориентируясь на пример Христа (ср. ««единый безгрешный» и его кровь» в словах Ивана). И в этом случае прощение возможно. Штабс-капитан Снегирёв не может простить Дмитрию, но он может простить Алёше за Дмитрия, что и происходит в романе.

Другая идея реализована в поэме Великий Инквизитор: здесь с предельной силой ставится вопрос о свободе человека – его способности справиться со свободой, правом выбора и связанной с ним ответственностью. В условно-притчевом контексте придумывается фантастическое сообщество, отбирающее у людей свободу для того, чтобы сделать их счастливыми. В XX веке эти размышления Ивана прочтываются как своеобразная антиутопия, пророческая картина тоталитарных систем будущего – и действительно, поэма Ивана смыкается с антиутопиями «Записок из подполья» и «Бесов», с размыш-

лениями Достоевского о природе социализма. Но здесь уровень постановки вопроса максимально высок, речь идёт не только о свободе социальной, но и о свободной воле перед лицом Бога. Устами Ивана (и даже устами Инквизитора) именно в этом вставном произведении наиболее отчётливо проговаривается специфическая христология Достоевского: Христос не сходит с креста, не являет свою силу, не показывает чудо потому, что хочет свободной любви людей: за униженной, распятой правдой можно идти только лично, именно потому, что это правда. Но, восклицает Инквизитор, такого рода свободный выбор правды под силу только великим праведникам, единицам, что делать остальным миллионам, для которых груз свободы и ответственности непосилен? И вот будто бы создаётся тайное общество, отрекающееся от Христа, принимающее искушения дьявола, во имя любви к безликой заурядной массе, у которой нужно забрать свободу, поразить их «чудом, тайной и авторитетом».

Как воскликнет Алёша, эта поэма Ивана не хула на Христа, а хвала ему. И здесь мы видим раздвоенность слова Ивана.

5

В предисловии от автора объявлено, что роман пишется ради Алёши Карамазова, именно он главный герой этого произведения. Но в фабуле и в идеологическом поле доминируют Дмитрий и Иван – а именно с этими уровнями структуры обычно связывают роль протагониста. Алёша определяется не словом или действиями (хотя и это ему присуще), это субъект «взгляда», оценки – такого рода персонажи обычно играют второстепенную, служебную роль (например, рассказчики). Существует даже мнение (например, у В. Розанова), что в первом романе Алёша не раскрылся, по-настоящему главным героем он стал бы во втором ненаписанном романе. Но почему мы не можем допустить права Достоевского на эксперимент в построении структуры протагониста?

Сам автор в предисловии оговаривает другую сторону специфика избранного им главного героя: он чужак, он не типичен, не отражает массовых процессов. Но почему, вопрошает Достоевский, мы ищем сущность происходящего именно в массовых явлениях? «Ибо не только чужак «не всегда» частность и обособление, а напротив бывает так, что он-то пожалуй и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...»

Алёша соотносим со сказочным третьим сыном (в этом архетипе также традиционно сочетаются жизненная неадекватность и особая мудрость). Ещё один важный контекст образа этого героя: «Жи-

тие Алексея, человека Божьего» – любимое житие писателя. Вспомним содержание этого средневекового текста: святость Алексея тоже очень специфичная, «странная». Что именно он совершил? Он уходит из дома праведных родителей в качестве нищего странника, возвращается неузнанным и живёт как нищий при доме своих странно-примимных родителей до своей смерти, после которой и узнают, кто он на самом деле. В чём именно смысл этого подвига? С точки зрения здравого смысла понятна праведность родителей, приносящих благо окружающим, его же святость непонятна, более того, она как будто даже бесчеловечна, жестока – он причинил страдания матери и отцу. Но здесь именно утверждается существование какой-то иной правды, не от мира сего, в контексте которой теряет смысл «житейская экономика» полезного и бесполезного, здравого смысла.

Такого рода инаковость, странность Алёши продолжает логику образа Мышкина. Но в этом романе «положительно прекрасный человек» строится по-новому. Инаковость компенсируется укоренённостью Алёши на земле (представляя нам героя, автор акцентирует внимание на здоровье младшего Карамазова, его румяном, полнокровном лице), он не пришелец в этом мире, как Мышкин, он деятель, он должен исполнить послушание в миру. В нем сложно реализованы приметы «нового человека», то есть деятеля, традиционно противопоставляемого мечтателю, лишнему человеку. Этот «новый человек» полностью выстроен на основе идеологии Достоевского, центральной идеи романа – «деятельной любви».

Алёша – еще один хриstopодобный герой Достоевского. Вновь, как в «Идиоте», мы видим встречу праведного героя с раскаявшимся блудницей и преступником. Алёша в финале романа реализует замысел картины из «Идиота»: Христос и ребёнок. И очень символично число детей, окружающих Алёшу в последней части: их двадцать.

Этот герой реализует надежды и чаяния писателя. Речь Алёши у илюшиного камня в финале – точка духовного катарсиса.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Какой смысл имеет категория роман-синтез применительно к «Братьям Карамазовым»?
- 2) Какая модель семьи представлена в романе?
- 3) Охарактеризуйте основные идеи, заложенные в образ Дмитрия («широта», антитеза материалистической концепции человека и логики чуда, притча о зерне).
- 4) В чем специфика богоборчества Ивана в сравнении с привычными вариантами атеизма?

- 5) В чем суть понимания миссии Христа в «Великом Инквизиторе» и причины отречения Инквизитора от заповедей Христа?
- 6) Каковы художественные особенности образа Алёши Карамазова?
- 7) В чем суть богооправдания, реализованного в действиях Алёши. Как Алеша отвечает (действиями) на вопросы Ивана?
- 8) Почему, по мысли Ивана, невозможно «возлюбить ближнего»? В чем суть концепции «деятельной любви»?

Литература:

О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. М.: Молодая гвардия, 1991. 270 с.

Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // З. Фрейд. Художник и фантазирование. М.: «Республика», 1995. С. 285-294.

Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии)// Шестов Л. Избранные сочинения. М.: «Ренессанс», 1993. С. 159-326.

Гессе Г. Братья Карамазовы, или Закат Европы // Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. С. 104-115.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Нехт», 1994. 601 с.

Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л. «Наука», 1977. 199 с.

Бэллел Р.Л. Структура «Братьев Карамазовых». СПб: Академический проект, 1997. 144 с.

Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти. СПб.: Академический проект, 2000. 344 с.

Бэллел Р. Генезис романа «Братья Карамазовы» эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста. СПб.: Академический проект, 2003. 262 с.

Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Современное состояние изучения. М.: Наука, 2007.

Лекция XII (один час)

Лев Николаевич Толстой (1828–1910)

План лекции:

- 1) *Начало пути.*
- 2) *Зрелый Толстой. Уход.*

1

Если попытаться освободить наше восприятие Льва Толстого от образа доброго «дедушки», который учит нравственности и «любит детей», то этот великий писатель предстанет перед нами как очень непростая фигура: он был трудным, неуживчивым человеком. Это он объявлял трагедии Шекспира бездарными, а всемирную славу великого драматурга – чем-то наподобие массовой истерии. Это он писал, по сути, свой вариант Евангелия, очищая канонический текст от того, что считал лишним. Это его общественное кредо, по названию одного из публицистических выступлений, «Не могу молчать». Это он отлучён от церкви – ситуация, казалось бы, неммыслимая в новое время. Основной тон его живого присутствия – вовсе не благость и добро, как это предполагает стереотипный образ, подменивший Толстого в нашем сознании; скорее, это ощущение неудобства, беспокойства – то самое ощущение, которое во внутреннем мире вызывает совесть, не дающая успокоиться, нравственно уснуть.

Личность и судьба Л.Н. Толстого – культурный феномен, имеющий такое же значение, как и его произведения. Он проживает очень длинную жизнь (ребёнком застаёт живого Пушкина, конец жизни приходится на время Блока). Само присутствие великого писателя, его мнение по тем или иным вопросам имело определяющее значение. И в качестве такого несомненного общественного авторитета он воспринимается уже с 1860-1870-х годов – ему дано было быть Учителем около полувека.

Толстой принадлежит к старинному аристократическому дворянскому роду. Он рано теряет родителей (примерно в том возрасте, в ка-

ком герой «Детства» теряет мать, сам писатель теряет отца и остаётся круглым сиротой; мать он потерял в самом раннем детстве, её он почти не помнит). Толстой воспитывается у родственников, у тёток (вспомним похожий контекст в «Воскресении»). Он не был бедным сиротой, но отсутствие собственной семьи в детстве может стать важным штрихом к портрету человека, стремящегося к самовоспитанию, к выработке собственного мнения по любому вопросу. Толстой не боится подвергать сомнению, лично проверять любые аксиомы. Его не пугает возможность показаться наивным, когда он говорит о прописных истинах как о чём-то неизвестном – «Опять Толстой открыл Средиземное море», как сказал о нём И.С. Тургенев.

Толстой – гениальный недоучка и самоучка. Поступив в Казанский университет, успев за год полностью сменить предмет изучения, будущий писатель бросает учёбу. Университетское образование, по его оценке, бесполезно, оно не отвечает на главные вопросы жизни – и оно действительно не отвечает, наоборот, последние вопросы как нечто, на что нельзя ответить точно, тут под запретом. Молодой Толстой решает учиться по собственному плану. Его не интересуют частные специальные знания, ему нужен сразу смысл человеческого бытия. Ко второй половине 1840-х годов, к периоду ранней юности писателя относятся первые замыслы и наброски – по преимуществу философского характера. За что будет браться молодой самоучка? Конечно, за максимально масштабные вопросы. Вот заглавие из его работ и замыслов этого времени: «Что нужно для блага России и очерк русских нравов» (1846).

Но не будем забывать, что Толстой доказал всей своей жизнью право говорить о таких предметах, «открывать Средиземное море».

С 1847 года Толстой начинает вести дневник, с 1850 – ведёт его непрерывно, ежедневно, до самой смерти. Это специфический «франклинов» дневник, восходящий к масонским формам нравственного самосовершенствования. Здесь не просто фиксируются жизненные впечатления, это форма нравственного самоотчета, здесь каждый день подводятся итоги, оценивается моральный смысл всех действий и помыслов, выявляются ошибки и слабости и строятся планы самовоспитания. Такую кропотливую ежедневную работу самовыстраивания Толстой вел на протяжении шестидесяти лет. Дневник стал также истоком психологизма великого писателя, того, что Н.Г. Чернышевский назвал «знанием тайн человеческого сердца».

Путь Толстого – как и у его любимых героев – идёт через кризисы, разочарования, переоценки ценностей, «чистки души», как это названо в «Воскресении». Такого рода кризисы, в ходе которых он радикально меняет свою жизнь, происходят примерно раз в десяти-

летие. Бросив учёбу в университете, молодой граф Толстой окончательно теряет направление жизни – и выходом оказывается уход на войну. Там будущий великий писатель пытается найти смысл жизни, правду, ответы на последние вопросы, которых не нашел в университетском образовании.

Автор «Войны и мира» – фронтовой офицер (он был артиллеристом). Сначала он воюет на Кавказе, потом в Крыму (в том числе под Севастополем). Это время его литературного дебюта. Находясь на фронте, он пишет «Детство» и «Отрочество», а также военные рассказы. Толстой заочно знакомится с кружком «Современника» – ему представляется, что принципы писателей-демократов наиболее близки его пафосу неприкрытой правды жизни.

2

Шестидесятые годы – десятилетие «Войны и мира». Толстой окончательно сформировался как художник, он обретает счастье в браке. Чувство осмысленности бытия, характерное для него в это время, отражается в его знаменитом романе-эпопее.

Главным философским ориентиром Толстого является Руссо. Пафос русского писателя связан с представлением о первозданной нравственности естественного человека (отсюда интерес к миру ребёнка и простого человека из народа) и ложности, безнравственности современной цивилизации. В русле этих взглядов протекает педагогическая деятельность Толстого: писатель открывает школу для крестьянских детей в своем поместье Ясная Поляна. Главная идея великого мыслителя: образование не должно сводиться к формированию социально-шаблонного человека, нужно сохранять первозданно детское. Не надо «учить», думая, что мы, стереотипно оформленные по законам ложной современной цивилизации, будто бы за счёт этого знаем больше. То, чем уже обладают дети, гораздо ценнее.

Начало 1870-х характеризуется отказом Толстого от прежних взглядов (от пафоса прозаической правды жизни в духе «Современника» писатель приходит к «чистому искусству», сближаясь с Боткиным и Дружининым). Это чувствуется в «Анне Карениной» – названный роман стал главным результатом этого десятилетия.

1880-е годы – начало самой глубокой толстовской «чистки души», этот кризис будет продолжаться, по сути, до конца жизни. Это время его нравственно-религиозных трактатов, его «Исповеди». Он пытается буквально осуществить свои представления о жизни «в правде», в частности раздать всё имущество бедным – но эти его планы вступают в конфликт с интересами его семьи. Он отрекается от литературы, потому что она является частью современной ложной

цивилизации и не учит добру, а, наоборот, потворствует пороку.

Специфика этого периода жизни и творчества отражена в романе «Воскресение», который он с перерывами пишет около десяти лет и публикует в 1899 году.

Жизнь Льва Толстого заканчивается его знаменитым «уходом». Он давно чувствует глубокую неудовлетворённость тем, что не может в собственной жизни воплотить свои принципы. И вот он – тайком от семьи, которая бы его удержала – уходит из дома в качестве народного странника, отказываясь от имущества, от ложной дворянской жизни, чтобы служить тому, что действительно важно. И очень скоро умирает в дороге от воспаления лёгких.

Как относиться к смерти этого великого человека? Как к подвигу, утверждению своих принципов ценою жизни, галилееву «А всё-таки она вертится»? Или как к еще одному проявлению толстовской склонности к крайностям – на этот раз обошедшемуся очень дорого; как к ненужному жесту, совсем не требовавшемуся для того, чтобы мы верили Толстому; как к трагической нелепости, приведшей к такой невозполнимой потере?

В этой двойственности весь Толстой. Его нельзя просто причислить к лику классиков и поставить пылиться на книжную полку. Он слишком нетривиальный, слишком вне всех стереотипов.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Перечислите основные вехи жизни и творчества Толстого.
- 2) Охарактеризуйте философские представления писателя о соотношении природы и цивилизации.
- 3) В чём специфика положения Толстого в актуальном контексте его времени?

Литература:

Лица: Биографический альманах. Т.4. М., СПб, 1994. 479 с.

Л.Н. Толстой: Жизнь и творчество. Документы. Фотографии. Рукописи. М.: Планета, 1995. 604 с.

Л.Н. Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: РХГИ, 2000. 981 с.

Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 624 с.

Вересаев В.В. Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом. М.: Политиздат, 1991. 336 с.

Лекция XIII (один час)

Раннее творчество Л.Н. Толстого

Детство (1852). Отрочество (1854). Юность (1857).

Севастопольские рассказы

«Севастополь в декабре месяце» (апрель 1855). «Севастополь в мае» (июнь 1855). «Севастополь в августе 1855 года» (декабрь 1855, Петербург).

План лекции:

- 1) *Структура замысла цикла повестей «четыре эпохи развития». Черты художественного новаторства в литературном дебюте Толстого.*
- 2) *Художественная антропология трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».*
- 3) *Поэтика цикла военных рассказов.*
- 4) *Концепция войны.*

1

Литературным дебютом Л.Н. Толстого становится повесть «Детство» (1852). Примечательная деталь: произведение, посвященное чистому, незапятнанному миру ребёнка, создаётся на войне. Такая ситуация будет повторяться в мировой литературе: Сент-Экзюпери напишет свою сказку «Маленький принц» во время второй мировой.

Повесть входит в задуманный Толстым цикл, причем первоначально в замысле была тетралогия, а не трилогия: «Четыре эпохи развития». «Отрочество» выходит в 1854, «Юность» в 1857. Последняя повесть создаётся уже в другом жизненном контексте, после возвращения с фронта; в том числе после личного знакомства с кружком Чернышевского («новые люди» пародийно показаны в «Юности» – кружок Зухина). Четвёртая часть «Молодость» так и не была написана, её элементы рассеяны по другим произведениям конца 1850-х.

Первое же произведение («Детство») показывает Толстого как выдающегося писателя, новатора, который открывает новую страницу истории русской литературы.

Повесть построена новаторски в плане сюжета и композиции. Здесь нет фабулы в привычном смысле: нет существенных событий, чего-то общезначимого, того, о чём, так сказать, стоит рассказывать

другим людям (классический сюжет строится именно на этой основе), перед нами внутренняя история, история души. Скрепляющий принцип – простое течение времени. Но и хроникой в привычном смысле повесть не является, нет собственно временной точной привязки (когда именно и сколько времени это занимает – не ясно), нет соотносённости с историческими событиями и т.д. (хроникой в более точном смысле слова являются «Севастопольские рассказы»).

Вместо сюжета – движение душевной жизни: переходы от горя к радости, от радости к задумчивости (то, что Чернышевский называет «диалектикой души»). Вместо событий – переживания героя, например, после «позора» на мазурке, когда он совершенно убежден, что теперь никто и никогда в жизни не полюбит его после этого краха. И вместе с тем – для повести характерна выверенная композиция: от будто бы приснившегося сна о смерти матери в первой главе к действительно случившейся утрате в финале повести.

Ярче всего талант молодого художника проявился в тончайшем мастерстве изображения детского сознания. Показано чудо пробуждения души (не зря произведение начинается с пробуждения героя). Не так давно этого ребёнка не было вообще, и вот перед нами полноценный маленький человек со своими горем и радостью. Детский мир наделен особым статусом в руссоистской философии Толстого – это тот самый первозданный нетронутый мир, который содержит подлинные ценности, укорененные в самой природе.

Это мир предельной наивности – без пренебрежения к такому восприятию реальности (к этому времени выработалась целая философия наивного как первозданно-идеального у Шиллера и у сентименталистов): вспомним уже приведённый пример с «позором» после мазурки. Или еще одна иллюстрация: дети после обеда идут всей компанией в парк «шаркать ногами» по опавшим листьям – для них это отдельное специальное дело.

Точка зрения ребёнка в «Детстве» корректируется повествователем-взрослым (как будто это сам повзрослевший Иртеньев нам рассказывает историю своего детства). Но восприятие взрослого не становится доминирующим. Детство самоценно, оно впервые показано таким именно у Толстого. Учителя Толстого, Диккенс и даже Руссо, показывая ребёнка, всё-таки подчиняли его телеологии роста: детство было служебным, переходным моментом, и значимым только в той мере, что определяет, каким будет взрослый. У Толстого эта подчинённость итогу совершенно исчезает (вспомним, что он будет бороться с такой логикой восприятия и в рамках философии истории в «Войне и мире»)

Повествователь-взрослый разъясняет с нужной степенью отчётливости многие вещи, неизвестные либо непонятные ребёнку. Но важнее не такое информативное восполнение – он ещё и активно самоопределяется нравственно. Особенно это заметно в отношении первого греха, когда он вместе с другими мальчиками унизил бедного Илиньку Грапа, но основным тоном повести является принятие того ценного, святого и чистого, что было в детстве.

2

Детство – это бытие человека в родном окружении. Вокруг героя только близкие, любящие его люди: мать, няня, брат Володя, Карл Иванович и т.д. В этом случае герой заведомо аксиологически обеспечен, несомненно является ценностью, любим и нужен миру вокруг него.

Смена периодов человеческой жизни не описывается в категориях поступательного развития, «прогресса». Наоборот, в рамках руссоизма движение вперед, победа цивилизации над природой (в том числе в индивидуальной истории) – это деградация. И взросление Николеньки Иртеньева проходит под знаком утрат и расставаний. Вне этой перспективы, может быть, только история формирования художника: от стихов, которые он пишет в детстве, через интерес к книгам, вплоть до сближения с кружком Зухина в «Юности».

Отрочество оказывается потерей близкого мира, выходом в большую реальность, в мир чужих людей. Именно так это обозначено повествователем: «Мне в первый раз пришла в голову ясная мысль о том, что не мы одни, то есть наше семейство, живем на свете, что не все интересы вертятся около нас, а что существует другая жизнь людей, ничего не имеющих общего с нами, не заботящихся о нас и даже не имеющих понятия о нашем существовании. Без сомнения, я и прежде знал все это; но знал не так, как я это узнал теперь, не сознавал, не чувствовал».

Этот выход в большую реальность сопровождается полным разрушением маленького родного мира. Умирают мать и няня героя, на смену домашнему Карлу Ивановичу приходит отчуждённый гувернёр, у отца возникает новая семья и он отдаляется от детей. В мире чужих бесповоротно потеряна наивная изначальная ценностная обеспеченность во взгляде любящих близких людей. Возникает необходимость в напряжённой рефлексии, поиске аксиологической обоснованности собственной жизни. Точнее, на этом этапе идёт речь о болезненном ощущении того, что маленький герой никому не нужен и никем не любим (даже бывшие близкие оказываются включены в систему мира чужих, которым нет дела

до героя, вспомним историю отношений с отцом в рамках этого периода).

Юность – диалектическое обретение себя после тёмной полосы отрочества. Герой находит себя в большом мире чужих людей. Самым главным событием здесь становится дружба с Нехлюдовым, который стал ближе, чем собственный брат, – очень характерное перемещение душевных связей из мира домашнего в мир большой.

Николай Иртеньев – это персонаж из числа так называемых автобиографических героев Толстого – или, по уточнению Л.Я. Гинзбург, «автопсихологических» – поскольку речь не идёт о документальном совпадении всех обстоятельств жизни. Но есть некоторое душевное родство, есть сходство в общем направлении нравственного поиска; при помощи таких героев писатель пытается художественно ответить на вопросы, важные для его собственного жизненного кругозора. Николай Иртеньев – первый в ряду таких героев Толстого, потом будут Безухов, Левин, Нехлюдов (теперь уже как герой «Воскресения»). Но если последующие «толстовские» герои устремлены в будущее, в них реализован пафос изменения жизни, отрыва от прошлого (пересмотреть свою жизнь, чтобы найти в ней всё ложное, недолжное, что нужно сбросить, изменяя себя), то в трилогии «Детство. Отрочество. Юность» присутствует устремлённость в прошлое: понять всё прожитое, чтобы найти в нём лучшее, на что можно опереться, что нужно сохранить на протяжении всего долгого и непростого жизненного пути.

3

В «Севастопольских рассказах» предметом изображения становится уже не частная жизнь, а бытие человека в национально-историческом контексте. Здесь тоже нет связного сюжета, нередко торжествует очерковая раскованность композиции, нет единого героя. Циклообразующей основой оказывается единство места (Севастополь) и национально-исторического события. Это хроника последовательно развивающихся исторических событий, которая укреплена, обретает целостность на основе общего конфликта. Если в начале, в первом рассказе повествователь с уверенностью предсказывает победу, обнаруживая в простом солдате подлинный героизм, то в финале он изображает отступление, поражение. Причина этого перелома заложена в основном конфликте между естественной человечностью и ложной цивилизацией, простым человеком и людьми, власть имущими, высшими слоями; с этим связана и проблематика

героизма подлинного и ложного, и – шире – проблематика подлинных и ложных ценностей, правды и лжи. Причина поражения именно во втором полюсе конфликта (именно по приказу власти, согласно концепции Толстого, солдаты отступают, сами они не понимают причин этого и не хотят уходить).

Очень важным элементом поэтики, определяющим целостность цикла, является структура образа повествователя, а точнее, его рост, развитие. В первом рассказе «Севастополь в декабре месяце» позиция повествователя – эмпирически мотивированная, земная точка зрения в духе натуральной школы. Повествователь буквально проводит по Севастополю: лазарет, трактир, четвёртый бастион. Для того чтобы ему увидеть тот или иной участок воюющего города, ему тоже нужно до него дойти вместе с читателем. У него нет всеохватного панорамного взгляда. Повествователь локализован, а герои в этом рассказе лишены конкретности: обобщённый солдат в лазарете, офицер на бастионе. Это как бы русский народ вообще, несущий общую правду, подлинный героизм, рассказчик оказывается по отношению к ним в ученической позиции.

Здесь вырабатывается толстовская концепция подлинного героизма – она проявлена в образах раненого солдата в лазарете и офицера на бастионе: настоящий герой, спасающий отечество, скромный; он относится к своему воинскому делу как крестьянин к своему труду – это простой долг, не требующих громких слов, напыщенной риторики, но он знает, что делает то, на чем держится весь мир.

В дальнейших рассказах, пройдя это «ученичество» у героев, повествователь будет смотреть уже с точки зрения общенародной правды, с позиции всевидящего народа видеть ошибки частных героев (здесь индивидуализированы, эмпирически конкретны будут именно герои, тогда как в первом рассказе герои обобщены).

Повествователь, которому во втором рассказе доступно панорамное зрение (недоступное героям, видящим только в пределах эмпирического кругозора), показывает ложность войны и человеческой жизни, эту войну породившей. Он это показывает на фоне вечной истины природы, христианства (это и есть большой панорамный масштаб, до которого не могут дорасти герои). Могли ли люди, живущие на такой земле, могли ли христиане дойти до такого, вопрошает автор, показывая контраст поля, усеянного трупами после ночного боя, и восхода солнца. В природном мире торжествует жизнь и надежда, в мире людей – бессмыслица и смерть.

Предметом изображения теперь станут именно ошибки, заблуждающиеся люди. Сам повествователь отмечает, что в рассказе нет положительных персонажей, тех, кого привыкли называть героями, и

заявляет, что подлинным героем его произведения является правда (это слово – последнее в очерке). И именно повествователь здесь – носитель правды, вездесущий, всевидящий, способный заглянуть в глубины внутреннего монолога героя, увидеть последние секунды сознания перед смертью.

Здесь же, в контексте проблемы узости человеческого кругозора, людских заблуждений реализуется толстовское батальное новаторство: бой показан не как героическое действие, а как сумбур и хаос, в котором человек безнадежно потерян и в котором на самом деле нет места ни для риторической героики, ни для полководческого гения.

4

Военные рассказы – вторая составляющая, которая, соединившись с исследованием частной, семейной жизни («мира») в духе «Детства», породит синтетическую картину «Войны и мира». Здесь подготовлено многое, что ляжет в основу великого романа. Так, в рассказе «Севастополь в мае» появится тема наполеонизма (в максимально общем смысле – как готовность жертвовать людьми ради своих, в этом случае предельно мелочных, интересов) – и это по-своему оправдано: в состав антироссийской коалиции входит, в том числе, Франция, во главе которой стоит Наполеон III.

Крымская война предстаёт как прозаическая: нет единства и осмысленности народной войны, всё происходит в соответствии с лишёнными живого, человеческого смысла требованиями власти. Единство мира распадается, появляется прозаическое отчуждение, когда внешнее уже не соответствует внутреннему, общее – индивидуальному. Прозаическая картина мира (проблема, к которой ещё придётся вернуться в связи с «Войной и миром») предполагает, что общее, значительное отделилось от человека, человек оказался частным, маленьким, потеряннным в мире (как он потерян на поле боя и не может влиять на ход событий); а общее отлилось в безликие, бесчеловечные структуры: общественную иерархию, власть.

В прозаическом мире и человек не до конца человек (таким он может быть в соотношении с общим, значительным), и значительное, общее не в полной мере таково (оно может быть настоящим только в слиянии с человеческим).

Власть считает, что именно она родина, которую надо защищать, и может требовать чего-то от народа (она, а не проливающий кровь простой солдат – родина). Гальцин и Непшитшетский считают себя вправе укорять отступающих раненых, искать среди них симулянтов (притом, что Непшитшетский не пошёл на поле боя из-за флюса). Власть может обвинить человека, что он плохо её защищает.

Третий рассказ «Севастополь в августе 1855 года» написан уже совершенно в другом контексте, в Петербурге, после возвращения с фронта. Та же самая проблематика прочитывается как бы заново, для окончательного уяснения (не зря заново используется мотив знакомства с воюющим городом – только теперь не глазами повествователя, а глазами героя). Здесь сходятся приметы первого и второго рассказов, и образуется некий подытоживающий синтез.

Рассказ даёт новое прочтение того же проблемного поля. Война показана нам через призму восприятия двух братьев: Михаила и Владимира Козельцовых. Младший Козельцов едет на фронт, и в ходе этого движения мечты о войне, расхожая героическая риторика сменяются страшной правдой. Конфликт правды и лжи здесь усложняется, дополняется нюансами. Обманывающиеся герои – в общем-то хорошие люди, не лживые и не порочные, просто заблудившиеся. И правда о войне здесь вовсе не некая позитивность: она страшна и бесчеловечна. В ходе развития сюжета герои погибают, столкнувшись с этой правдой.

Смерть героев значима для авторской концепции и в другом отношении: севастопольские воины уходят из города, грозясь врагу и с ропотом против власти; они отступают не по собственной воле. Солдаты не понимают этого приказа, им стыдно перед погибшими товарищами, которые пролили кровь зря (в их ряд и попадают Козельцовы). Намечается также тема нравственной деградации после минуты, когда армия пренебрегла стыдом, совестью и гордостью. Отступление с сохранением лица всё более превращается в позорное бегство.

Война бесчеловечна, но ещё более бесчеловечен поступок власти, оборвавшей битву на этой точке, не дав реализоваться народной войне-защите отечества, что могло бы хоть как-то оправдать потери, смерти. А так они погибли абсурдно, были отброшены в некий ценностный ад.

Война – абсурдное, бесчеловечное событие, но прекращение войны властью вопреки народной воле – ещё более страшное преступление.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) В чем суть сюжетно-композиционного новаторства в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность»?
- 2) Какая нравственно-философская и художественная концепция детства реализована в цикле повестей?
- 3) В чем специфика Иртеньева среди других автопсихологических героев Толстого?

- 4) Что делает Севастопольские рассказы циклом?
- 5) Охарактеризуйте эволюцию повествователя от рассказа к рассказу.
- 6) Какова концепция войны у Толстого? В чем он видит подлинный героизм?

Литература:

Чернышевский Н.Г. Детство и Отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Толстой в русской критике. М., 1952. С.182-195.

Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973. 56 с.

Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой: Художественно-этические искания. Л.: Наука, 1981. 172 с.

Лекция XIV (один час)

Психологическое новаторство Л.Н. Толстого

План лекции:

- 1) *Чернышевский о психологическом новаторстве Толстого.*
- 2) *«Внутренний монолог» героя.*
- 3) *Портрет, быт и пейзаж в психологической функции.*

1

Основы существующего понимания толстовского видения человеческой души сформулировал Н.Г. Чернышевский в статье 1856 года «Детство и Отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого». Поразительно, что Чернышевский сумел уловить основные черты метода Толстого уже по ранним произведениям писателя (ещё не была написана даже «Юность»).

В качестве двух важнейших признаков толстовского психологизма критик указывает «диалектику души» и «чистоту нравственного чувства»

Чистота нравственного чувства определяет своеобразие Толстого следующим образом. Как оговаривается Чернышевский, безусловно, вся русская литература по проблематике нравственна, но у большинства писателей герои идут к духовным вершинам долгой и трудной дорогой, это действительно вершины, многим недоступные. У Толстого нравственное начало – нечто первоначальное, исходное, детское (или по другой логической линии – народное), то, что нужно не потерять. Здесь и востребован такой признак нравственного чувства, как «чистота».

Диалектика души предстаёт как тайная жизнь души в её движении. Диалектика здесь именно процесс, динамика (у Достоевского тоже появляется слово «диалектика», но совсем в другом значении и другой функции, наоборот, как нечто противостоящее живой жизни; таковы, например, идеи Раскольникова; иногда говорят о диалектике духа в связи с Достоевским и в противопоставлении Толстому).

Главная примета диалектики души – психическая жизнь предстаёт как процесс, как смена чувств, мыслей, волевых побуждений другими чувствами и мыслями, в том числе прямо противоположными. Хрестоматийный пример: начало повести «Детство», смена озлобления против Карла Ивановича и всего мира чувством любви и

приятия мира. Во многом такая переменчивость душевного мира героя объяснима особенностями детской психики. Но не будем забывать, что у Толстого душевное отождествляется с детским: у человека есть душа в той мере, в какой в нём до сих пор жив ребёнок.

Но сама по себе динамичность, процессуальность – слишком внешний и частный признак, этого мало для того, чтобы говорить о настоящей революции, которую Толстой осуществил в психологическом анализе, в раскрытии природы душевного мира человека. А здесь, по мнению Чернышевского, нужно говорить именно о революции.

Толстой показывает нечто крайне важное, определяющее в строе душевной жизни человека и делает это первый: он приоткрывает тайну самого появления чувства. Все остальные работали с чувством как уже с готовым, случившимся фактом, Толстой показывает, как оно появляется на свет. Действительно, появление чувства никак не контролируется разумом человека, его личной волей, оно спонтанно, оно носит характер чуда. В максимальном масштабе это показано на примере удивительной тайны пробуждения души ребёнка в «Детстве». В меньшем масштабе такое чудо происходит в нашей душе ежеминутно, когда рождаются новые явления психической жизни.

Толстой показывает область психического мира, в которой это происходит. Говоря современным языком, это сфера подсознательного. Диалектика души – это спонтанная жизнь психики, неподконтрольная, не осмысленная и не подытоженная даже для самого героя.

Характеризуя диалектику души, Чернышевский пытается осмыслить этот метод на фоне других модальностей психологизма, предлагая следующую типологию разновидностей психологического анализа. Толстого не интересуют в качестве определяющих (каждый пункт – тип психологизма): 1) «очертания характеров»; 2) «влияние общественных отношений и житейских столкновений на характеры»; 3) «связь чувств с действиями»; 4) «анализ страстей».

Наиболее близок Толстому четвёртый пункт, поскольку если все остальные типы психологизма некоторым образом овнешняют душевное, то толстовский метод и анализ страстей обращены внутрь человека, к некоей тайной, скрытой стороне душевной жизни. Психологический анализ страстей для Чернышевского олицетворяет Лермонтов, писатель, по мнению критика, наиболее близко подошедший к диалектике души. Но для Лермонтова, во-первых, характерна аналитичность, а не диалектическая синтетичность (разбор уже готового, статичного чувства: что могло быть его причиной, из чего он состоит), Толстой же показывает саму тайну его появления. Во-вторых, показывая, как и Толстой, противоречивость душевной жизни, перехо-

ды одного чувства в другое, в прямую противоположность, Лермонтов подчёркивает резкость слома, катастрофическую контрастность, драматизм, а не органический переход, как у Толстого.

Толстой показывает тайну душевной жизни, то, что не только скрыто от глаз других, но нередко не осознано даже самим человеком. Здесь сказывается пафос подлинной правды, характерный для писателя: все показывали «не то», а я, наконец, покажу, как всё происходит на самом деле.

2

В сфере приёма метод диалектики души наиболее адекватно реализует внутренний монолог героя. Он в мире Толстого обретает существенную специфику: здесь исчезает логика, иногда даже нарушаются нормы грамматики – именно так протекает спонтанная внутренняя душевная жизнь.

Нужно ли это понимать буквально, что другие писатели искажали правду душевной жизни, «олитературивали» её? Внутренний монолог в реальной жизни души тоже может строиться осмысленно, когда мысль, чувство, волевое побуждение доводятся до осознанности, обработаны сознанием как осмысленная позиция, как бы подготовлены для сообщения другому человеку или для собственного внутреннего собеседника, внутреннего суда рефлексии (Чернышевский говорит, что у других писателей это даже не монолог, а часть несостоявшегося диалога). Но это занимает в жизни души количественно очень малое место. Предшественники Толстого считали, что только это может быть отражено в художественном анализе, а великий романист делает предметом рассмотрения весь остальной массив психической реальности.

В диалектике души нет привычной иерархии значений. И это совершенно уместно в контексте разговора о тайне, сущность которой впервые открывается. Здесь не подходят привычные представления о том, что важно, что не важно, всё нужно осмыслить заново.

Характерный пример – внутренний монолог Праскухина в рассказе «Севастополь в мае»: «Но тут же глаза его на мгновение встретились с сияющей трубкой, в аршине от него, крутившейся бомбы. Ужас – холодный, исключаящий все другие мысли и чувства ужас – объял все существо его; он закрыл лицо руками и упал на колена. Прошла еще секунда – секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул в его соображении. «Кого убьет – меня или Михайлова? Или обоих вместе? А коли меня, то куда? в голову, так все кончено; а ежели в ногу, то отрежут, и я попрошу, чтобы непременно с хлопотом, – и я могу еще жив остаться. А может быть, одного Михай-

лова убьет, тогда я буду рассказывать, как мы рядом шли, и его убило и меня кровью забрызгало. Нет, ко мне ближе – меня». Тут он вспомнил про 12 рублей, которые был должен Михайлову, вспомнил еще про один долг в Петербурге, который давно надо было заплатить; цыганский мотив, который он пел вечером, пришел ему в голову; женщина, которую он любил, явилась ему в воображении, в чепце с лиловыми лентами; человек, которым он был оскорблен 5 лет тому назад и которому он не отплатил за оскорбление, вспомнился ему, хотя вместе, нераздельно с этими и тысячами других воспоминаний, чувство настоящего – ожидания смерти и ужаса – ни на мгновение не покидало его. «Впрочем, может быть, не лопнет», – подумал он и с отчаянной решимостью хотел открыть глаза. Но в это мгновение, еще сквозь закрытые веки, глаза его поразил красный огонь, с страшным треском что-то толкнуло его в середине груди; он побежал куда-то, спотыкнулся на подвернувшуюся под ноги саблю и упал на бок».

Мы видим, как здесь перемешаны действительно крупные составляющие психического мира и мелкие, душевный сор, «шум» (долг в 12 рублей и даже навязчивая мелодия, которая и в эту минуту не оставляет героя). Любимая женщина, которую герой вспоминает за мгновение до смерти, и по традиционным меркам может быть признана важным элементом потока переживаний, но этот образ появляется здесь очень по-толстовски: зачем здесь «чепец с лиловыми лентами»? Что он говорит об этой женщине, о характере Праскухина, о его любви? Ничего. Повествование Толстого с избытком наполнено деталями, ничего не говорящими. Современники (например, Тургенев) критиковали за это великого романиста, неодобрительно называя это свойство его мира «мелочностью». С точки зрения психологизма характера, в духе французского романа или метода Тургенева, который предполагает создание некоего целостного, завершенного и подытоженного образа человека, это ненужные мелочи, ведь литература предполагает отбор, оставлять нужно только то, что содержательно, что объясняет героя. Последний метод психологизма обозначен Чернышевским в вышеприведенной типологии как интересующийся «очертаниями характеров». Толстой на протяжении всего творческого пути последовательно борется с психологизмом характера, с восприятием человека как чего-то завершенного и подытоженного. Совершая отбор «важного», отбрасывая «неважное», мы рискуем не увидеть то, как душа живёт на самом деле.

3

Толстой использует и традиционные средства психологического анализа: пейзаж, быт и портрет. Но если у других писателей они служили средством выражения более или менее статичного (по крайней мере, для данного этапа душевной истории героя) психическо-

го содержания (особенно в случае с бытом и портретом), то теперь и они вовлекаются в душевную динамику. Портрет, внешность важных для автора героев, чувствующих и переживающих, не даётся цельно, единым взглядом; всплывает то одна черта, то другая. Внешнее подчиняется внутреннему изменению (характерны перемены внешности княжны Марьи и Наташи; например, когда некрасивая княжна Марья под влиянием душевного движения становится привлекательной). В любимых героях фиксируется то, что выражает душу, внутреннюю красоту (глаза Наташи, Марьи, Анны Карениной), и если появляется навязчиво телесная деталь («беличья губка» жены Андрея, плечи Элен) – это средство разоблачения. Негативное отношение предполагает и полное подробное описание внешности. Как правило, это знак бездушия героя.

То же самое можно увидеть в области применения бытописи. Характерный пример: сцена приезда Николая Ростова в отпуск – в первый раз он приезжает домой как человек, живущий уже в большом мире, не с родной семьей. Дом не предстаёт в полной вещественной определённости, перед нами вроде бы разрозненные детали: ступеньки, ручка двери, с которой связана какая-то семейная история и т.д. Вместе с тем и эта картина быта по-своему цельна. Здесь воссоздаётся душевное единство этого дома, этой семьи, атмосфера, общий круг воспоминаний и историй, неизвестных посторонним, – собственно психологическое измерение быта. Детально прорисован вещественный ряд только в доме Бергов – по сути это, как и в портрете, разоблачающее свидетельство.

Психологическое использование пейзажа в литературе Нового времени прямо или косвенно восходит к идеям Руссо; с другой стороны, параллелизм изображения природы и мира человеческих чувств характерен для фольклора. Разумеется, этот приём активно использует и Толстой. Природные картины позволяют осмыслить психические процессы: в знаменитой сцене с дубом романист не показывает душевного возрождения Андрея; то, что случилось с дубом, оказывается вполне адекватным замещением диалектики души самого героя. Пейзажные картины созвучны душевному миру не просто метафорически. Природа буквально одушевлена; наоборот, человек может не иметь души, если он отдалился от естественного мира.

Иногда пейзажи Толстого показывают такого рода контраст между миром людей и природой (поле, усеянное трупами после ночного боя, в Севастопольских рассказах, зачин «Воскресения»).

Исследователи указывают на эволюцию Толстого в связи с применением разных форм психологического портрета, быта и пейзажа.

В позднем творчестве нарастает доля разоблачающей, осуждающей модальности этих приёмов (например, в «Воскресении» дан полный портрет Нехлюдова и скрупулезно, до последней щеточки на его туалетном столике описан быт – в этом проявлена потеря души героем к моменту суда над Катюшей Масловой).

Портрет, быт и пейзаж, становясь динамичными, незавершенными, полностью подчиняя внешнее внутренним процессам, в мире Толстого оказываются вовлечёнными в орбиту диалектики души.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Что такое «чистота нравственного чувства»?
- 2) Что такое «диалектика души»?
- 3) В чем состоит революционный характер психологических открытий Толстого?
- 4) В чем специфика «внутреннего монолога» у Толстого?
- 5) Как используются портрет, быт и пейзаж в контексте «диалектики души»?

Литература:

Чернышевский Н.Г. Детство и Отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Толстой в русской критике. М., 1952. С.182-195.

Виноградов В.В. О языке Толстого (50-60-е годы) // Литературное наследство. Т.35-36. М., Издательство АН СССР, 1939. С.117-220.

Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве А. Стендаля и Л. Толстого // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С.293-307.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971. 462 с.

Бочаров С. Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. Изд-во АН СССР, М., 1963. С.224-308.

Мышковская Л.М. Мастерство Л.Н. Толстого. М.: Советский писатель, 1968. 433 с.

Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. М.: Художественная литература, 1978. 578 с.

Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве. Саратов, 1973. 56 с.

Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. М.: Языки русской культуры, 1999. 446 с.

Лекция XV (два часа)

«Война и мир» (1863–1869)

План лекции:

- 1) *История замысла.*
- 2) *«Война и мир» как эпопея.*
- 3) *Философия истории Л.Н. Толстого.*
- 4) *Романная сторона в жанровом синтезе романа-эпопеи.*
- 5) *Образ народа и вопрос о природе авторского идеала.*
- 6) *Ведущие герои (Пьер Безухов и Андрей Болконский) как герои пути.*

1

Шестидесятые годы девятнадцатого столетия – время глубокого перелома, окончательно уходит в прошлое традиционная патриархальная Россия, на повестке дня оказывается выяснение характера неопределившегося настоящего времени или попытка просчитать будущее. Толстой обращается к прошлому, другому решающему моменту русской истории, когда страна так же оказалась на перепутье и люди должны были определить дальнейшую судьбу своей родины. Но первоначальный замысел писателя был посвящен именно современности: он хотел написать роман о возвращении декабристов из ссылки при Александре II и о встрече наивного, заблуждающегося, но чистого и возвышенного героя прошлого с пошлостью и мизерностью современной России шестидесятых годов.

В ходе работы над этой темой внимание Толстого захватило само декабрьское восстание как одно из ярчайших событий отечественной истории. Сегодня сместились критерии оценки, мы больше не ставим в заслугу поколению декабристов первую попытку совершить революцию в России, но масштаб события от этого не становится меньше, не случайно к этому движению были так близки Пушкин и Грибоедов, хоть последние и не принимали методов декабристов. В этом поколении впервые начинается общественное самосознание в национальных масштабах. Они первые задумались о том, кто мы, куда мы идём, всё ли правильно в том, как мы живём. И с этого момента самосознание продолжается непрерывно. Мы можем не принимать результаты их размышлений о судьбе России,

но то, что они начали этот процесс, делает их движение важнейшим моментом русской истории.

Работая над этой темой, Толстой приходит к пониманию, что корни национального пробуждения, одним из результатов которого стало появление декабристов, в отечественной войне 1812 года. Именно это событие стало центром окончательного замысла романа. Но Толстой делает еще одну, последнюю поправку в составе романа. Действие начинается с войны 1805-1807 года, с поражения России и её союзников. Как объясняет Толстой, ему совестно писать только о победе, славе, не показав поражений, позора. К сожалению, история нашей страны состоит не только из славных моментов, гораздо больше прямо противоположного (как недавняя Крымская война, в которой участвовал сам писатель). Подлинное величие по-настоящему героических моментов, наподобие отечественной войны, не требует умалчивания правды о других сторонах национальной истории, наоборот, полный смысл великих событий понятен именно на этом фоне.

В этом смысле Толстого интересует отечественная война 1812 года – как некое историческое чудо (ведь чаще бывает по-другому), и в этом качестве она актуальна и для понимания событий времени написания романа. Вот несколько вариантов этого созвучия: время реформ 1860-х годов переживается как глубочайший кризис, национальная катастрофа. Выход из кризиса Толстым (как и Тургеневым или Достоевским) видится в общенародном объединении, преодолении общественного раскола. Но возможно ли такое единство даже во имя максимально высокой цели – спасения Родины? В 1812 году такое объединение случилось – как и почему? Что именно тогда произошло? Другой, более специальный контекст: только что Россия проиграла в Крымской войне. Тогда страна победила в более трудных условиях, в столкновении с Наполеоном, считавшимся непобедимым. Какова разгадка исторической тайны этого события? Что именно тогда случилось?

Лев Толстой рассматривает отечественную войну 1812 года именно как историческое чудо, тайну, которую надо разгадать. И здесь (нечто похожее мы уже видели в психологизме Толстого) нужно отказаться от привычных трактовок, от старых представлений о том, что важно и что не важно; требуется всё осмыслить заново. Тем более что, как рассуждает писатель, для человеческой памяти характерна одна общая ошибка – прошлое искажается, «выпрямляется» в нашем восприятии под влиянием известного результата событий, как будто всё линейно, телеологично вело именно к нему.

2

Художественная разгадка сущности отечественной войны потребовала от Толстого жанрового эксперимента. Произведение Толстого не роман в привычном смысле (главным предметом неприятия для русского прозаика был французский роман), здесь возрождается архаическая поэтика эпопеи. И действительно, в 1812 году на мгновение возродились архаические, родовые, догосударственные формы бытия человека, когда не власть присваивает право выступать от лица нации и вершить историю, но каждый человек как часть народа обладает национально-исторической весомостью.

Эпопея – жанр максимально широкого охвата действительности, посвященный переломному событию национальной истории. Главная примета эпопеи – масштабность, необходимое условие жанра – эпическое событие. Эпопея не может быть написана по любому поводу: это должно быть максимально всеохватное событие, затронувшее каждого. Но и этого условия мало: реформы 1860-х годов были переломным моментом национальной истории, затронули всех, но не были эпическими. Последнее возможно только в том случае, когда произошло всенародное объединение, когда каждый человек действительно стал нести частичку «мысли народной». Почему это происходит? Чем отечественная война отличается от обычной войны? Героический подъем, всеобщий порыв возникает, когда масштаб вопроса максимально высок: не судьба династии, не интересы какой-то социальной группы, даже не жизнь и смерть отдельного человека – а выживание самой нации, всего русского мира. И это затрагивает абсолютно каждого, в этой войне проиграть нельзя, в этом случае национальное и личное совпадают. Так простая война становится отечественной, так происходит всенародное объединение – или не происходит, нация исчезает, и некому создавать эпопею.

Масштаб угрозы – жизнь и смерть нации – первичная, наиболее глубокая основа масштабности эпического события. Остальные приметы мира эпопеи – производные из характера события. Важнейшие из них: охват пространства и времени, масштаб героя, объем произведения.

В «Войне и мире» мы видим панорамное пространство – в противовес точечному, сценическому пространству трагедийного мира, например, у Достоевского. Это кругозор не одного человека, а некоего народного «мы». Здесь представлена полная картина национального пространства, показаны важнейшие его топосы: обе столицы (с их разницей), крупный провинциальный город (на примере Смоленска), поместная Россия (тоже в разных вариантах: имение вельможи в опале – Болконского-старшего, или предводителя дворянства, хле-

босольного хозяина Ильи Ростова, или богача-чудака, пытающегося улучшить жизнь своих крестьян, Пьера Безухова), крестьянская Россия, необжитые, дикие уголки страны, которые проходит армия или пленные.

Время толстовского романа-эпопеи охватывает 15 лет национальной истории (с 1805 по 1819 в эпилоге – время зарождения тайных обществ будущих декабристов) – сравним с несколькими днями трагедийного мира Достоевского. Эпическая модель времени представлена и в другом, некалендарном отношении. В начале романа некоторые герои (например, Наташа Ростова) сами являются детьми, в конце романа мы видим их детей. Перед нами бесконечное родовое время, которое не исчерпывается границами индивидуальной судьбы.

Еще один штрих к художественной модели времени, не имеющий прямого отношения к эпическому. Толстой предлагает очень характерную эмблему в самом начале первого тома: Пьер Безухов едет с детского дня рождения Наташи Ростовской к умирающему отцу; рождение девятнадцатого столетия оказывается рядом с умирающим восемнадцатым веком (Кирилл Безухов, вельможа екатерининского двора, может восприниматься как олицетворение уходящего века).

Максимально масштабен герой эпопеи – это вся нация. Не случайно в произведении Толстого нет такой привычной составляющей романного мира, как главный герой. В центре «Войны и мира» – несколько ведущих героев, ансамбль персонажей, принципиально объемная картина. А рядом с ними – огромный густонаселенный мир. Классическая эпопея предполагает, что ведущие герои вполне исчерпывающе воссоздают объемную картину национальной жизни, но Толстой дополняет это массовыми сценами, народная жизнь предстает действительно как огромная человеческая река.

Сюжетный материал эпопеи – событие, нечто объективное и всеобщее. В трагедии – поступок, поле личного выбора и ответственности. Это мы видим даже в названии романов: «Война и мир» – уровень событий (война, победа в войне – не поступок, а событие), «Преступление и наказание» – мир поступка.

Анализируя сюжетно-композиционные особенности эпопеи в трансгисторическом контексте (в прямом сравнении «Войны и мира» и «Иллиады»), Г. Гачев говорит о специфической «рыхлости» этого жанра. Нет линейной нацеленности на развязку, эпический повествователь никуда не спешит, не выстраивает динамической сюжетной интриги (да это и не возможно применительно к общеизвестному историческому событию – нам заведомо известен его итог), вводится множество побочных линий и сцен – в теории эпоса это породило специальное понятие «ретардации», то есть замедления действия.

«Рыхлость» эпопеи связана также со специфическим равноправием большого и малого – последнее тоже может надолго привлечь внимание повествователя (как, например, щит Ахилла у Гомера): первый бал Наташи Ростовой оказывается не менее весом, чем переговоры императоров; семейное, бытовое, «мир» так же интересны эпосу, как историческое в узком смысле слова, как «война». Это равноправие большого и малого связано с присущим эпопее особым ощущением полноты бытия, оправданности и осмысленности каждого его элемента. Общий смысл, правда жизни присутствует столь же полно и в малом. Этот особый тон восприятия мира присущ, пожалуй, только эпопее (в романном мире очень много бессмысленного, пустого, пошлого), это что-то наподобие картин книги Бытия – посмотрел Бог на сотворенный им мир и сказал: это хорошо. Поэтому можно отбирать и комбинировать материал изображения совершенно произвольно – в любом элементе мира вся полнота, в том, что не вошло в эпопею – та же правда и тот же смысл.

Г. Гачев указывает на еще одну примету эпического сюжета: «двойную мотивировку» действий героя. В «Иллиаде» герой поступает и по собственному разумению, и, одновременно, в тех же самых мыслях, словах, решениях, действиях, выполняет волю богов. То же самое у Толстого в сложной диалектике свободы человека и исторической необходимости, воли Провидения. Это совмещение личного и сверхличного – действительно одно из центральных качеств эпопеи, здесь они уживаются органично, не противореча и не исключая друг друга.

Эпопея строится на основе героического состояния мира. Разрабатывая эту категорию (в противопоставлении прозаическому состоянию мира), Гегель указывает на архаический характер героики, она реализуется в таких жанрах, как эпопея и трагедия, тогда как прозаика присуща современности и воплощена в романе и драме. В героическом состоянии мира сверхчеловеческие, существенные ценности явлены только в форме поступков конкретного человека, только в бытии личности, другой формы существования они не имеют. В прозаическом они отчуждаются от человека, существуют в форме безликих структур (например, справедливость реализуется не в действиях героя, а в законе и суде, теряющих живую человеческую соотнесённость). И человек в прозаике перестаёт быть героем в узком смысле слова, существенной величиной, от которой зависит существование ценностей, судьба мира, он становится частным, в пределе, маленьким. 1812 год – время возрождения архаической родовой героики, родина здесь – конкретные люди, только в них и в их действиях она существует, национальный интерес полностью со-

впадает с личным, защищая родину, герои защищают сами себя, и наоборот. В прозаическом мире от лица национального выступает власть, как это происходит в войне 1805-1807 годов. Во имя чего ведётся эта война? Россия защищает свой национальный интерес в Европе, но это интересы безликой государственности, а не конкретного солдата. Последний приходит сюда не по своей воле, как человек, не влияющий на историю, не выступающий от лица нации, не распоряжающийся даже своей судьбой (не случайно, как показал С.Г. Бочаров, тут нагнетены черты механистичности, обезличенности в действиях армии). Основной характер современного мира – прозаический (и войны, как правило, именно такие – как, скажем, Крымская война). Вновь мы должны говорить о специфическом историческом чуде, которое являет отечественная война.

3

Эпическая жанровая модель действительности сложно соответствует философии истории Толстого.

Главный вопрос историософии Толстого: кто творит историю? Русский писатель ведёт напряжённую полемику с постнаполеоновской моделью истории (например, с философией Гегеля), которая предполагает, что история вершится исключительно выдающимися личностями, а остальные люди для них всего лишь материал, средство, инструмент; сама по себе безликая человеческая масса на историю не влияет. По мысли Толстого, историю вершит весь народ, что в свою очередь предполагает, что каждый (даже самый незаметный) человек своими действиями, решениями соучаствует в общей сумме человеческих воль, которая и формирует ход истории.

Вновь мы видим отказ от привычного разделения важного и неважного, автора «Войны и мира» интересуют и цари, и обычные люди, и война, и повседневная бытовая жизнь (толстовская философия истории действительно приходит к тем результатам, которые заданы жанровой моделью эпопеи).

С.Г. Бочаров предлагает буквально увидеть принцип участия каждого в истории – в самом сюжете романа. Учёный напоминает слова Толстого, что суть его концепции внятно реализована в судьбах героев, а философские отступления написаны для тех, кто не понял её там. Как же поражение 1805-1807 годов или победа 1812 года складывается (пусть косвенно, через общую сумму человеческих воль) из поступков героев?

В контексте 1805-1807 годов Андрей уходит на войну, оставляя беременную жену, с известными последствиями этого решения; Пьер женится на Элен – мы знаем историю этого брака, включаю-

щую, например, дуэль Пьера с Долоховым. В это время герои (заметим – лучшие люди своего времени) совершают такие поступки – значит, такова будет и сумма человеческих действий.

Здесь возможна ошибка, когда в поисках влияния героев на историю мы преувеличим значение таких сюжетных моментов, как, например, знаменитый эпизод, когда Болконский подхватил знамя и задержал отступление на Аустерлицком поле. Такие поступки тоже влияют на общий ход событий, ошибка здесь в том, что мы опять ищем историю в слишком узких контекстах, там, где её искали обычно. Но история вершится не только на полях сражения, не только при штабе военачальника или при дворе императора – столь же важна бытовая жизнь обыкновенных людей. И может быть, для Толстого она даже важнее, потому что она ближе к нравственным основаниям человеческого бытия, а именно ими формируется характер события.

В 1812 году герои совершают поступки, прямо противоположные описанным выше: Пьер, оставаясь в Москве, чтобы совершить покушение на Наполеона (он всё ещё думает, что история вершится именно так), вместо этого спасает девочку во время пожара; Наташа отдаёт подводы раненым, и т.д. Такова будет и общая сумма.

Заметим, что герои при этом не думают, что они делают это во имя спасения Родины или борьбы с Наполеоном. Это тоже важный элемент историософии Толстого, потребовавший появления понятия «скрытая теплота патриотизма».

Перед нами концепция истории, предполагающая максимальную степень ответственности человека за свои поступки. Наши решения в частной жизни касаются не только нас, они могут повлиять и на общий ход событий.

Нужно разрешить противоречие, образовавшееся на стыке разных действующих здесь моделей. Философия Толстого предполагает, что человек всегда влияет на историю; противопоставление героического и прозаического предполагает, что степень участия человека в истории разная. Это противоречие можно разрешить следующим образом: если в героическом мире человек формирует историю прямо, то в прозаическом – негативно, отрицательно, когда общий результат получается абсурдный, бесчеловечный, такой, которого не хотел никто.

Второй важнейший вопрос философии истории Толстого носит более специальный характер: как соотносится свободная воля человека и Провидение (историческая необходимость). Такие собы-

тия, как отечественная война, явственно показывают не только роль человека в истории, но и присутствие высшей осмысленности, Божественного замысла. Что же доминирует? Ведь по меркам логики одно исключает другое: или человек делает свободный выбор, или всё предсказано Божественным замыслом. У Толстого эти антиномии сопрягаются, действуют одновременно (мы говорили об этом в контексте примет эпического как о «двойной мотивировке» действий героя). Это можно объяснить моделью Бога у русского писателя. Высшая сила не является чем-то внешним, действующим из иной реальности, «сверху», она существует только в людях, проявляет себя через них («Царство Божье внутри нас» – эта формула апостола Павла является определяющей для Толстого). Но Бог проявляется именно в общенародной сумме воли, не в одном человеке, а во всех сразу, и в этом смысле отдельный человек может отколоться, пойти против его воли.

Нужно иметь в виду, что в полемике с наполеоновской моделью свободы, Толстой может утверждать, что свободы нет вообще, есть только необходимость (этим тезисом заканчивается эпилог – то есть это, по сути, последнее слово романа). Нужно ли это понимать буквально, перечёркивая то, что мы выяснили в связи с ролью личного выбора, свободного участия каждого в общей сумме в рамках героического мира?

Нет места только наполеоновской вседозволенности, возможности делать всё, что вздумается. Толстой сравнивает логику истории с физической равнодействующей сил (на этой метафоре особый акцент делает С.Г. Бочаров). Результат, сумма будет чем-то средним, для каждого участника события он будет неожиданным, объективным, не будет соответствовать его личной цели и планам. Наполеоновская свобода невозможна, потому что человек живёт среди других людей.

Но когда твоя воля, твои устремления совпадают с направлением всенародной воли, необходимости, Провидения, ты будешь добиваться своих целей, получать именно то, что хотел. Только в этом случае – на основе необходимости – человек может быть свободен. Именно так живёт Кутузов, который, по словам Андрея, может отказаться от своей воли, если она противоречит общему ходу событий: «Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли, – это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и, ввиду этого значения, умеет отречься от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое». Здесь не идёт речь о безволии, пассивности Кутузова, как это нередко утверждается (Толстой полемизирует прямо на страницах романа

с такой трактовкой русского полководца), напротив, это единственная подлинная форма свободной воли. Такое понимание свободы не совпадает с расхожим, оно предполагает самоограничение, самодисциплину. Но кто свободнее: тот, кто может реализовать любой каприз, желание (наполеоновская модель), или тот, кто может вести прямую линию своей жизни в соответствии с сутью личности, не попадая во власть сиюминутных побуждений, случайных капризов?

Кутузов важен для Толстого не только как модель того, как нужно распоряжаться собственной волей, но и как по-настоящему (в противовес Наполеону) гениальный полководец. Он умеет работать именно с суммой воли, с «духом войска». Вспомним специфический характер полководческой деятельности Кутузова у Толстого: он практически никогда не даёт приказов сам (кроме одного очень важного исключения, когда он применил свою власть главнокомандующего – при оставлении Москвы). Он либо принимает – как в случае с партизанским отрядом Денисова, либо не принимает – как в случае с агрессивным преследованием отступающих французов – те инициативы, которые идут снизу. По слову Толстого, во время Бородинской битвы Кутузов «не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему». То, что соответствует общей воле, им поддерживается, то, что противоречит – отсекается.

4

В «Войне и мире» сложно сопрягаются родовое эпоепейное и современное романное измерения. К романному полюсу тяготеет всё прозаическое, социально обезличенное, лишённое бытийной осмысленности и оправданности. Есть приметы романного и в ведущих героях – наряду с эпическим. В классической эпопее не было внутреннего мира героя в современном смысле слова – мир чувств и мыслей был овнешнён, не было внутренней территории несовпадения с общим, родовым. У Толстого показана громадная вселенная диалектики души. Правда, внутренний монолог появляется в этом романе достаточно поздно – только в контексте первых настоящих столкновений героев с реальностью войны (например, у Андрея Болконского и Николая Ростова под Шенграбеном, причём у Николая сперва в форме искаженного сознания). До этого всё реализуется исключительно внешне, и все прекрасно понимают такого рода объективированные смыслы (как, например, всем внятен многослойный смысл улыбки Элен), пока всё происходит в контексте единого общего языка традиционного мира. Полностью стихия внутреннего монолога восторжествует в 1812 году, пробуждение самосознания у Толстого буквально

но связано с военным потрясением. В этом диалектический характер всенародного подъема отечественной войны. С одной стороны, возрождается потерянное чувство всенародной общности, с другой стороны, пробуждается индивидуальный поиск, отделяющий от традиционного, общего (как это случилось с декабристами).

Впрочем, народные герои лишены этой внутренней перспективы, у них нет внутреннего монолога, диалектики души, они сохраняют в этом отношении приметы традиционного эпического человека – так строится, например, образ Платона Каратаева.

Ведущие герои «Войны и мира» (в частности, Андрей и Пьер) находятся в духовном поиске, ищут правду. Это тоже немислимо в эпопее, где правда дана изначально, её не нужно искать, в ней нет возможности усомниться. Это основывается также на родовом единстве, когда личность еще не отделилась от всех, не усомнилась в общих ценностях, не начала искать что-то персонально для себя (правда одна и для автора, и для героя, и для слушателя или читателя). И вновь мы видим, что Платон Каратаев и другие народные герои реализуют этот эпический принцип. И ведущие герои должны прийти не к какой-то персональной правде, а вернуться к общей.

И еще один, частный момент, определяющий героев «Войны и мира» как романских. По типу это герои времени, представители конкретного поколения, с присущими именно им ошибками иобретениями, конкретно историческим составом их бытия (наполеонизм, масонство, опыт влияния на историю во время отечественной войны, который и порождает их веру в свои силы, способность изменить судьбу России, которая приводит к декабрьскому восстанию). Эпопея не знает категории современности, исторически изменчивого времени, разницы поколений – это романская модель реальности.

5

Подлинным героем эпопеи является народ. Ведущие герои эпичны в той мере, в какой они народны, в какой они воплощают общенациональные процессы. Но есть здесь и еще одна составляющая: они должны быть близки к народу в узком смысле слова, к крестьянству. Авторский идеал связан именно с этим вторым смыслом слова «народ» (хоть крестьянская масса и показана неоднозначно, например, в сцене богучаровского бунта или в образе Тихона Щербатого).

Сущность нравственного идеала Л.Н. Толстого, воплощённая в характере жизни простого народа, представлена в образе Платона Каратаева. Он становится своеобразным наставником Пьера Безухова во время плена, помогая ему преодолеть глубочайший кризис, наступивший в связи с этим страшным опытом, позволяя ему на соб-

ственным примере постичь сущность народного отношения к жизни.

Представление о том, что жизненный идеал Толстого связан с простым народом, крестьянским мировоззрением, – является общим местом. Но понимаем ли мы чётко сущность «народной мудрости» по Толстому? Действительно, народный идеал как некое содержательное учение оказывается чем-то ускользающим от чёткого опознания; любая попытка достроить и додумать недоговоренное писателем наталкивается на специфику его мировоззрения – приходится считаться с тем, что у Толстого многие прописные истины подвергнуты ревизии, должны доказать свою жизнеспособность.

Обычно содержательно в народной правде по Толстому видятся такие свойства, как простота, особая гармония отношений с миром и другими людьми и т.д. Но в мире этого писателя мы не можем удовлетвориться неким стереотипным предубеждением, что это хорошо; он отвергает многие само собой разумеющиеся для нас ценности (например, образование в европейском понимании). И здесь мы тоже должны задавать вопрос: почему лучше быть простым, почему нужна гармония (дисгармония тоже может стать основой позитивного – например, развития, роста).

Максимально заострим проблему: чему именно такой человек, как Платон Каратаев, может научить Пьера? Заметим, что образ толстовского крестьянского «учителя жизни» выстроен специфично: это не человек, наделенный некоей жизненной авторитетностью, не какой-нибудь народный седобородый патриарх, обладающий правом учить. В образе Платона Каратаева много черт, которые делают невозможным для современного (в широком смысле, включая европейски образованного Пьера) человека ученичество у него. Эта же концепция народной правды последовательно реализуется у продолжателей традиции Толстого, яркий пример – «Матрёнин двор» А.И. Солженицына, где Матрёна в своем жизненном окружении открыто объявляется деревенской сумасшедшей. Элементы этой логики есть и в образе Платона Каратаева. Это герои, у которых мы не стали бы учиться, но, по мысли автора, мы всё же должны это сделать.

Главное здесь не в каком-то связанном содержательном учении, идеологии, а в чём-то ином. Знал ли Пьер до встречи с Платоном, как строить отношения с женой, с отцом (до его смерти), с людьми своего круга; что делать утром, днём, вечером, зимой, весной, летом, осенью; как поступать, когда кто-то рождается или умирает, получает удары или подарки судьбы; как вести себя в мирной жизни или на войне – то есть, что делать в самых разных, больших и малых жизненных обстоятельствах – так, чтобы всё сделанное было правильным, уместным, имеющим смысл? Пьер (и шире, современный чело-

век вообще) таким знанием не обладает. Народный человек, в том числе самый незамысловатый (как это показано в Платоне Каратаеве), знает ответы на эти вопросы. Подчеркнем еще раз, что это не какое-то сформулированное учение, идеология, это некий простой жизненный навык – именно так структурируется толстовский идеал (похожий контекст мы увидим и в «Анне Карениной»).

С этой разницей между собой (незнание, что делать) и народом Пьер сталкивается еще на Бородинском поле, правда, пока в узком контексте: он видит, как вся огромная масса русской армии, в отличие от него, знает, что именно от них требуется в эту решающую минуту национальной истории. В Платоне он видит то же самое, распространённое на весь состав человеческой жизни.

Откуда народный человек берет это знание, что именно надо делать, как жить, чтобы это было правильно, осмысленно? Оно заложено в самом образе жизни, земледельческий труд крестьянина диктует строй семьи, правила отношений с другими людьми, распорядок дня, календарь, принцип отношения к крупным жизненным событиям, к самому рождению и смерти человека – Г.И. Успенский, развивая сходные идеи, назовёт это «властью земли». Заметим, что Толстой никогда не говорил о народной правде, как о каком-то учении, философии, он призывал жить и трудиться как народ – пахать землю.

Это, в свою очередь, порождает проблему «перевода» – народную правду нельзя перенести в другой уклад жизни (например, дворянский). С этой проблемой до некоторой степени сталкивается Пьер, она сыграет драматическую роль в жизни самого писателя.

6

Ведущие герои романа, в первую очередь, Андрей и Пьер, проходят длинный жизненный путь, соответствующий широкому эпическому охвату – хотя принцип эволюции и духовный поиск героя и находятся вне модели человека, присущей эпосе. На фоне народных героев это развитие избыточно – и оно действительно оказывается не движением вперед, не прогрессом, а поиском чего-то изначального. Но такого рода искания героев близки самому автору, тоже потерявшему единство с организмом народной жизни. Он сам изменяется, претерпевает кризисы, отказывается от старых взглядов в поисках нового. Так строятся и образы его героев, здесь мы тоже можем говорить о диалектике души, теперь уже применительно не к конкретной фактуре психологического рисунка, а в масштабах романного целого.

Герои Толстого изменчивы, это один из важнейших элементов его художественной программы, он последовательно борется про-

тив психологизма характера, для которого свойствен завершающий, подытоживающий взгляд на человека. В набросках предполагаемого предисловия к первому тому «Войны и мира» Толстой пишет: «Я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы». Его герои не «характеры», а «положения», утверждает писатель.

Андрей и Пьер проходят путь, с одной стороны, соотносимый с судьбой декабристского поколения, с другой стороны, реализующий принцип человеческой многоликости, текучести жизни: наполеонизм, масонство и связанные с ним первые филантропические попытки изменения жизни, участие во всенародном подъеме 1812 года, наконец, участие в тайных обществах. Андрей до последнего не доживает, умирая от раны в 1812 году, но не будем забывать про очень характерный сон его сына. Заметим, что принцип текучести продолжает работать в судьбе Пьера и после того, как он пришёл к народной правде, то есть авторскому идеалу – и в этой точке его развитие не закончится (вспомним, Пьер понимает, что Платон Каратаев не одобрил бы его деятельность в тайном обществе).

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Каковы причины обращения к истории отечественной войны в момент слома русской жизни в шестидесятые годы?
- 2) В чем специфика эпического события, отечественной войны, героического состояния мира?
- 3) Каковы сюжетно-композиционные приметы эпопеи?
- 4) Что в «Войне и мире» принадлежит жанровой форме романа?
- 5) Кто творит историю, по мысли Толстого?
- 6) Как соотносятся свобода воли и историческая необходимость в философии истории Толстого?
- 7) В чем суть народной правды, по мысли писателя?

Литература:

Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике: Сб. ст. Л., 1989. 407 с.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Кн.2: 60-е годы. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.

Скафтымов А.П. Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир» // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С.484-516.

Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н. Толстого. М., 1978.

Гачев Г. Содержательность формы. (Эпос. «Илиада» и «Война и мир») // Вопросы литературы. 1965. №10.

- Сабуров А.А.* «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М.: МГУ, 1959. 599 с.
- Чичерин А.В.* Возникновение романа-эпопеи. М.: Советский писатель, 1958. 370 с.
- Одинокое В.Г.* Поэтика романов Л.Н. Толстого. Новосибирск: Наука, 1978. 159 с.
- Краснов Г.В.* Этюды о Льве Толстом. Коломна, 2005. 281 с.

Лекция XVI (два часа)

«Анна Каренина» (1873–1877)

План лекции:

- 1) *«Анна Каренина» и актуальная история 1870-х годов. «Мысль семейная» и проблемы прозаического бытия.*
- 2) *Нравственно-религиозная концепция Божьего суда и история Анны Карениной.*
- 3) *Жанровые и сюжетно-композиционные особенности романа.*
- 4) *Эволюция толстовской антропологии и психологизма в «Анне Карениной».*

1

История возникновения замысла «Анны Карениной» прямо противоположна тому, что мы видели в связи с «Войной и миром». Толстой, наоборот, сначала хочет написать роман о еще одном решающем моменте прошлого России (о времени Петра I), но в конечном счёте пишет об актуальной современности, столкнувшись с проблемой инаковости жизненного опыта людей того времени, невозможности адекватно прочувствовать его изнутри.

Предмет изображения в «Войне и мире» – реально произошедшее всенародное воссоединение, героическая, эпическая ситуация. 70-е годы – разлад, распад, жизненная дезориентация, характерные для пореформенной России, прозаическая ситуация. Человек больше не живёт в национально-историческом масштабе, поэтому анализу подвергается ближайший мир, в котором может найти себя частный человек (уже не живущий в масштабах народа). Этот мир – семья. Толстой, формулируя сущность романа, говорил: «В «Анне Карениной» я люблю мысль семейную, в «Войне и мире» любил мысль народную, вследствие войны 12 года».

«Мысль семейная» чрезвычайно актуальна в контексте 1870-х: именно в это время М.Е. Салтыков-Щедрин создает роман «Господа Головлёвы», Ф.М. Достоевский размышляет о «случайном семействе» в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых». Для всех писателей распад семьи становится эмблемой нравственного разложения, дегуманизации современного мира. Но если у других узловой точкой становят-

ся отношения поколений, отцов и детей, разрыв традиции, отсутствие нравственного наследия, Л.Н. Толстой рассматривает отношения мужчины и женщины. Эмблемой кризиса становится супружеская измена.

В рамках темы разложения семьи в «Анне Карениной» рассмотрено несколько сюжетных линий. Центральные: треугольник Анна – Каренин – Вронский и Левин – Кити (в начале романа здесь тоже треугольник с участием Вронского). Далее, близкие к центру Стива и Долли Облонские – именно со скандала, связанного с изменой Стивы, начинается роман, это становится завязкой и, в частности, косвенной причиной знакомства Анны и Вронского. Эта тема, наконец, оттеняется изменами в светском духе (например, у Бетси Тверской), историей Николая Левина, живущего с Марьей Николаевной, выкупленной из публичного дома, и считающего, что он, «такой», не может жениться, или одиночеством Сергея Кознышева, который вообще не нуждается в семье, что тоже является симптомом времени.

Большое значение имеет трактовка, данная толстовскому роману Ф.М. Достоевским. Он очень высоко ценил «Анну Каренину» и указывал в «Дневнике писателя», что главная проблема этого романа – проблема счастья; и суть нравственного вопроса, который здесь ставится: можно ли быть счастливой за счёт других, принося другим несчастье. Анна, реализуя своё право на личное счастье, приносит боль Каренину, сыну Серёже.

Продолжая мысль Достоевского, заметим, что здесь мы опять видим раскол и распад того, что должно было быть едино: в нормальном состоянии человеческого бытия счастье женщины, матери и жены совершенно не противоречат друг другу; кроме того, органично соединяется с долгом матери, жены, сестры и т.д. Иначе в современном мире: Анна может быть счастлива как женщина, но не как мать и жена (так же, как до встречи с Вронским, она была счастлива только как мать, сконцентрировав все свои душевные силы на Серёже).

Проблема счастья становится ведущей и потому, что перед нами частный мир. Всенародный порыв отечественной войны не может управляться проблемой счастья. Личное счастье, любовь, чувства, верность – ценности, исключительно принадлежащие частному миру; в национально-историческом контексте они не имеют значения. В «Анне Карениной» даже «толстовский» герой Левин приходит к мысли, что всё должно быть связано с его личным интересом, с его счастьем, иначе оно не будет иметь смысла.

2

В первоначальных черновых редакциях героиня, изменившая мужу, которая разовьётся в образ Анны, олицетворяет животное начало,

жажду телесных удовольствий, а её муж – благородный, но слабый человек, не способный контролировать женское начало, которое здесь – начало животное. Традиционно указывают влияние на Толстого идей Шопенгауэра. Немецкий философ, интерпретируя женскую природу, утверждает её безнравственно-чувственный исходный характер и необходимость морального контроля, руководства, «воспитания» со стороны мужчины.

Роман пишется в контексте бурного обсуждения «женского вопроса», эмансипации. И эта проблема традиционно связывается именно с правом женщины на свободную любовь – особенно в ситуации формирования брака не по её воле, не на основе чувства (показательны в этой связи романы Жорж Санд). Толстой резко отрицательно относится к этой тенденции (что отражено и на страницах романа). По его мысли, первым и, скорее всего, единственным последствием «освобождения» женщины будет разгул безнравственности, что и было реализовано в первоначальном замысле романа, где героиня исчерпывалась чувственным, животным началом, оставаясь в рамках концепции женской стихии по Шопенгауэру.

В окончательной редакции образ Анны неизмеримо усложняется. Это совпадает с изменением редакции библейского эпиграфа и связанной с этим концепции божьего суда. Теперь он берет цитату непосредственно из канонического текста славянской Библии, а не из трактатов Шопенгауэра, через посредничество немецкого перевода. На этом этапе Толстого интересует уже не неизбежность наказания, а отсутствие у людей права судить тех, кто согрешил – это право принадлежит исключительно Богу: «Мне отмщение, и Аз воздам».

Вина Анны – трагическая: здесь нарушается один из законов человеческого бытия, но это происходит на основе неумолимого действия другого закона. Это женщина с очень богатым душевным миром, она создана для любви, она имеет право на любовь, на счастье, если её душа бесплодно увянет, это тоже будет преступлением против человеческой природы.

В. Розанов, веривший в способность словесности влиять на реальность, вызывать в ней явления, порожденные воображением автора, видел дурное предзнаменование в том, что три главных шедевра русской литературы, посвящённых браку и любви, «Евгений Онегин», «Гроза», «Анна Каренина», обрекают своих героев искать любовь вне брака.

Действительно, «Анна Каренина» связана с «Евгением Онегиным» (1870-е – время определяющего влияния Пушкина на Толстого, настоящего изучения Толстым наследия великого предшественника). Анна – нечто вроде продолжения судьбы Татьяны, которая за-

мужем за нелюбимым генералом. Татьяна у Пушкина осталась духовно цельной, верной долгу, а не чувству, но вправе ли кто-либо требовать от неё этого? Вспомним, что именно так о пушкинской героине писал Белинский: она, по мысли критика, могла послушать и голос сердца. Впрочем, Белинский был одним из сторонников женской эмансипации, придерживался идей Жорж Санд в этом вопросе. Для Толстого такой ход мысли абсолютно неприемлем – вплоть до последней крайности (он одобрял идеи Александра Дюма-сына, который допускал убийство изменившей жены обманутым мужем).

Но у Толстого идёт речь об отсутствии полномочий судить у других людей, общественное мнение оказывается неизмеримо ниже трагедии Анны. Вспомним, что её осуждают даже не за саму измену, а за то, что она ушла к Вронскому открыто, за то, что не смогла лгать – то есть как раз за элементы нравственного в её выборе.

Но Анна безусловно виновна, и она неизбежно будет наказана. Неумолимый божественный суд действует изнутри (местоимение первого лица в формуле «Мне отмщение, и Аз воздам» приобретает особый смысл). Она обречена. В этом романе вообще много смертей – для романа, посвященного мирной жизни частного человека: железнодорожный рабочий в начале романа, Николай Левин, Анна; сюда же мы можем отнести попытку самоубийства, совершенную Вронским после родов Анны, и уход на войну этого же героя в поисках смерти в финале романа. Единственная глава романа, которая имеет заголовок, а не обозначена цифрой, называется «Смерть» (в ней идёт речь о смерти Николая Левина).

То, что Толстой отказывает другим людям в праве судить Анну, можно оценивать двояко. Это и утверждение высокого нравственного принципа: не осуждать другого, учитывать его внутреннюю правду, сложность его жизненной ситуации, оставить всё это в руках Бога и собственной совести виноватого человека. Но это и негативная примета современного мира: в нем отсутствует общий путь, значимые и понятные для всех критерии морали; в нормальном мире, где люди знают, что именно нужно делать, чтобы жизнь шла правильно, и какие поступки не допустимы, есть общие критерии оценки, суда человека – здесь же они потеряны, единого мерила нет, «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Это эпоха, когда люди не знают, что делать и в мельчайших, и в крупных обстоятельствах жизни. Вспомним мучения матери Кити: она не знает, как выдавать замуж; по-старому не выдают, а как это делать по-новому, никому неизвестно. Несколько по-другому с Левиным: он не знает, что делать с умирающим братом Николаем. Вопрос ставится вполне по-толстовски, как это было и с Пьером Безуховым, речь идёт о

непосредственном навыке, умении жить, и о знании, что делать в конкретных обстоятельствах (рождения, свадьбы, смерти), в конкретных позициях (мужа, брата и т.д.). Левин, видя, что Кити известно, что делать с умирающим Николаем, понимает, что именно здесь подлинное знание смерти, а не в философствовании о метафизике смерти, характерном, например, для его старшего брата Сергея Козньшева.

Это знание, как жить правильно, что делать, чтобы всё было осмысленно и уместно, сопоставляется в романе с его социальным двойником, симулякром. Читателю показан мир искусственных социальных позиций: председатель, мировой судья, земской депутат, защитник братьев славян и т.д. В этом мире совершенно свободно ориентируются Каренин, Козньшев и Стива Облонский, а Левин ему совершенно чужд – он оказывается «дикарём», человеком, «не умеющим жить». Это фиктивное знание жизни, соотносимое с социальной условностью и неподлинностью, развенчивается у Толстого. Вспомним, как в судьбе Каренина эта фикция разрушается, когда он терпит крах в по-настоящему серьёзном контексте жизни. Оказывается искусственной и позиция борца за всеобщее счастье, за интересы народа, к которой Левин сначала тяготеет. Он будет приносить пользу народу только тогда, когда откажется от абстрактных идей и станет жить по правилам реальной жизни, думая о себе и своей семье, а не о безликом всеобщем благе.

В Левине реализован тип «нового человека». Здесь действуют оба слоя этого понятия: и первоначальное узкое, которое предполагает, что перед нами герой-деятель, альтернативный «новым людям» в понимании шестидесятников. Важно и более широкое понимание: Левин пытается понять своё время и шагнуть вперёд, найти ответ на ещё не разрешённые вопросы. Это герой странный, инаковый, для окружающих людей он чужак. Такая особенность характерна для всех «толстовских», то есть выражающих авторские принципы, автопсихологических героев. Нечто похожее мы видели в Пьере Безухове. Но в «Анне Каренине» положение такого героя меняется. Чудаки-декабристы типа Безухова не принимались современниками, но для читателя они – уже нечто признанное исторически. Левин странный и необычен по отношению к текущему времени, в том числе и для читателя. Не случайно современники (например, Достоевский) очень часто нелицеприятно воспринимали идеологический слой романа, связанный с Левиным.

Новый человек – это попытка дать ответы на пока нерешённые вопросы современности. Причём ответы Левина не социально-политические (как, скажем, у героев Тургенева), хотя вопросы именно таковы (принципы устройства земледелия в России, судьба дво-

рянства и крестьянства, будущее реформ). Решение проблем времени обретается в экзистенциально-нравственной сфере.

В современном мире потерян национально-исторический масштаб существования человека. Но мы видим, как в «Анне Карениной» частное бытие доведено до порогового уровня и связано с вечными вопросами. Частное существенно в контексте экзистенциальных проблем, например, проблемы смерти, на фоне которой и частный человек масштабен. Смерть – финал судьбы Карениной, этот же феномен был пробным камнем нравственного поиска Левина (за счёт опыта смерти брата).

3

Этот роман Толстого так же строится на основе многогеройности (несколько ведущих героев), разносюжетности. Но здесь многоплановость сливается в целое не по эпическому образцу. Разные индивидуальные судьбы соотносимы по принципу, родственному полифонии (предметом изображения становится текущая современность, которая была отражена в романах Достоевского).

Для сюжета «Анны Карениной» характерна драматичность. Здесь есть линейная композиция (завязка, развитие, кульминация, развязка), есть напряжённость сюжета, устремлённость к итогу.

В этом отношении данное произведение наиболее близко европейской романной традиции, которую Толстой обычно оценивает как чуждую. Для сюжета характерно обилие перфектов, необратимых свершённостей (в целом это совершенно не толстовское свойство): после встречи с Вронским уже нельзя жить, как будто её не было; тем более нельзя повернуть события вспять после их близости; максимальной степени необратимость достигает в её последнем трагическом шаге (она опомнилась под колёсами поезда, но было уже поздно).

Драматическая динамика укрепляется символикой романа, пророческими знаками, предсказывающими будущее и усиливающими драматическую напряжённость, ощущение рокового характера происходящих событий. Начало любви Карениной и Вронского (встреча на железной дороге, сопровождаемая гибелью дорожного работника под колёсами поезда) предсказывает её смерть. Анне снятся пророческие сны о смерти во время родов – и она действительно чуть не умирает.

Милан Кундера в философском романе «Невыносимая лёгкость бытия», размышляя о том, что связь начала и развязки любви Карениной и Вронского слишком литературна, предлагает видеть небуквальность этой соотнесённости. По его мысли, сам Толстой здесь не

починён штампом «роковой» истории любви, здесь остаётся зазор психологического релятивизма. Чешский писатель, продолжая думать о том, реалистичен или литературен Толстой в этом случае, указывает, что в реальной жизни мы нередко бессознательно сюжетны, литературны: когда выбираем любимого человека именно потому, что в отношениях с ним есть какая-то связанная фабула, символичность, намёк на некую осмысленность; когда, собираясь разорвать с женщиной, вдруг изменяем намерение, потому что происходит нечто, что кажется продолжением сюжета. Здесь у Толстого это действительно есть: повествователь указывает, что она склонилась к самоубийству и именно к такому его способу под влиянием символики начала их любви. Иначе говоря, тут явлена не поступь рока, всё обусловлено подсознательным выбором героини под влиянием прежнего впечатления.

Думается, правильный ответ где-то посередине: идея божьего суда всё же предполагает действие роковых сил. Но эта психологическая релятивизация сюжета возвращает нас к более привычному Толстому. И действительно, все остальные сюжетные линии (как и само их обилие, размывающее централизацию сюжета) менее совершенны, в них больше незаконченности и обратимости, и в этом смысле они «более толстовские». Наиболее характерна в этой связи история Левина и Кити (отказ Кити в начале романа оказался обратимым). Хотя и в случае с Левиным есть намёк на жёсткость композиции, роковую предсказанность (в начале романа Левин разговаривает с Кознышевым и его гостем-философом о смерти; позиция брата оказывается связана для него с проблемой смерти и в дальнейшем – смерть Николая Левина здесь уже предсказана), но это, скорее, смысловое созвучие (как в похожем мотиве повести «Детство»), а не причина и следствие, акция и реакция.

И в сюжете Анны есть многое, разбивающее «романность» европейского типа: например, две кульминации. Традиционный европейский роман закончился бы в точке первой кульминации, у постели Анны, чуть не умершей во время родов, прощённой мужем – здесь достигнут нравственный катарсис, достигнута вершинная сюжетная точка, случилось важное нравственное обретение. Всего этого вполне достаточно для традиционной романистики. Но у Толстого действие продолжается, катарсис оказывается относительным, Каренин, даже с его прощением, остаётся нелюбимым и неприятным, прощение лишь добавляет неловкость в их отношениях...

4

В этом романе несколько модифицируется «диалектика души», метод психологического анализа. Помимо внутренних монологов очень важную роль здесь играют разборы душевного состояния ге-

роев извне, с раскрытием того, что они от себя скрывают, но что и является определяющим. Так описывается Вронский (как ухажер Кити, не ставящий вопроса о правильности своих действий, как художник, не признающийся себе в собственном дилетантизме и т.д.), Анна, когда она старается не думать о своей боли по поводу потери сына, «пришуривается», по наблюдению Долли, – это тоже соотносимо с вышеприведенным принципом.

При этом нужно понимать сложность и многослойность того, как показана любовь Анны и Вронского. Вронский вовсе не отрицательный герой (хотя Толстой и применяет к нему разоблачающие методы), это не соблазнитель (намёк на это есть только в его отношениях с Кити, но тоже не в сознательно безнравственной форме). Анна и Вронский виноваты перед окружающими людьми, но внутри их отношений царит абсолютная внешняя и внутренняя порядочность. Поэтому именно эта линия оказывает наибольшее влияние на мирового читателя, наиболее обаятельна. Для героев характера максимальная чистота отношений – в том числе в их сложной моральной ситуации. Они никогда не позволяют себе сказать, сделать – и даже подумать! – что-то, что могло бы задеть, ранить любимого человека. Первая нравственная неточность появляется через годы отношений, уже перед развязкой романа. В этом смысле у Толстого даже нарушена некая реалистическая мера.

Совершенно иначе строятся отношения Левина и Кити (которые как раз и реализуют толстовский идеал любви): между ними масса неточностей и непонимания с первой же минуты. Совершенно невозможно предсказать, как именно воспримет твое слово любимый человек – то, что для тебя было совершенно безобидно, может стать причиной ссоры. Итог события объективен, он непредсказуем для участников, потому что формируется на основе «равнодействующей сил» – нечто подобное мы видели в «Войне и мире».

Предметом специфического психологического анализа становится не только душа, но и строй самого события (именно в контексте частной жизни, близких отношений, конкретных жизненных ситуаций), что объяснимо в контексте интереса к «мысли семейной», частному миру. Анализируется «диалектика события», межличностные отношения тоже подчиняются определенным законам, алгоритмам. Нередко поведение человека диктуется даже не особенностями собственной психологии, а именно логикой ситуации. Вот один из примеров, удобный максимально простой структурой. Левин возвращается с охоты счастливый, отдохнувший, достигший внутренней гармонии. Кити, пока мужа не было, переживала за него, мучилась, не находила себе места – именно потому, что она горя-

что его любит. Именно любовь к Левину движет героиней, но увидев его довольным и счастливым, она обязательно испортит ему настроение, разрушит его душевную гармонию, потому что она мучилась и переживала тогда, когда он был счастлив.

Еще раз подчеркнем, что всё здесь подчиняется логике, «диалектике» самой ситуации – до определенной степени не важны психологические особенности её участника. В других сюжетных точках романа показаны гораздо более сложные и многослойные примеры такого рода «диалектики» ситуации.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Как «мысль семейная» связана с вопросом о характере русской жизни 1870-х годов?
- 2) В чем основное содержание оценки романа Л.Н. Толстого в «Дневнике писателя» Достоевского?
- 3) В чем суть толстовской концепции нравственной вины Анны?
- 4) Каковы сюжетно-композиционные особенности «Анны Карениной»?
- 5) Каково место Левина в художественном единстве романа?

Литература:

Бердяев Н.Е. О религиозном значении Льва Толстого // Вопросы литературы. 1989, №4. С.269-275.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974. С.127-174.

Свительский В.А. Логика авторской оценки в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Толстовский сборник. Тула, 1973. Вып.5. С.57-68.

Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб: Наука, 2002. 211 с.

Краснов Г.В. Этюды о Льве Толстом. Коломна, 2005. 281 с.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учебное пособие для вузов по направлению подготовки «Филология». М.: Академия, 2009. С.144-150.

Лекция XVII (один час)

«Воскресение» (1889–1899)

План лекции:

- 1) Роман «Воскресение» и мировоззренческие принципы Толстого в последние десятилетия жизни. Художественная специфика романа в этом аспекте.
- 2) Нехлюдов как новый этап развития автopsихологического героя. Маслоva как новое видение народного героя.

1

Роман «Воскресение» пишется в контексте специфической жизненной позиции Л.Н. Толстого в 1880-1890-е годы – с внешней по отношению к нему точки зрения это обычно определяется как «мировоззренческий кризис» писателя. В это время его нравственно-философское учение достигает максимальной степени радикализма, он отрекается от всех ценностей современной ложной цивилизации, включая искусство. Работа над еще одним романом «большого дыхания», как это назвал сам писатель, могла бы свидетельствовать о некоей неоконченности этого отречения, но Толстой предваряет публикацию романа (1899) выпуском трактата «Что такое искусство?» (1898). Здесь он пишет о развращённости современного искусства, ложности его установок: оно не определяет критерии добра и зла, а наоборот приучает принимать порок, примиряться с ним.

Новый взгляд великого русского моралиста определяет художественную специфику «Воскресения». Теперь им движет этический пафос (не эстетический – даже характерен антиэстетизм: в описании физиологии тюремной камеры, в протоколе осмотра трупа на суде). Роман посвящен исключительно нравственно-религиозной проблематике: показан конфликт животного и божественного, эгоистического («сумасшествие эгоизма») и должного. И эта проблематика реализуется на стыке художественных и проповеднически-дидактических методов. Программно-дидактическая структура «Воскресения» противопоставляется Толстым собственному предшествующему творчеству, теперь осмысляемому как «бессознательное». Заметим попутно, что социальное, общее не проти-

вспоминается эгоистическому, а отождествляется с ним. Человек живёт животным, эгоистическим, когда слушает других (Нехлюдов и друзья-офицеры, мать); должным – когда слушает голос совести, Бога.

Суд из фабульной темы разрастается до универсальной авторской стратегии. Современное общество судит и приговаривает Катьшу Маслову, автор судит и приговаривает современное общество.

Это определяет специфику авторского повествования: господствуют интонации судьи, прокурора. Авторский голос отделён от объективных картин, оценка не растворена в образной ткани произведения, она дана прямым текстом. Задача Толстого: вскрыть правду, скрытую за лицемерной поверхностью. Это делается либо в прямом разъясняющем и оценивающем монологе автора, либо в еще одной специфической форме, позволившей русским формалистам именно на материале толстовских произведений ввести понятие «острашение» (В.Б. Шкловский): предметы и явления называются не теми словами, какие обычно применяются в рамках некоей социальной условности, а другими, непривычными, как правило, материалистически буквализованными:

«Началось богослужение. Богослужение состояло в том, что священник, одевшись в особенную, странную и очень неудобную парчовую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюдце и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы. Дьячок же между тем не переставая сначала читал, а потом пел попеременкам с хором из арестантов разные славянские, сами по себе мало понятные, а еще менее от быстрого чтения и пения понятные молитвы. Содержание молитв заключалось преимущественно в желании благоденствия государя императора и его семейства. Об этом произносились молитвы много раз, вместе с другими молитвами и отдельно, на коленях. Кроме того, было прочтено дьячком несколько стихов из Деяний апостолов таким странным, напряженным голосом, что ничего нельзя было понять, и священником очень внятно было прочтено место из Евангелия Марка, в котором сказано было, как Христос, воскресши, прежде чем улететь на небо и сесть по правую руку своего отца, явился сначала Марии Магдалине, из которой он изгнал семь бесов, и потом одиннадцати ученикам, и как велел им проповедовать Евангелие всей твари, причем объявил, что тот, кто не поверит, погибнет, кто же поверит и будет креститься, будет спасен и, кроме того, будет изгонять бесов, будет излечивать людей от болезни наложением на них рук, будет говорить новыми языками, будет брать змей, и если выпьет яд, то не умрет, а останется здоровым».

Нечто похожее уже использовалось Толстым (например, восприятие балета Наташей Ростовой), но теперь это больше не частный случай, обусловленный восприятием героя, это универсальная авторская стратегия «называния вещей своими именами», разрушения социальных конвенций, наделяющих явления человеческой жизни неким подразумеваемым смыслом. Писатель показывает отсутствие этого условленного смысла – в приведённом примере так показано тюремное богослужение: оно не является духовным делом, это бессмысленный ритуал, не отвечающий действительной духовной нужде страдающих людей, не соответствующий самой сути христианства. Церковь должна быть против самой структуры тюрьмы, любой формы насилия над человеком со стороны другого человека, но она оправдывает эту структуру, служит ей, становясь из средства духовного спасения, помощи страждущим инструментом подавления человека.

Такие же пустые формы, потерявшие живой смысл, обнаруживаются в суде и многих других формах общественной жизни.

Видоизменяется психологический метод Толстого. «Диалектика души» деформируется, повествователь безжалостно проникает в душу героя, договаривая правду, давая моральные оценки (почему Нехлюдов совершил нравственное преступление, как получилось, что Катюша пошла по жёлтому билету, почему она сопротивляется движению возрождения и т.д.). Быт, пейзаж и портрет здесь даны, по преимуществу, в разоблачающем варианте (об этом подробнее сказано в разделе о психологизме Толстого).

Психологический процесс Нехлюдова и Масловой после суда показан, но он имеет второстепенное, подчиненное значение. Некое подобие прежней диалектики души мы видим в ретроспективных картинах, предыстории, включающей момент изначальной душевной чистоты героев. Но теперь Толстого интересует не сам процесс, а именно результаты (то, против чего боролся ранее) – они позволяют дать определенную моральную оценку.

Для «Воскресения» характерна композиция контраста: богатые и бедные (утро Катюши в тюремной камере – утро Нехлюдова), внутреннее и внешнее (например, в том, как проходит судебное заседание). Акцентируется черное и белое, для Толстого больше не характерны диалектические переходы.

Здесь исключается сюжетно-композиционная раскованность в духе «Войны и мира». Для «Воскресения» характерна жёсткая заданность: автор ведёт героев от заблуждения к предельно ясному пониманию сути происходящего и постижению того, что должно (в финале показано не то, что есть, а то, что должно быть – роман публи-

куется на пороге нового столетия и его эстетика предвосхищает XX век, модерн, соцреализм).

Сюжет романа восходит к двум замыслам Толстого. Первый – реальная история, рассказанная писателю известным адвокатом и общественным деятелем А.Ф. Кони (Толстой называл её «коневская повесть»): здесь тоже идёт речь о встрече на суде мужчины с девушкой, жизнь которой он когда-то загубил, о нравственном пробуждении, попытке исправить когда-то причиненное зло – в том числе, браком, который в реальной истории не состоялся из-за смерти девушки. Второй замысел – идея Толстого написать роман-путешествие, в котором перед героем пройдёт вся Россия. Именно это и происходит в «Воскресении», нам показана вся страна: Петербург, крупный губернский город, деревенская Россия, Сибирь. Представлены все слои общества (от каторжан до двора). Перед нами обстоятельный анализ современной действительности – перед тем, как вынести ей «приговор», писатель подробно рассматривает её «дело».

2

Нехлюдов – новый этап развития «толстовского» автопсихологического героя. Великий романист сам показывает его связь с предшествующим рядом героев этого типа: Нехлюдов (конечно, условно, для обозначения преемственности тематики) объявлен тем самым Нехлюдовым, который был другом Николая Иртеньева из «Юности» (будто бы к этому времени Иртеньев, друг молодости Дмитрия, уже умер). Нехлюдов ведет дневник, для него характерны «чистки души», кризисные моменты, в ходе которых он переоценивает ценности, отбрасывает ложное и недолжное, накопившееся в его жизни (правда, к началу романа он давно не открывал дневник и не осуществлял «чистки»). Как и все «толстовские» герои, он стремится к народу, его поиски чужды и странны для его круга.

На этом фоне общности резко выделяются черты различия. В начале романа Нехлюдов показан резко критически, его жизнь обездушена, обесчеловечена. Это «автобиографический» герой, зашедший дальше других по пути падения, нравственный преступник. Почему герой таков? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно расширить горизонт восприятия, посмотреть на роман не как на частную историю двух людей, а как на осмысление характера современной русской жизни. И в этом контексте осмысления больших составляющих современности специфика образа Нехлюдова полностью объяснима: преступление со стороны дворянства по отношению к народу действительно уже свершено, уже нанесен непоправимый вред.

Другой аспект специфики Нехлюдова среди героев этого ряда: он заходит дальше других и по пути воскресения, «жизни в правде» – пусть и под влиянием внешнего толчка. Если Левин только думал, как бы примириться с народом, но чувствовал, что буквально крестьянской жизнью жить не сможет, то Нехлюдов отдаёт всё буквально, служит народу, хочет жениться на простой. Здесь реализуются абсолютно все составляющие толстовских представлений о жизни в правде (относительно половой любви, имущества и т.д.).

В финале Катюша Маслова остаётся с другим – Нехлюдов и Маслова дальше идут разными жизненными дорогами вопреки читательским сюжетным ожиданиям и даже самой реальной истории-прототипу. Смысл такой развязки тоже можно обрести в общей модели современной русской жизни, представленной в романе. Дворянин уже не нужен народу по-настоящему, время, когда от дворянства зависело всё, когда надежды народа были связаны с ним, уже прошло, оно беспечно упущено (хуже того, использовано преступно, во вред народу). Теперь право на то, чтобы занимать важное место в судьбе народа, надо завоевывать заново, а если это не случится, это не страшно, не в дворянах теперь дело. Заметим, за кем именно идёт теперь Катюша, с кем она вновь обретает право считать себя человеком – с революционером Симонсоном.

Катюша Маслова – новый этап развития героя из народа. Самое страшное – сегодняшнее несправедное устройство жизни поощряет животное и социальное в простых людях. Разложение проникло в народную жизнь, которая для Толстого является источником нравственных ориентиров. Важно также, что она полувоспитанница-полугорничная, она уже отчуждена от строя народной жизни, от «власти земли»; порча заложена уже в этом «просвещении», дворянском воспитании Катюши, которое давалось с благими намерениями.

Но всё же у героини здоровое нравственное ядро – у Толстого сохраняется доверие к простым людям. Воскресение Катюши «более полноценное», если можно сделать такое сравнение: что будет с ней дальше, нам понятно, совсем иначе с Нехлюдовым – его будущее не ясно, трудно представить, какое место в бытии займет воскресший герой.

Это обусловлено, в том числе, тем, что Катюша смиренна в своем воскресении, она претендует на самое низкое место в жизни (вспомним, как она, например, занимается уборкой в камере), поэтому она своё место найдет. Нехлюдов продолжает претендовать на особое положение, он хочет быть тем, кто помогает страждущим, от чьей помощи зависят другие судьбы, спасителем.

В финале герой выведен из реалистического жизненного контекста, он размещен в контексте чистой утопии нравственного воскресения, в прямом соприкосновении с библейским словом, с тем, что должно.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) На каких основаниях Толстой осуждает эτικο-эстетические основания современного искусства?
- 2) Как взгляды Толстого 1890-х годов отражаются в поэтике «Воскресения»?
- 3) К каким замыслам восходит структура романа?
- 4) В чем специфика Нехлюдова в ряду автопсихологических героев Толстого?
- 5) В чем специфика Масловой в ряду народных героев Толстого?

Литература:

Роман Л.Н. Толстого «Воскресение»: Историко-функциональное исследование: Сб. ст. М., 1991.

Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. М., 1981. Глава «Жанрово-психологическая трактовка в романах позднего Толстого». С.114-150.

Тюнькин К.И., Кузина Л.Н. «Воскресение» Л.Н. Толстого. М., 1978.
Ломунов К.И. Над страницами «Воскресения» история создания романа Л. Н. Толстого. Проблемы, образы, характеры. Первые отклики. Наши современники о романе. М., Современник, 1979. 378 с.

Ремизов В.Б. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение»: концепция жизни и формы ее воплощения. Воронеж: ВГУ, 1986. 164 с.

Лекция XVIII (два часа)

Николай Семёнович Лесков (1831 – 1895)

План лекции:

- 1) *Биография Лескова. Специфика общественной и литературной позиции.*
- 2) *Духовно одарённые люди в среде простого народа, яркость русской жизни как главная тема писателя. «Леди Макбет Миценского уезда» и «Соборяне».*
- 3) *«Запечатленный ангел» и «Очарованный странник». Концепция праведника. Жанровый эксперимент Лескова.*
- 4) *«Левша». Стилистический эксперимент Лескова.*

1

Н.С. Лесков родился в Орловской губернии, с которой связано происхождение многих русских писателей (например, И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого). Дед писателя был священником; отец получил образование в духовной семинарии, служил чиновником в Уголовной палате, дослужился до чинов, дающих право на потомственное дворянство, и женился на дочери обедневшего московского дворянина.

С горем пополам проучившись в гимназии (за пять лет он получает свидетельство об окончании лишь двух классов), будущий писатель поступает на службу в ту же палату уголовного суда, в которой работал его отец, а после его смерти переводится в Киев. В Киеве (1850-1857) Лесков посещал лекции в университете в качестве вольнослушателя, увлекся иконописью, принимал участие в религиозно-философском студенческом кружке, общался с паломниками, старообрядцами, сектантами. В 1857-1860 годах он живёт в основном в Пензенской губернии, работает в компании своего родственника, что связано с постоянными разъездами по стране, погружением Лескова в жизненную практику, знакомством с простой народной средой. «Я... думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь, и не ставлю себе этого ни в какую заслугу. Я не изучал народа по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе, на гостомельском выгоне, с казанком в руке, я спал с ним на росистой траве ночного, под тёплым овчинным тулупом, да на замашной панинской толчее за кругами пыльных замашек», – будет писать он позже.

Свою литературную карьеру – сначала как публицист, потом как писатель – Лесков начинает сравнительно поздно, в 29 лет. В 1859-1860 году он помещает ряд статей в киевские издания и в газету «Санкт-Петербургские ведомости», его публикации носят разоблачительный, антикоррупционный характер – это приводит к тому, что Лескова вынуждают оставить службу. В 1860 году он переезжает в Петербург.

Лесков входит в столичную литературную среду как уже зрелый, сформировавшийся человек. Он держится особняком и позиционирует себя как литературный провинциал. Он до конца останется провинциалом по духу, будет выразителем почвенной России, её правды, тех процессов, которые протекают в глубинах российской народной жизни, сил, которые там созревают. Материалом его произведений станет и родная орловская губерния (и в «Соборях», и в «Леди Макбет Мценского уезда»), и другие явления русской периферии (окраины страны в «Очарованном страннике», тульские мастера в «Левше» и т.д.).

Как и большинство деятелей того времени (и революционеры-демократы, и те, кого было принято называть реакционерами), Лесков выступает за обновление России, за искоренение того зла, которое накопилось в российской действительности. И в этом отношении писатель был борцом, бунтарём не меньше, чем «нигилисты» шестидесятых (Лесков даже успел пострадать к этому времени за разоблачение местного взяточничества в Киеве). Но его борьба против искаженного и омертвелога в русской жизни основывается на народной, почвенной правде. Революционеры-демократы, шестидесятники оказываются его оппонентами. Между писателем и революционно-демократическим лагерем разворачивается настоящая война, причём развязывает её именно Лесков.

В 1862 году в связи с серией пожаров Лесков пишет так называемую статью о поджогах – она существенно (в первую очередь, негативно) определит дальнейшую судьбу писателя. Эта статья затрагивает слухи о том, что пожары вызваны поджогами, осуществляемыми студентами-революционерами и поляками. Писатель потребовал от властей подтвердить эти слухи или опровергнуть, что было воспринято демократической публикой как донос. Кроме того, критика действий административной власти вызвала гнев самого царя. Прочитав строки о работе пожарных команд, Александр II написал: «Не следовало пропускать, тем более, что это ложь».

Путь Лескова на протяжении всей жизни будет проходить под знаком изоляции. Он будет врагом для революционеров, но и для власти он будет чужаком. Сам Лесков, впрочем, будет себя чувство-

вать в такой обстановке всеобщего бойкота вполне комфортно. Писатель был по своему духу бойцом, готовым выйти на бой со всем миром.

Лесков пишет серию антинигилистических произведений, первые из них: рассказ «Овцебык» (1862, опубликовано в 1863) и роман «Некуда» (1864), в которых он ставит под сомнение позицию шестидесятников, во многих чертах даже пародирует её, поскольку, по его мнению, на этом пути Россию спасти нельзя. После этого шестидесятники, по призыву Писарева (он был тогда узником Петропавловской крепости, то есть мучеником), объявили бойкот Лескову. И сам Лесков не ищет примирения с нигилистами: он пишет ещё один антинигилистический роман-памфлет «На ножах» (1871), тем более, что новое поколение нигилистов выглядело ещё более пугающим (ср. в это же время у Достоевского в «Бесах») – это как бы подтверждало предупреждение Лескова. Антинигилистическая линия есть и в хронике «Соборяне».

2

Но всё же не в этом выражается самобытность Лескова, это не было главным его писательским делом (неслучайно после «Соборян» антинигилистическая тематика практически исчезает). Главное, чему он посвятил всё своё творчество: духовная мощь, скрытая в глубинах народной почвы, коренная правда, выразителем которой он себя мыслил. Он тоже желал переустройства России на новых началах; он тоже выстраивал утопии, как и шестидесятники, но не рационалистические, «научные», а этические. Это народная утопия, восходящая к таким основам мышления и уклада народной жизни, как общинность, соборность (ср. название одного из важнейших произведений Лескова «Соборяне»).

Он показывает красочность, пестроту русской жизни, неисчерпаемые возможности, таящиеся в ней, душевную одарённость, скрытую людей из народа. В каком-то смысле Лесков продолжает дело Гоголя, воскликнувшего в «Мёртвых душах», что эта необъятная земля должна породить богатыря. И Лесков показывает тех богатырей, которых она порождает. Он берёт своих героев из среды самых простых людей. Но, как он старается показать, это люди высочайшего личного масштаба. Об их жизни можно говорить на языке жития (повесть «Житие одной бабы», 1863 – о простой гостомельской крестьянке), на языке легенды. Эти люди сопоставимы с самыми яркими героями Шекспира: «Леди Макбет Мценского уезда» (1864). Кстати, это будет во многих произведениях Лескова – такое сопоставление своих героев из самой простой народной среды с трагиче-

скими и эпическими «вечными» образами мировой культуры – вечными, потому что личностный масштаб этих людей выводит их на архетипический уровень. По мнению Лескова, многие простые русские люди столь же масштабны. Это и дьякон Ахилла в «Соборянах» (имя говорит само за себя), и Иван Северьяныч Флягин в «Очарованном страннике» (это произведение Лесков первоначально планировал назвать «Чернозёмный Телемак»).

«Леди Макбет Мценского уезда» (впервые опубликовано в журнале братьев Достоевских «Эпоха» под названием «Леди Макбет нашего уезда») по жанру – бытовая повесть. В основе сюжета – драма, разыгравшаяся на почве житейского уклада, характерного для купеческой среды, заурядной, «низкой» по объективной аксиологической окраске. Но яркость происходящих событий и, самое главное, яркость образа главной героини чрезвычайно поразительна. Это и позволяет автору поставить Катерину в один ряд с вечными трагедийными образами. Её душевная сила проявляется на пути преступления (убийство свёкра, мужа, ребёнка наследника и женщины, с которой ей открыто изменял любовник) – в этом отношении она действительно напоминает героиню Шекспира. Сама судьба Катерины Измайловой, конечно, не может служить положительным примером; но существование такой духовной мощи в народе свидетельствует о наличии в народе неисчерпаемых сил – пока в потенциальном состоянии, пока они не направлены в нужное русло, но они есть. Как говорил Лесков: «Я не могу брать фактиком, а беру кое-что психику, анализом характера».

На протяжении всего своего творческого пути он продолжает поиск ярких, духовно одарённых людей – особенно тех, которые реализуют свою одарённость на пути правды. В произведениях Лескова можно обнаружить целую галерею народных героев-праведников. Написанную Лесковым галерею самобытных народных типов Горький назвал «иконostasом праведников и святых» России. Сам Лесков (согласно воспоминаниям А. Н. Лескова) считал, что он исполняет гоголевское завещание из «Выбранных мест из переписки с друзьями»: «Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика».

Здесь особенно важны роман-хроника «Соборяне» (1872), рассказ-легенда «Запечатленный ангел» (1872), повесть-поэма «Очарованный странник» (1873).

«Соборяне» – произведение с очень сложной судьбой, непростой историей создания. Это поворотное произведение писателя, именно его публикация заставила современников признать в Лескове значительного русского писателя.

В 1866 году Лесков начал писать хронику Старого Города под названием «Чающие движения воды». Эта формула восходит к евангельской истории о больных, собиравшихся вокруг водоёма, к которому время от времени сходил ангел, возмущал воду – и в этот момент, когда вода приходила в движение, она обладала чудодейственной силой, исцеляла. Хронике был предпослан эпитафия из Евангелия от Иоанна: «В тех же слежаше множество болящих, слепых, хромых, сухих, чающих движения воды». Это видение происходящего в Старом Городе сохраняется и в «Соборянах», герои которой ждут перемены, прихода правды, святого духа, «движения воды». В 1867 Лесков начал публикацию этой хроники в «Отечественных записках» Краевского. Но между ними возникли разногласия: Краевский начал править текст без согласования с Лесковым.

В 1868 писатель начинает печатать хронику в «Литературной библиотеке» под названием «Божедомы». В этой версии роман перестаёт быть хроникой жизни Старого Города вообще, становится хроникой жизни старгородского духовенства (как и в «Соборянах»). Но этот журнал закрывается, не окончив публикацию. Лесков отдаёт своё произведение в альманах «Заря», но тоже ссорится с издателем. И только в 1872 ему удаётся опубликовать хронику в «Русском вестнике» Каткова – после существенной переработки, под названием «Соборяне».

«Соборяне», как и большинство произведений Лескова, посвящены провинциальной жизни. Он показывает, что происходит в глубине народной жизни, в самой почве. Более того он обращается к самому исконному, старозаветному слою русского общества – к провинциальному духовенству, к священникам (о которых не принято было писать вообще – это слишком не современно для «просвещенного» XIX столетия).

В каком-то смысле образ Старого Города проецируется на Миргород Гоголя. Герои Лескова тоже ведут комические битвы, как и Иван Никифорович и Иван Иванович у Гоголя. Но это не значит, как это было у Гоголя, что человек обмельчал со времён Тараса Бульбы, не значит, что «на этом свете скучно». Это всё те же богатыри. Впрочем, мотив скуки важен и у Лескова, богатырь не может реализовать свои силы в настоящей битве – всё оборачивается анекдотическими ситуациями. Амбивалентность названия Старый город востребована в полной мере. Старый – это и хорошо (так как здесь сохраняется исконное, подлинное, вечное), но это и плохо (нужно обновление, воды должны двинуться).

Лесков обращается к провинциальной среде в поисках народных праведников, богатырей – и, конечно, находит их. Три героя хроники

ки, три служителя старгородского храма – три типа русских праведников: сильный духом протопоп Савелий Туберозов (глава старгородской общины), смиренный Захария Бенефактов и исполненный жизненной силы, телесной энергии богатырь – дьякон Ахилла Десницын. На втором плане проступают также образы других типов сильных духом людей: вельможа екатерининского века Плодомасова, её крепостной Николай Афанасьевич, карлик с великой душой; вольтерьянец, человек высокой дворянской культуры Туганов (предводитель дворянства этой губернии).

Лесков вновь обращается к образу ярко человека русской провинции, но теперь это именно праведники. Главные герои «Соборян» ищут правду, борются за неё, в отличие от Катерины Измайловой, которая направила силы души на преступление, на губительную страсть.

Главное, что открывает Лесков в судьбе русского праведника – она тоже трагична. Правда так же наказуема, как и преступление Измайловой. Лесков показывает дикое, нестерпимое положение в русском обществе. Явные враги общества, государства, духовной власти процветают, содержатся в тепличных условиях (поляки-сепаратисты в прошлом, нигилисты теперь), а тех, кто душой болеет за отечество, преследуют. Служитель церкви за малое преступление был сослан (и семья осталась без пропитания), а поляки или нигилисты прямо кощунствуют, но наказывают Туберозова, пытающегося остановить это. Прощают явный бунт нигилистам, наказывают самым суровым образом за малейшее неповиновение (во имя блага) отца Савелия.

Савелий берёт на себя этот крест – нести правду (хотя не находит почти ни в ком понимания, поддержки – даже среди простых людей, за чью правду борется; иногда община сама пишет на него доносы; лучшие люди считают, что он слишком серьёзно предаётся своей идее, что он становится маньяком). Из-за его борьбы за правду умирает жена, а потом и он сам. Но он служит правде, поскольку с определённого момента перестаёт подчиняться материальным законам, требованиям обыденной жизни – переходит в сферу духовную, в житие.

Его дело терпит поражение (в конце хроники умирают все «соборяне»: Туберозов, его жена, карлик Николай Афанасьевич, Ахилла, Захария). Но именно духовным усилием таких людей жива Россия, по Лескову, а не «практическими достижениями» людей прозаических. В этом смысле они, конечно, жили и боролись не зря. Не случайно хроника заканчивается в день Пасхи, Воскресения Христова.

Но Лесков всё же заостряет внимание и на их внешнем поражении. Почему никто не поддержал этих людей? Почему государство,

духовное руководство не только им не помогает, но и прямо преследует? Всё же перемены, «движение воды» в России нужны. Но, конечно, он не принимает нигилистического пути обновления. Речь идёт о возрождении исконных живых начал, которые от века спасали народ, а не об отрицании прошлого.

В рамках антинигилистической линии романа Лесков показывает новое поколение нигилистов (или новую стадию развития этой позиции). Они отказываются от утопий, от строительства швейных мастерских по рецепту Чернышевского. Во имя практики, «реализма» считают необходимым служить своим материальным потребностям, делать карьеру, добывать деньги любыми средствами. Эта оценка близка к концепции Достоевского, представленной в романе «Бесы», который тоже публиковался в «Русском вестнике» Каткова годом раньше. Между романами двух писателей много перекличек: Термосесов предлагает Борноволокову стать Иваном-царевичем, как Верховенский Ставрогину (правда, в менее принципиальном контексте). Римфоплёт капитан Повердовня напоминает капитана Лебядкина из «Бесов». Из числа более концептуальных перекличек: нигилист Препотенский считает приемлемыми грязные средства (шпионство, например), если оно служит его целям (мотив теории Шигалёва), хотя обвиняют в доносительстве и т.д. отца Савелия. Этот мотив позволяет увидеть автобиографическую подоплёку в очень важной для Лескова теме страдания праведника, борца за правду (эта тема будет так или иначе присутствовать во всех произведениях, вплоть до «Левши»). Самого писателя власти не любят в гораздо большей степени, чем нигилистов. И клеймо доносителя сопровождает Лескова после публикации статьи о пожарах.

Для понимания концепции нигилистического пути по Лескову особенно важен образ хищника Термосесова, использующего революционные идеи для собственной корысти. Именно Термосесов плетёт интригу, которая ведёт к гибели отца Савелия Туберозова. Это человек, который должен захватить власть в результате бунта (хотя остальные нигилисты об этом не знают). На этом пути не будет обновления – ещё крепче воцарится старое зло.

Интересно, что имя Термосесова (сугубо отрицательного персонажа, хотя тоже артистического, одарённого в деле зла) – Измаил (Катерина, «леди Макбет», – Измайлова, очарованного странника Флягина в монашестве назвали Измаилом). В связи с именем Измаила Термосесова, провидя в нём зло, Туберозов говорит: «Имя человеческое не пустой звук: певец “Одиссеи” недаром сказал, что “в минуту рождения каждый имя своё себе в сладостный дар получает”».

Поэтика имени оказывается важной частью стилистического эксперимента писателя. Лесков с его обострённым чутьём к слову не мог, конечно, пройти мимо самых знаменательных слов – имён. Имя героя в его произведениях не служит цели реалистического отображения действительности; он разрабатывает новые средства выразительности, а не просто копирует действительность – в данном случае это выразительность речевая.

«Соборяне» – хроника провинциальной жизни. Сам Лесков настаивал на том, что его произведение новаторское в жанровом отношении. Здесь нет господствующего сюжета – отражается течение времени в провинции, естественный ход жизни. Это отсутствие господствующего сюжета позволяет выявиться героям (сюжет не подчиняет их). События остаются на уровне анекдотов, положений, бытовых зарисовок. Анекдотичность происходящего может также указывать на то, что происходящее не соответствует масштабу людей, отсутствие событий может быть лишь затишьем перед свершением, «движением воды».

3

В «Запечатленном ангеле» (опубликовано в январе 1873 в «Русском вестнике») Лесков тоже проводит жанровый эксперимент. Продолжая поиск богатырей, праведников, людей, способных на подвиг, людей одарённых, творческих, Лесков использует жанр рождественской легенды. Эта форма, с одной стороны, отсылает к традиции Диккенса, с другой стороны, выводит Лескова из контекста новой литературы. Именно Лескову в наибольшей степени принадлежит заслуга возрождения жанров народной устной культуры и средневековой книжности. Репертуар, художественные возможности литературы Нового времени обогащаются за счёт средств другой художественной системы.

Эта проблема реабилитации старых форм искусства освещается и в самом рассказе: там живо обсуждаются достоинства древнерусской живописи. И в этом заслуги Лескова велики: именно после публикации этого рассказа всерьёз задумались об изучении художественных достоинств иконописи (до этого считали её примером неразвитого искусства, дескать, не умели ещё рисовать по-настоящему, и если даже признавали культурную ценность – то только как памятника национальной истории и культуры). Лесков, устами своего героя, простого мужика-раскольника, который, тем не менее, является настоящим ценителем, знатоком древнего искусства (тоже свидетельство народной одарённости), – его устами рассказывает о духовной сущности иконописи, о своеобразии художественных уста-

новок, метода и т.д. Иконопись не является «неумелым» искусством только потому, что не использует средства современной живописи. Она пользуется другими средствами и в самой реальности отображает совсем другую её сторону (недоступную современной живописи), и в этом отношении это совершенно полноценная художественная система. Нечто подобное нужно видеть и в соотношении литературных систем разных эпох.

В связи с иконописью вновь повторяется мотив небрежности русского общества по отношению к собственным ценностям, к своему духовному достоянию. Отечественная власть не заботится ни о праведниках, ни о сокровищах, ей нет дела до самобытной русской духовности, до людей, которые её сохраняют (интересный мотив, который будет продолжен в «Левше»: англичане понимают красоту иконописи, а свои нет).

Рассказ, в свою очередь возрождающий структуру легенды, построен по законам этого жанра: этому подчинена и композиционная рамка – всё рассказывается святочной ночью, и то, что рассказ посвящён чудесному событию. (Чудо являет общине раскольников их икона, после чего они переходят в православие). Интересно, что в структуру вводится и реалистическая мотивировка событий: есть вполне земное объяснение того, как спаслась икона. Эту историю спасения знают сами «увидевшие» чудо, но это не разуверяет их. Лесков имеет в виду способность видеть во всём знаки высшей силы. Этим благословенным даром обладают его герои. Именно это подлинное видение: видеть в событиях, имеющих реальные причины, действие высших сил, их знаки, которые они подают тем, кто имеет глаза это увидеть. Это тоже примета духовной одарённости простых людей, героев Лескова.

«Очарованный странник» («Русский мир», 1873). При первом чтении повесть носила название «Русский Телемак», в «Русский вестник» она была представлена как «Чернозёмный Телемак». Эти названия ранних редакций повести позволяют увидеть лесковскую концепцию главного героя. Писатель снова сопоставляет своего персонажа из простой среды с вечными образами. Это ещё один архетипический образ: странник, человек пути, ищущий собственный путь, правду. Телемак, сын Одиссея, искал отца, но уже в «Телемахиде» Фенелона словесные горизонты его поиска стали максимально широкими. Иван Северьяныч, герой Лескова, обходит всю страну до самых краёв. Картина открывающегося перед ним мира включает все полюса: север, юг, столицы, деревни, степной плен, война, театр, монастырь.

Как и «Соборяне», это произведение не имеет чёткого фабульного стержня. Опять Лесков пытается обновить сюжетную структу-

ру, но теперь не на основе хроники, а на основе сюжета странствий (Катков, редактор «Русского вестника», отказался публиковать повесть, потому что, как он утверждал, это не законченное произведение, а недоработанный материал к нему). Отвечая критике, после публикации Лесков писал в письме Щебальскому: «Нельзя от картин требовать того, что Вы требуете. Это жанр, а жанр надо брать на одну мерку: искусен он или нет? Какие же тут проводить направления? Этак оно обратиться в ярмо для искусства и удавит его, как быка давит верёвка, привязанная к колесу. Потом: почему же лицо самого героя должно непременно стужёвываться? Что это за требование? А Дон-Кихот, а Телемак, а Чичиков? Почему не идти рядом и среде и герою?» Писатель опять настаивает, что не обязательно всё в произведении должно строиться вокруг единого стержня (например, сюжетного), и намекает, что такая раскованная форма позволяет показать героя во всём богатстве его личности.

Пёстрые путевые впечатления совершенно разного характера сменяют друг друга, нанизываются в цепочку непосредственно не связанных событий. И в замысле автора – это олицетворение пестроты, богатства жизни; Флягин сам даёт определение этой пестроты – драмокомедия, в жизни есть и высокое, и смешное, и подвиг, и грех; однозначной оценкой оценить мир нельзя. Эти нанизываемые одно за другим приключения дают образ мира, пёстрого и богатого красками, соответствующего могучей душе героя. И Флягин способен понять, почувствовать красоту этого мира, он действительно «очарован» миром, как указано в заглавии повести, хотя он и скуп на слова, сдержанно комментирует поразительные происшествия. Он человек артистический, творческий: князь говорит о Флягине, что он «артист», это значит в данном случае – человек, способный чувствовать красоту мира, он может понять любовь и желание отдать за неё всё.

Иван Северьяныч Флягин – ещё один образ праведника. Но, начиная с этого произведения, Лесков ищет праведников не в церковной среде, а в народе сугубо светском, даже можно сказать среди грешных в церковном смысле людей. Хотя в конце своей жизни мы застаём героя в монастыре (и вообще мать с самого начала обещала его Богу), но путь его туда был непрямым и попал он туда по сугубо земным соображениям – пошёл, когда было нечем кормиться. Сам Лесков, поясняя сущность такого рода героев, говорил, что его праведники – это люди, у которых «все страсти в сборе». То есть, это не аскеты в соответствии с церковным пониманием праведничества. Наоборот, это люди яркие, с богатой натурой – в том числе в грехе. Это люди с избытком наполненные творческой мощью жизни.

Все произведения Лескова – это произведения о людях творчески одарённых: «Запечатленный ангел», «Левша», «Тупейный художник». Конечно, лесковское понимание артистизма не всегда совпадает с традиционными представлениями о том, кто есть художник (программным становится это расширение понятия в «Тупейном художнике»). Во всех этих произведениях идёт речь о талантливых русских людях, у которых «все страсти в сборе»

4

Самый хрестоматийный рассказ Лескова об одарённом человеке из народа – «Левша» («Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе (Цеховая легенда)», газета «Русь», 1881). Здесь вновь нам продемонстрирована яркость народных характеров, вновь ставится вопрос, почему наше государство не ценит своего человеческого богатства и т.д. Но это произведение примечательно не только как развитие уже знакомой лесковской проблематики, но и как один из ярчайших примеров художественного новаторства писателя.

Лесков переворачивает представление о литературном языке. Лесков прививает вновь вкус к слову самому по себе (именно вкус: его надо попробовать, подержать во рту, почувствовать его артикуляционную природу). И хотя мы можем указать традицию, на которую он опирался: Гоголь, Даль и Вельтман, Островский, народные характеры Некрасовской поэзии, которыми он восторгался – всё же литературное своеобразие Лескова несомненно, он придаёт художественному слову новое качество. Неслучайно, прозаики первой трети XX века (Ремизов, Алексей Толстой, Федин, Леонов, Зощенко и т.д.), ищущие новые средства прозаической выразительности, будут считать учителем именно Лескова.

Область, в которой наиболее велики художественные открытия Лескова, – сказ, то есть нелитературная речь, использующаяся в художественной функции. Само слово «сказ» вошло в обиход и стало литературоведческим термином на материале творчества Лескова.

Подчёркивание речевой характерности речи героев было и у других писателей – в этом случае речь служит делу создания облика героя. Так было в основном в прежних произведениях Лескова. Но в «Левше» это уже не характеристика героя, постепенно это становится принципом существования художественного слова Лескова вообще, стилистически характерно говорит сам повествователь, и это не дистанцирует его от автора, этим выражается именно авторская художественная воля, его творческое чувство слова.

Достоевский в «Дневнике писателя» и «Подростке» критикует стилистические эксперименты Лескова, который, по его мне-

нию, пишет «эссенциями». То есть, он подбирает характерные черты чьей-то речи, но чрезмерно сгущает, нарушая реалистическую меру: герой говорит только характерностями, обычной речи уже не услышишь. По Достоевскому, в действительности так не бывает. Но нужно помнить, что у Лескова это не только характеризующий язык. Сам автор экспериментирует с художественным словом – не для социально-психологической характеристики героя, а для обновления художественного языка вообще. Он действительно с увлечением отдаёт себя словотворчеству, словесному эксперименту, словесной редкости, раритету. Это особый артистизм речи.

Можно привести много примеров стилистической игры Лескова, лишенной характеризующего значения, например, знаменитые неологизмы «Левши» (строящиеся на основе так называемой «народной этимологии»): буреметр (барометр), Аболон полведерский (Аполлон Бельведерский), верояции (вариации), клеветон (фельетон), долбица умножения (таблица умножения); или родственное по природе ошибочное использование слов и выражений – не в том значении, которое они имеют («Они моего слова не проронят», «междуусобные разговоры», «Николай Павлович был ужасно какой замечательный и памятный – ничего не забывал» – «замечательный» в значении «всё замечал»). Такого рода реэтимологизация позволяет освежить облик слова, обновить его внутреннюю форму – слово перестаёт быть простой функцией, обретает собственную экспрессию. Слово живёт, оно перестаёт быть прозрачным и служебным, как это обычно присуще прозе. Теперь в прозаическом мире, как и в поэтическом, сам словесный строй художественной речи обладает прямой значимостью и выразительностью.

Это также можно связать с характерным для Лескова принципом совмещения художественных систем новой литературы и средневековой или фольклорной словесности. Речевой артистизм характерен для фигуры фольклорного сказителя (от лица которого, скажем, идёт речь в «Левше»), он присущ и средневековой книжности с её «плетением словес».

Специфика художественных открытий Лескова, их исключительная связь с художественным словом, стилистическим экспериментом, позволяет понять, почему программное влияние этого писателя замыкается по преимуществу в национальном контексте.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) В чем сущность общественной и литературной позиции Лескова?
- 2) С чем связан интерес Лескова к формам и методам средневекового искусства? Какова природа жанрового эксперимента писателя?

- 3) В чем специфика стилистического эксперимента Лескова? Каково его значение в контексте русской прозы XIX–XX веков?

Литература

Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памятям: В 2 т. М., 1984.

Волынский А. Л. Н. С. Лесков : [Крит. очерк]. Пб., 1923.

Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л., 1986.

Аннинский Л. А. Лесковское ожерелье. М., 1982; или: М., 1986.

Столярова И. В. Лесков и Россия // Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1996. Т.1. С. 7-100.

Столярова И.В. В поисках идеала: Творчество Н.С. Лескова. Л., ЛГУ, 1978.

Библиографический указатель литературы о Н. С. Лескове, 1917–1996. СПб., 2003.

Н. С. Лесков: библиографический указатель, 1996–2006. Петрозаводск, 2006.

Макарова Е.А. Мотив русского чуда в «рождественском тексте» Н.С. Лескова // Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе. Новосибирск, 2006. С. 184-191.

Лекция XIX (один час)

Всеволод Михайлович Гаршин (1855–1888)

План лекции:

- 1) *Личность и мировоззрение Гаршина в контексте поколения 1880-х годов.*
- 2) *«Четыре дня». Тема войны и проблема мирового зла. Психологическая новелла в жанровой системе Гаршина.*
- 3) *Проблема повседневного зла. «Происшествие», «Трус».*
- 4) *«Художники» как рассказ-манифест. Проблема соотношения чистого искусства и искусства социального служения.*
- 5) *Притчево-сказочное измерение художественной системы Гаршина. «Красный цветок» как синтез художественного наследия писателя.*

1

В.М. Гаршин – человек трагической судьбы, его жизнь протекала под знаком душевной болезни и закончилась самоубийством. Ему присущи острое ощущение абсурдности реальности, болезненная восприимчивость к неблагоприятному миру, к человеческому страданию – всё это позволило ему стать выразителем одной из важнейших сторон русской жизни 1880-х годов. Это было время, одним из господствующих тонов которого была безнадежность. М.Е. Салтыков-Щедрин писал именно в эти годы (в письме Островскому 1880 г.): «Я всё письма получаю с упрёками, зачем стал мрачно писать. Это меня радует, что начинают чувствовать... Настоящее бы теперь время такую трагедию написать, чтобы после первого акта у зрителя аневризм сделался, а по окончании пьесы все сердца бы лопнули. Истинно вам говорю: несчастные люди мы, дожившие до этой страшной эпохи».

Специфический гротесково-болезненный характер прозы Гаршина знаменует новый этап развития русского реализма и одновременно становится одним из первых знаков движения к неоромантизму, здесь мы видим приметы предмодернизма, предэкспрессионизма.

Русский прозаик связан с революционным движением, и здесь с самого начала приверженность этой идеологии сложно совмещается с внутренним конфликтом, специфической личной драмой, свя-

занной с этим течением. Его воспитателем был П.В. Завадский, заметная фигура революционного движения, участник тайного общества, поддерживающего связь с Герценом. Идеология революция сопровождает писателя с самого раннего детства: он выучился читать по старой книжке «Современника»; в восемь лет прочитал «Что делать» в то самое время, когда Чернышевский еще был заточен в крепости, в которой было создано это «евангелие» русской революции. Но именно с этим воспитателем уходит из дома мать Гаршина, бросающая семью.

Личное сложно совмещается с общим настроением нового поколения борцов за свободу. 1880-е – это время полного разочарования в утопиях шестидесятников (мы относим Гаршина к поколению 1880-х с допустимой степенью условности: его творчество приходится на конец 1870-х – 1880-е). Апофеозом духа абсурда и безнадежности становится убийство Александра II революционерами-террористами в 1881 году. Непоправимо перепутаны добро и зло, подвиг и преступление; от рук борцов за правду и свободу погибает, возможно, лучший царь за всю русскую историю, тогда как настоящие злодеи и тираны проживали свою жизнь безоблачно. И главное: действия революционеров не улучшают положение в стране, а резко ухудшают. Борьба абсурдна, её результаты негативны, новое поколение больше не верит, как верили шестидесятники, что можно добиться всеобщего счастья мановением руки, «по щучьему велению».

В этой атмосфере формируется специфический пафос Гаршина, дух, который экзистенциалисты назовут в XX веке «безнадёжным оптимизмом»: борьба бессмысленна, её результаты абсурдны, но она должна продолжаться. Смиряться нельзя, только борьба – пусть и абсурдная – позволяет нам оставаться людьми, хотя бы косвенно прикасаться к свободе.

Гаршин оказывается олицетворением боли и безнадежности целого десятилетия. Для личности и творчества писателя характерен доведённый до болезненного предела нравственный максимализм, сочетаемый со специфическим надломом, нежизнеспособностью, невозможностью влиться в обычную жизнь нормальных людей. Этот дух прекрасно передан Репиным в портрете Гаршина, а также в образе царевича Ивана на знаменитой картине «Иван Грозный и его сын Иван», этюд к которому написан с Гаршина.

Болезненное мироощущение порождает специфический феномен болевого искусства. Страдание здесь не предполагает катарсиса, оно показано в неснятом виде и требует не эстетической, а этической реакции. Мир Гаршина заставляет читателя чувствовать боль в неснятом виде, тревожит его, требует реакции в действии. Автор

берет на себя часть страдания, разлитого в мире, не может пройти мимо равнодушным наблюдателем – и заставляет читателя почувствовать то же самое.

Вся жизнь Гаршина – вплоть до последнего рокового шага в пролёт лестницы (именно так он покончил с собой) – связана с невозможностью отвлеченно-художественного любования действительностью. Обострённо-этическое восприятие действительности требует непосредственного действия.

В 1877 Гаршин пошёл добровольцем на войну с Турцией – ту самую, которая неодобрительно описывается Толстым на последних страницах «Анны Карениной» и которая вызывает сочувственный отклик в публицистике Достоевского. Эта война вначале имеет характер именно добровольческого движения, Российская империя не объявляет войну официально, не отправляет войска в приказном порядке. Сами люди едут на помощь братским славянским народам, ведущим освободительную борьбу против турецкого ига. На войне Гаршин получает офицерское звание, после её окончания выходит в отставку и посвящает себя литературному труду.

2

Литературным дебютом писателя становится рассказ «Четыре дня», опубликованный в «Отечественных записках» в 1877 году. Этот рассказ написан на фронте (авторская пометка в конце: «Бела, август 1877 г.»).

Сюжет рассказа – страшное приключение, в ходе которого мир показал свою изнанку, истинную жуткую сущность. Основной темой творчества Гаршина с самого первого литературного выступления становится абсурд мира, мировое зло, становящееся некоей метафизической, роковой силой. Война – одно из самых ярких и недвусмысленных проявлений мирового зла, которое мыслится Гаршиным, как истинная сущность реальности, в которой обречён жить человек. Герой рассказа, тяжело раненный, пролежал четыре дня среди мёртвых – рядом с трупом человека, которого он сам убил первый раз в жизни. В основе этого произведения реальное происшествие: некий солдат тоже несколько дней лежал с трупами, тоже взял фляжку с убитого им турка; правда, тот реальный человек умер – хотя и здесь то, что герой выжил, подано с нотой жуткой абсурдной иронии: всего-то одну ногу отняли, а так, дескать, жить будете.

Герою рассказа дана эмблематическая фамилия – вольноопределяющийся Иванов, по имени он – один из многих. И в такой внешней безликости автор пытается показать, что этот убитый «один» – личность, целый сложный мир мыслей, страданий, вопросов, чувств. Композиционно рассказ строится как исповедальный монолог от лица

героя (фабульно он заканчивается тем, как его просят рассказать о то, что с ним произошло, – специфическое композиционное кольцо).

Оказавшись в ситуации страшного испытания, на пороге жизни и смерти, разума и безумия, герой должен разрешить огромное количество вопросов об истинной природе реальности и сущности человека. Он пытается понять, осмыслить, дать оценку происходящему и самому себе. Почему люди допускают этот ужас, почему идут войны – ведь очень многие знают, что такое война на самом деле. Почему он сам пошёл, да ещё и добровольцем, считая, что совершает что-то благородное и достойное? Мелькает мотив: он даже не думал, что ему придётся убивать, сам был готов погибнуть – и вот он лежит четыре дня рядом с трупом своей жертвы. Зачем обрёл на страдания мать? Даже если и был бы в войне какой-то смысл, есть ли что-либо, стоящее слёз матери? Долг? «А ведь разве я сделал что-нибудь полезное для военных целей, кроме этого убийства?»

Сначала его привлекал освободительный характер этой войны, то, что люди идут добровольно, не по прихоти царя. Но и пафос освободительной борьбы тут не срабатывает: убитый им враг не какой-нибудь захватчик, злодей, это обычный египетский крестьянин, феллах, оторванный от дома и семьи против воли. Ни убитый героем турок ни в чём не виноват, ни сам герой (его вина трагическая: вина без вины). Кто же виноват в том, что они встретились на поле боя и были обречены убивать друг друга? Гаршин не даёт ответа, но заставляет задуматься читателя: его цель именно в этом. Ясно одно, война противостоит естественна, враждебна человеку.

Этот рассказ характерен с художественной точки зрения – здесь сформирован основной формат поэтики Гаршина. Прозаик будет тяготеть к малой форме (что является особенностью всего поколения писателей-восьмидесятников). Форму рассказа Гаршина принято условно называть психологической новеллой. С одной стороны, мы видим здесь напряженный драматический сюжет в духе новеллы с неожиданной развязкой, так называемым новеллистическим «пуантом». С другой стороны, рассказы Гаршина раскрывают самосознание, композиционно строятся как исповедальные монологи от первого лица. Человек у этого писателя оказывается в предельной, пороговой ситуации, в трагических обстоятельствах – и именно в этой точке он должен уяснить собственную сущность.

3

Не только война – проявление мирового зла для Гаршина. В обыденной жизни тоже есть страшная изнанка, страдание. Тематически в творчестве этого писателя соседствуют рассказы, посвящённые во-

йне и описывающие обыденную мирную жизнь, в которой зло проявляет себя не так явно и агрессивно, но всё-таки есть – в виде социального абсурда.

Это мы видим, например, в рассказе «Происшествие» (1878). Олицетворением социального абсурда здесь становится проституция. Как размышляет героиня: общество находит оправдания для её страдания, унижения. Она занимает определённое место, выполняет социальную функцию (я на посту, говорит она со злой иронией).

Гаршин опирается на сюжет, введённый шестидесятниками (спасение падшей женщины просвещённым интеллигентом), но с характерным трагедийным сдвигом, отражающим разницу мироощущения поколений: для восьмидесятников уже невозможен утопический оптимизм шестидесятников. Надежда Николаевна не верит Никитину, предвидит, что он всё же будет попрекать её прошлым и не идёт за ним.

В рассказе намечены два основных ракурса изображения человека, характерные для мира Гаршина: страдающий человек и интеллигент, постигающий это страшное зло и не способный пройти мимо, всей душой сочувствующий и желающий спасти. Хотя здесь сразу же намечается и усложнение: сострадание интеллигента показано реалистически, с учётом человеческой слабости (её предсказание, что он не сможет забыть её прошлое, справедливо).

Страдание героини тоже во многом рефлексивно, она достаточно интеллигентна, хотя непосредственным толчком для самосознания стала встреча с Никитиным, его предложение помощи – это поставило героиню в пороговую точку выбора, а значит и самосознания. Первая фраза: «Как случилось, что я, почти два года ни о чём не думавшая, начала думать, – не могу понять». Этот рассказ тоже строится как психологическая новелла, но исповедальный самоотчёт от первого лица дают здесь два героя, их внутренние монологи чередуются (в письме писателя о рассказе сказано: «мученья двух изломанных душ»).

В мире Гаршина чувствуется традиция Ф.М. Достоевского. Трагедийный пафос, напряжённый драматический сюжет, стремительно разворачивающийся в краткий промежуток времени, пребывание человека на пороге, в критической точке, самосознание как доминанта изображения героя – всё это позволяет увидеть в Гаршине продолжателя великого старшего современника. Даже сами типажи героев характерны: как, скажем, Надежда Николаевна, с гордым вызовом ведущая себя соответственно своему положению падшей женщины.

Но в мире автора «Происшествия» принципиально отсутствуют такая краугольная составляющая эстетики Достоевского, как диа-

лог. Исповедальные монологи героев чередуются, оставаясь закрытыми друг для друга, они не сообщаются, люди в мире Гаршина не смотрят друг другу в глаза, не знают внутренней правды другого человека и не могут дать другому искупления. Здесь человек обречен на безвыходное одиночество.

Рассказ «Трус» (1879) совмещает тему войны и абсурда обыденной жизни. «Война решительно не даёт мне покоя», – первая фраза исповеди-самоотчёта героя. Здесь ему, в отличие от Иванова в «Четырёх днях», сразу ясен жуткий абсурдный характер войны, он не может понять, как возможно это зло. В сводках новостей говорится о многотысячных потерях – в сознании героя возникает образ: если положить трупы плечом к плечу, будет дорога в несколько вёрст. Потери десятками и сотнями могут считаться незначительными, тогда как даже единичная смерть выглядит страшно: герой видит это на примере Кузмы, умирающего от гангрены в доме Львовых. Львов, оценивая интенсивную рефлексию героя, рассказывает о враче с фронта, который не вынес зрелища страданий, повесился (Гаршин вслед за лирическим героем примеряет на себя эту возможную гибель от мирового зла).

Главный герой не хочет идти на войну, у него есть возможность избежать её. Он задаёт себе вопрос, является ли он трусом из-за этого? Перед собственной совестью он может ответить отрицательно, дело не в страхе, а в том, что он понимает абсурдность и недопустимость войны. Но другие (в том числе девушка, которую он любит, – Марья Львова) видят в этом нечто непорядочное: нужно, дескать, взять на себя часть общего горя. После разговора с Марьей герой всё-таки идёт на фронт. Это ещё один штрих к вопросу о том, почему ведутся войны: даже человек, убеждённый в абсурдности и недопустимости войны, не может избежать этого.

Развязка рассказа (в духе общей новеллистической поэтики малой прозы писателя) – герой погибает от случайной пули, как только он оказался на фронте. Может быть, он действительно осуществил то, о чем говорила Марья, то есть взял на себя зло, принял пулю, которая убила бы кого-то другого? Даже если мы ответим положительно, тональность абсурда остаётся.

4

Рассказ «Художники» (1879) может восприниматься как своего рода художественный манифест писателя. Перед нами снова привычная структура психологической новеллы, строящейся на чередовании двух самосознаний, исповедальных самоотчётов. Но здесь предметом размышления становится не война или социальный абсурд, а ис-

куство, его сущность, его назначение. Два ведущих героя рассказа – художники, олицетворяющие разные концепции искусства.

Дедов защищает так называемое «чистое искусство», «искусство ради искусства», которое считает недопустимым подчинение творчества текущим интересам времени, какую-то социальную ангажированность. Здесь утверждается необходимость служения вечному, идеальному. В живописи того времени это предполагало исключительный интерес к пейзажу. Предметом становится не запутанный человеческий мир, а красота, умиротворённость природы, в этот мир можно уйти от сложностей жизни.

Рябинин олицетворяет искусство социального служения, посвященное людям и их страданию. Гаршин отдаёт меру справедливости обеим сторонам: Дедов до некоторой степени имеет право уходить от проблем жизни в сферу эстетской гармонии и умиротворённости, потому что сам в собственной жизни сталкивался со многими трудностями и знает о человеческом страдании не понаслышке. Рябинин, напротив, слишком легко шёл по жизни, всё ему давалось само собой (мы говорили выше о двух позициях в мире Гаршина: страдающий человек и интеллигент, не способный пройти мимо страдания; Рябинин соотносим со второй позицией).

Но симпатии автора всё-таки обозначены недвусмысленно, он на стороне Рябинина. Дедов скомпрометирован, служение высокому вечному идеалу красоты причудливым образом переплетается с коммерческой направленностью его искусства. Во время прогулки гребцу, представителю простого народа, не верящего в нужность живописи, если она не «духовная» (т.е. если рисуются не иконы), говорит, что за картины платят тысячами, чем мгновенно возвращает уважение гребца. «Не буду же я с ним разговаривать о высоком предназначении искусства», думает Дедов, но это самооправдание героя недействительно в авторском кругозоре.

Эта полемика двух концепций искусства продолжает спор некраевского поколения с пушкинским (вспомним, кстати, что Пушкин, олицетворяющий чистое искусство, первым стал зарабатывать деньги писательским трудом). Такого рода расстановка акцентов, конечно, искажает сущность «чистой поэзии», но внешние фактические основания для аргументации сторонников социально ангажированного творчества действительно есть. Тем более что наряду с теми, кто всерьёз служит высокому и вечному, в чистом искусстве всегда есть и те, для кого творчество – это не более чем эстетская игра.

Рябинин посвящает свою живопись миру реальных людей с их трудностями. Ярче всего это реализовано в его центральном произведении – картине «Глухарь». Этим словом на профессиональном

жаргоне называют человека, который внутри металлической емкости удерживает заклепки, по которым бьют снаружи. Он принимает удары молота по сути на свою грудь – работа, которая обрекает человека на очень быструю смерть. Но всегда находятся люди, положение которых настолько безвыходно, что им приходится браться за эту работу. Такой человек и становится героем картины Рябинина. Задача такого произведения, по мысли героя, – будить людей, в том числе причиняя боль. «Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком. Убей их спокойствие, как ты убил моё!» – обращается художник к герою своей картины.

Такова же установка и самого Гаршина. Писатель – представитель так называемого «болевого искусства», установки которого востребованы в рамках этого писательского поколения. В это же время, в 1880-е годы, Г.И. Успенский пишет: «терзаюсь и мучаюсь и хочу терзать и мучить читателя» («Волей-неволей»).

5

Жанровая система Гаршина не исчерпывается психологическими новеллами. Второй полюс жанровой системы гаршинской малой прозы образуют условно-символические произведения, притчи, сказки. Среди них: «Attalea princeps» (1880), «Сказка о жабе и розе» (1884), «Сказание о гордом Аггее» (1886), «Лягушка-путешественница» (1887).

Характерным образцом условно-символической прозы писателя является сказка «Attalea princeps» – о гордой бразильской пальме, в самом названии которой присутствует отсылка к её королевскому происхождению. Попадая в оранжерею, она не смиряется с заточением, начинает бороться за свободу, стремительно расти и в итоге пробивает стеклянную крышу. Но эта борьба была абсурдной: снаружи мороз, которого не выдержит бразильская пальма. Борьба заканчивается тем, что гордое дерево спиливают.

Салтыков-Щедрин отказался публиковать в этот рассказ «Отчужденных записках», из-за того что финал этой истории борьбы пессимистический, безнадежный. Но нужно всё же понимать, что в концепции Гаршина «действия» его специфической героини не опровергаются и не осуждаются. Мир абсурден и не даёт оснований для надежды, но не смиряющаяся пальма – для автора настоящая героиня в узком смысле слова. Здесь воплощен «безнадежный оптимизм» писателя.

Эта же тематика реализуется в главном произведении Гаршина, повести «Красный цветок: Памяти Ивана Сергеевича Тургенева» (1883).

Перед нами история буйного больного. Писатель использует собственный опыт – переживания во время пребывания в больнице для душевнобольных в 1880-1881 гг. В повести сходятся оба полюса жанровой системы Гаршина: реалистически-психологическое повествование с ярким драматическим сюжетом и притчевосимволическое, условное, фантастическое. Последнее измерение проникает через то, как воспринимает мир герой, душевнобольной: он находится вне времени и пространства, ему видятся смысловые связи, не существующие с точки зрения нормального человека.

Герой считает красные цветы, растущие на больной клумбе, воплощением мирового зла (они краснее креста на колпаке врача – есть определённая безумная логика в признании цветов такого рода инкарнацией метафизического зла). Он начинает борьбу с этими цветами, пытаясь спасти от них мир, и погибает в этой борьбе, уничтожив последний цветок.

Вновь борьба размещается в абсурдном компрометирующем контексте. Всё это не имеет никакого смысла, это не более чем фантазия больного человека. Но для автора это безумие – наподобие дон-кихотского. Мы видим здесь уже знакомую гаршинскую модель: его персонаж – настоящий герой, своего рода последний герой, готовый отдать свою жизнь ради остального мира пусть даже по фантастическому несуществующему поводу.

Он в своём воображаемом мире гораздо ближе к тому, каким должен быть человек, чем те, кто разумно отказываются от борьбы против мирового абсурда.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Как особенности личности и мировоззрения Гаршина соотносятся с духом поколения 1880-х годов? Как Гаршин реализует специфику нового поколения революционно-го движения?
- 2) Каковы основные составляющие представлений Гаршина о мировом зле?
- 3) Из каких элементов складывается жанровая система Гаршина?
- 4) В чем суть концепции болевого искусства?

Литература

Михайловский Н.К. О Всеволоде Гаршине // Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 6. С. 305-345.

Современники о В. М. Гаршине. Воспоминания / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г. Ф. Самосюк. Саратов, 1977.

Короленко В.Г. Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет // Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 8. С. 215-247.

- Чуковский К. И. О В. М. Гаршине // Собр. соч. М., 1969.
Т. 6. С. 417-445.
- Бялый Г.А. Всеволод Гаршин. Л., 1969.
- Бекетин П. В.М. Гаршин и изобразительное искусство//
Искусство. 1987. № 2. С. 64-68.
- Бердников Г. Проблема пессимизма. Чехов и Гаршин //
А.П. Чехов: Идеиные и творческие искания. М., 1961. С. 130-160.
- Костришица Вл. Действительность, отраженная в исповеди //
Вопросы литературы. 1966. № 12. С. 135-144.
- Латынина А.Н. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М., 1986.
- Порудоминский В.И. Грустный солдат, или Жизнь Всеволода Гар-
шина. М., 1986.

Лекция XX (один час)

Владимир Галактионович Короленко (1853–1921)

План лекции:

- 1) *Жизненный и творческий путь Короленко.*
- 2) *«Сибирские рассказы». Тема пробуждения народа.*
- 3) *«Огоньки» и «Парадокс». Гуманистический идеализм писателя.*
- 4) *Эстетика Короленко. Специфика жанровой системы. Синтез реализма и романтизма.*
- 5) *«Слепой музыкант» как главное произведение писателя.*

1

В.Г. Короленко – русско-украинский писатель. Он родился 15 июля 1853 в Житомире в семье уездного судьи. Позже писатель будет с большим уважением отзываться об отце, как о человеке неподкупной честности и принципиальности, хоть он и исповедовал взгляды, прямо противоположные революционным убеждениям сына. Мать В.Г. Короленко – дочь польского помещика.

Жизненный и творческий путь рассматриваемого выдающегося прозаика определяется его отношением к революции, в этом смысле Короленко был сыном своего времени. Наиболее сильным проводником революционных идей во все времена была студенческая среда. Такое же значение студенческие годы приобретают и в судьбе писателя. С 1871 по 1874 он учится в Петербургском технологическом институте; 1874–76 – в Петровской сельскохозяйственной академии. В 1876 за участие в студенческих волнениях он исключен из академии, сослан в Вологодскую губернию, но потом возвращен и поселен в Кронштадте под надзором полиции. В 1877 он поступает в Петербургский горный институт. В 1879 Короленко арестован по политическому обвинению. До 1881 находится в тюрьмах и ссылках. В 1881-1884 – за отказ от присяги новому царю Александру III сослан в Якутскую область. Это пик «ссылной карьеры» Короленко. Именно в это время будут созданы его так называемые «Сибирские рассказы».

Отношение Короленко к революционному движению очень своеобразно и характерно. Здесь мы видим сторону этого исторического явления, которая противоположна «бесовству». Хотя Короленко и принадлежит к тому самому поколению, которое породило террор,

нечаевщину, он являет собой пример нравственной безупречности, жертвенности, подлинного служения человечеству.

Главным явлением революционного движения 1870-х годов было так называемое «народничество». В 1895-1904 Короленко – один из официальных издателей народнического журнала «Русское Богатство», а в 1904-1917 он возглавит это издание. По его собственному признанию, полного совпадения с идеологией этого направления у него не было даже в годы, когда он руководит основным печатным органом народничества, но всё же эти взгляды наиболее близки писателю. Если передать их идеи кратко, несколько упрощая: они больше не верят в возможность скорой революции, признают чуждость социалистических идей подавляющей массе простого народа. В это время начинается известное «хождение в народ», когда представители революционно-демократического движения живут в среде крестьян, ремесленников, рабочих, пытаются постичь их жизнь изнутри, не по книгам, «просвещая» простых людей, то есть внося в их сознание новые идеи, но и, наоборот, пытаются понять их интересы и чаяния, не учтенные абстрактной социалистической теорией. Будущий писатель в 1877 году обучался сапожному мастерству, чтобы «идти в народ», что поможет ему выжить в годы ссылки.

1885-96 Короленко живет под надзором полиции в Нижнем Новгороде, где активно участвует в деятельности либеральной оппозиции, сотрудничает в либеральных периодических изданиях. Это время его вхождения в большую литературу. Строго говоря, его настоящий дебют, его первая повесть «Эпизоды из жизни искателя» опубликована в 1879 году. Тогда молодой Короленко не был замечен публикой. После пяти лет молчания, прерывавшегося только небольшими очерками и корреспонденциями, Короленко вторично дебютирует в «Русской Мысли» 1885 года с рассказом «Сон Макара».

В 1886 выходит первая книга Короленко «Очерки и рассказы». В 1893 выходит вторая книга писателя. В 1896 году он переезжает в Петербург, с 1900 года живет в Полтаве. В 1903 выходит третья книга.

Революцию 1917 года писатель не принимает. В статье «Торжество победителей» Короленко, обращаясь к А.В. Луначарскому, пишет: «Вы торжествуете победу, но эта победа губительная для победившей с вами части народа, губительная, быть может, и для всего русского народа в целом», поскольку «власть, основанная на ложной идее, обречена на гибель от собственного произвола» («Русские Ведомости», 1917, 3 декабря).

Согласно воспоминаниям М. Горького, Короленко всегда относился настроенно к марксистам, поскольку, по его собствен-

ным словам, ему чужд социализм без идеализма. Его собственное понимание целей революции принципиально идеалистично. И его политические взгляды, и его литературное творчество связаны с утверждением представления о первенстве светлой, идеальной стороны человеческой природы. Но здесь не идёт речь о наивном «прекраснодушии», о мечтательстве в негативном понимании, когда идеалистические представления отчуждают от реальности, правды жизни, практики. Короленко был, если можно так выразиться, «идеалистом-практиком», который помог огромному числу людей, отстаивая их интересы в судах, перед лицом власти и т.д. Эта сторона его деятельности была известна не менее, чем литературная.

В послереволюционные годы он будет защищать тех, кто оказался жертвой и белого, и красного террора, публично осуждая расправы ВЧК, с одной стороны, и действия войск Деникина на Украине, где он в это время живёт, с другой стороны.

2

Вхождение Короленко в большую литературу связано с «Сибирскими рассказами», написанными либо во время ссылки, либо на основе вынесенного отсюда опыта и на сибирском материале и опубликованными в середине 1880-х после переселения в Нижний Новгород. К этой группе произведений Короленко относятся «Чудная: Очерк из 80-х годов» (1880, написано в пересыльной тюрьме, в России распространялся в рукописях, впервые опубликован в Лондоне в 1893, в России вышел в 1905; отсюда подзаголовок, указывающий на время написания); «Сон Макара: Святочный рассказ» (1883, опубликовано в 1885 в журнале «Русская мысль»); «Соколинец: Из рассказов о бродягах» (1885).

«Сибирские рассказы» не являются циклом в привычном смысле этого слова, они не связаны сюжетно, не похожи художественно (кроме обобщенного родства произведений одного писателя), даже сибирский материал объединяет эти рассказы очень условно. Но всё же они все пронизаны одной идеей, волнующей Короленко в этот период творческой эволюции. Центральная тема «Сибирских рассказов», как это замечено ещё современной писателю критикой: тема пробуждения народа.

В «Чудной» жандарм Степан Петрович пробуждается под воздействием непримиримой революционерки Морозовой, которую он конвоирует. Незыблемая модель мира, в которой он раньше жил, предполагающая сохранение существующего строя жизни, служение царю, отсутствие сомнений и поиска лучшей жизни, – всё это оказалось поколеблено. Он узнал о существовании другой правды, людей,

которые почему-то озабочены положением простого народа и готовы жертвовать всем в этой связи. При этом характерно, что в рассказе господствует не точка зрения Морозовой – наоборот, она показана с дистанции, отчужденно, в ней мы видим ригористическую жесткость. Она не видит в Степане Петровиче живого человека, представителя того самого простого народа, за который они борются; он для неё враг, служитель системы. Господствует точка зрения самого Степана Петровича, именно на основе его воспоминания композиционно строится произведение. Процессы, происходящие с этим героем важнее писателю-народнику, они гораздо ближе и к подлинно человеческому измерению жизни, и к истинным целям революционного движения, как его понимал Короленко.

Рассказ «Сон Макара», как известно, стал специфическим «вторым дебютом» писателя, это один из самых известных и характерных образцов малой прозы Короленко. Именно это произведение нужно воспринимать как своеобразный ключ к проблематике «Сибирских рассказов». В притчево-символической образной системе этого рассказа в центр выдвигается именно ситуация сна и пробуждения героя. Категория сна приобретает расширенное значение: дело не только в фабульной ситуации, реальном сне, который снится замерзающему герою. В широком смысле Макар всё время жил в духовном сне, и в момент рождественского сна-видения (в котором он будто бы умирает и идёт на суд к Богу, Великому Тойону) он, наоборот, пробуждается, задумывается о собственной жизни, о том, почему он, от рождения чистый человек, оказался в такой тьме. Вновь право голоса даёт простому человеку (точка зрения интеллигента на периферии, своеобразным альтер-эго автора, вытесненным на уровень декорации, становится фоновый персонаж рассказа – тот приезжий, у которого Макар добывает деньги на водку; потом мы узнаём из «Соколинца», что именно автор так закрывал печную трубу). Никакого приукрашивания простого народа здесь нет, писатель показывает обезличенного, беспробудно пьющего, живущего в нравственных потёмках человека, но всё же он верит в то, что в каждом таком представителе народа есть светлое начало, которое ждёт своего пробуждения.

«Соколинец» – рассказ о бывшем каторжнике с острова Сахалин, «Соколиного острова» в народной этимологии. Пробуждение этого героя связано с открытием поэзии народной, бродяжьей «вольной воли».

В более поздних произведениях Короленко будет неоднократно возвращаться к типизации человека из народа. Самый известный пример – очерк «Река играет: Эскизы из дорожного альбома» (1889-1891). Перевозчик Тюлин, ведущий большую часть своей жизни апа-

тичное, никчёмное существование, оказался способным в острые минуты (когда пробудилась природная стихия, «вызграла река») стать личностью властной, героической, мастером своего дела. Эта эмпирическая фигура становится основой для обобщения характерных черт всего национального характера.

3

Мировоззрение Короленко, его специфический идеализм, утверждение первенства доброй, светлой стороны в человеческой природе и в характере самой реальности вокруг нас ярче всего выражаются в хрестоматийных «Огоньках» (1900). В этом стихотворении в прозе, вдохновенной лирической миниатюре, в условно-притчевой манере утверждается надежда, наличие светлой цели человеческого пути. Вспомним, что Короленко принадлежит к писательскому поколению 1880–1890-х годов, времени, болезненно-трагическая сущность которого адекватно реализована в творческом мире Гаршина. Но это же самое время порождает и Короленко.

«Человек создан для счастья, как птица для полёта», сказано в другом известном произведении писателя («Парадокс: очерк» (1894)). Этот же рассказ позволяет еще раз убедиться, что оптимизм Короленко не связан с наивным прекраснодушием, непониманием жизни (которое часто связывается именно с революционным мышлением). Прочитанные слова были сказаны рассказчику этого произведения «феноменом», калекой, рождённым безруким и вынужденным зарабатывать себе на пропитание выставлением своей ущербности на потеху. Иначе говоря, слова о счастье сказаны человеком, обделённым самой природой и униженным в мире людей. Но и в этом случае такие слова – правда: другое дело, счастье не всегда создано для человека; значит, надо, по логике писателя, создать это счастье, дать его человеку, как он этого заслуживает.

Короленко был великим гуманистом, причем не отвлеченным мечтателем, а деятелем.

4

Как и всё поколение писателей, вошедшее в литературу в конце 1870-х – 1880-е годы (В.В. Гаршин, А.П. Чехов и другие), Короленко тяготеет к малому жанру, для него не свойственно широкое обобщение большой эпической формы, что связано с особой дробностью мира, отсутствием чувства его единства, характерными для мироощущения этого поколения. Эта связь жанровой дробности с присущим времени восприятием реальности была отмечена самим Короленко.

Но в рамках общей тенденции тяготения к малой форме у этого прозаика своя дорога. Если Гаршин опирается на структуру драматически напряжённой психологической новеллы, Чехов показывает нам реальность посредством «синтеза анекдота и притчи» (В.И. Тюпа), в мире Короленко господствует очерковая стихия. Отсюда авторские жанровые подзаголовки: «очерк» («Чудная», «Парадокс»), «эскиз из дорожного альбома» («Река играет»), «этиюд» («Нестрашное»), «пейзаж» («Смирненные»).

Такие жанровые предпочтения ставят Короленко в отношении преемственности в узнаваемой традиции демократической литературы: натуральная школа 1840-х годов, революционеры-демократы 1860-х годов и т.д. Очерк с его раскованной повествовательной структурой оказывается важнейшим средством эмпирического, индуктивного освоения реальности: жизнь не ограничена рамками авторской модели, она ухвачена в подлинном «сыром», недооформленном виде. Пониженное значение сюжета, кроме прочего, позволяет в очерке вывести на первый план портретно-типизирующую составляющую.

Для мира Короленко характерен специфический дорожный очерк. Вырабатывается фигура повествователя – «проходящего» («Река играет»), напоминающая о тургеневском охотнике и предвосхищающая мир рассказов Горького.

Очерк Короленко, как и в названной традиции демократической литературы, характеризуется бытописью, социологизмом и даже этнографизмом – и в буквальном смысле (ср. якутские реалии в рассказе «Сон Макара», малороссийские в «Парадоксе» и т.д.), и в расширенном (объективно-отчужденное исследование жизненного уклада какой-либо социальной группы – почти как удивительных обычаев экзотического народа).

Но есть и то, что отражает новые тенденции, характерные для 1880-1890-х годов. Формирование реализма в 1840-1860-е годы было связано с полемическим отталкиванием от романтизма, несмотря на то, что, как показал В.В. Виноградов, эти методы генетически связаны (интерес реализма к низкой реальности, отчужденной от сакральной осмысленности, порожден и оправдан романтизмом). В конце XIX столетия наступило время синтеза обоих методов, начало XX века станет временем неоромантизма и модерна.

Для Короленко такого рода синтез оказывается программным, он полемизирует с эстетической программой Н.Г. Чернышевского. По мысли писателя-народника, искусство не должно ограничиваться отражением действительности, оно должно давать духовную перспективу, идеал – и здесь востребованы средства романтиз-

ма. Эти эстетические представления Короленко позволяют найти место сказочному, легендарному, притчевому началу, которое дополняет очерк в его жанровой системе («Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды», 1886; «“Лес шумит”: Полесская легенда», 1886; «Мгновенье», 1886-1900; «Огоньки», 1900; «Тени: Фантазия», 1889-1891).

5

Самое знаменитое творение Короленко – повесть «Слепой музыкант: этюд», которая пережила 15 прижизненных переизданий (уникальный случай, свидетельствующий о популярности этого произведения). Первое издание вышло уже в 1886 (через год после того, как писатель вернулся из ссылки и начал активно печататься). Повесть перерабатывалась автором, каноническим считается текст шестого издания (1898).

В «Слепому музыканте» наиболее полно реализована нравственно-философская и эстетическая программа Короленко. Если извлечь притчево-символическую основу сюжета повести, речь идёт о господстве светлого начала в человеке, об инстинктивном, врожденном движении к свету, даже если человек его никогда не видел – а именно это характерно для главного героя, слепого от рождения. Путь героя был не простым, но именно свет, уже знакомые нам «огоньки» из одноименной прозаической миниатюры ждут нас в конце пути. Таково убеждение писателя.

Нравственная коллизия строится на основе природной ущемленности, ущербности героя (слепота), которая отделяет его от других людей. Горе отъединяет человека, озлобляет его по отношению к остальным. Возвращение к людям, преодоление эгоизма страдания стало возможно после того, как главный герой, Петрок, смог почувствовать страдания других людей. Именно всеобщая солидарность, разделение со всеми своей боли (на основе народной духовности) становится дорогой торжества света, а значит, собственно человеческого по Короленко. Подлинная сущность человека восторжествовала, когда главный герой осознал, что нужно не винить всех, а служить людям: в малом круге – жене и сыну, в большом – всем страждущим. Только так можно обрести достойное место в мире, свою нужность, полноценность – это правило действительно для любого человека, в том числе без биологической неполноты.

«Слепой музыкант» характерен и как образец синтеза реализма и романтизма в творчестве Короленко. Здесь реализованы и задачи этого соединения (сочетание правды жизни и меры идеала), и его основные приёмы. Укажем, в первую очередь, приметы проник-

новения романтической эстетики в реалистическую ткань мира Короленко. В числе них, во-первых, романтическая поэтика редкого, необычного: перед нами история слепорождённого мальчика; именно на этом из ряда вон выходящем – а не типичном – материале раскрывается общечеловеческая проблематика. Во-вторых, интерес к иррациональному, подсознательному – как, например, это проявляется в кульминационный момент, когда Петр впервые взял на руки своего сына и будто бы увидел свет его глазами (это, впрочем, объясняется и материалистически – через биологическую память поколений, дремлющую в герое). В-третьих, специфическая импрессионистическая, суггестивная стилистика повести, лирическая ритмика речи. В-четвертых, романтическая топка синэстезии, смешения или замещения видов чувственного восприятия (как это происходит при восприятии мира слепым мальчиком). В-пятых, в основе повести сугубо романтическое понимание музыки, что формирует и тематический уровень произведения (модель искусства, концепцию духовной стороны человеческого бытия), и вышеупомянутую импрессионистическую, ритмизованную стилистику.

В основе сюжета повести – торжество человеческого духа над материей. В этой связи определяющее значение приобретает проблема искусства: это как раз то духовное, межчеловеческое, что объединяет поверх горя, ведёт к счастью, к идеалу. Особую роль в становлении эстетического чувства героя сыграло мифо-поэтическое начало народного творчества. В народном творчестве то, что становится спасительным для героя, – преодоление индивидуального горя сообща – заложено в самой основе (современное искусство может быть эгоистическим).

Нравственно-философская концепция повести связана также с проблемой воспитания, которая, в свою очередь, вращается вокруг вопроса о свободе выбора: не нужно держать ребенка в тепличных условиях, стараясь уберечь от боли и трудностей (как это делает мать героя Анна Михайловна), нужно поставить лицом к лицу с большой, драматичной жизнью (этот путь для Петра открывает его дядя Максим, который тоже является инвалидом, но здесь это было результатом его яркой, насыщенной жизни, а не врожденной биологической ущемленности). От боли уберечь ребёнка не удастся, а эгоизм страдания преодолевается только в большом мире. Нужно дать человеку возможность собственного выбора, собственного поиска. Вновь мы сталкиваемся со специфическим авторским доверием человеку. Мир Короленко – мир надежды на торжество светлого начала и – напряженного движения к этому свету, бескровной, но предельно активной борьбы за него.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Как соотносятся народнические взгляды и мировоззрение Короленко?
- 2) В чем специфика гуманистического идеализма писателя?
- 3) Каковы элементы жанровой системы Короленко и особенности функционирования очерка в его творчестве?
- 4) В чем суть образа народа в Сибирских рассказах и дальнейшем творчестве писателя?
- 5) Охарактеризуйте нравственную концепцию повести «Слепой музыкант» (путь к свету; проблема воспитания; проблема искусства).
- 6) Каковы приметы реализма и романтизма в «Слепому музыканте»? Как эти методы соотносятся в эстетике Короленко?

Литература

Горький М. В.Г. Короленко // Горький М. Собр. соч. Т.15. С.212-221.

Короленко в воспоминаниях современников. М.: Госполитиздат, 1962. 653 с.

Бялый Г.А. Короленко. Л.: Худож. лит., 1983. 349 с.

Негретов П. И. В. Г. Короленко: Летопись жизни и творчества. 1917–1921. М., 1990.

Петропаловская Н.Д. Как я люблю её... Из жизни В.Г. Короленко. М.: Флинта, Наука, 2000. 150 с.

Витрук Н.В. В.Г. Короленко – писатель и правозащитник. Ижевск, 2003. 70 с.

Макарова Е.А. Сибирь в творческом сознании Н. С. Лескова и В. Г. Короленко: Учебное пособие. Томск, 2005. 67 с.

Лекция XXI (один час)

Антон Павлович Чехов (1860–1904)

План лекции:

- 1) *Особенности личности и мировоззрения.*
- 2) *Периодизация.*

1

Чехов связан своим происхождением с самой простой средой: отец был купцом, дед – крепостным, который сам себя выкупил (казалось бы, неожиданная параллель с Лопухиным из «Вишневого сада»). Вместе с тем, этот писатель мыслится нами как завершитель «золотого» века русской литературы, в первую очередь ассоциирующегося с дворянством. И Чехову в полной мере присущи характерные для этого периода высокая культура, специфический нравственный аристократизм, утверждение человеческого достоинства, порядочность и внутреннее благородство.

В девятнадцать лет он пишет младшему брату: «Не нравится мне одно: зачем ты величаешь основу свою “ничтожным и незаметным братишкой”. Ничтожество своё сознаешь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество своё сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать своё достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность».

Впрочем, нужно понимать, что изнутри самого мира писателя эта система установок не предполагает какого-то аристократического высокомерия (хотя людская пошлость оценивается резко критически). В письме к А.Ф. Суворину (7 января 1889 г.) он пишет: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям... выдавливая из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая».

Критика человеческой низости, пошлости, потери достоинства, некоей недочеловечности ведётся не свысока, для Чехова это «вы-

давливание из себя по каплям раба». Не случайно он отдаёт приметы собственной биографии Лопахину, Николаю Степановичу из «Скудной истории», сам к себе готов применить такую важную категорию его художественного мира, как «обыкновенный», «заурядный» человек, человек «без таланта».

Но итог, с которым имеем дело мы, читатели, предполагает образ автора как средоточие ясности, порядочности, благородства, торжество достоинства и свободы. Сергей Довлатов так сформулирует специфику нашего отношения к Чехову: мы ценим Пушкина за то-то и то-то (он указывает, за что именно), Достоевского за то-то и то-то, но похожими мы хотим быть только на Чехова.

Чеховский мир характеризуется особой свободой. М. Горький скажет о нём: «Вы – единственный свободный, ничему не поклоняющийся человек». Или как писал сам Чехов в конце 1880-х: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только... Я ненавижу ложь и насилие в любых его видах... Поэтому я одинаково не питаю пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к учёным, ни к писателям, ни к молодёжи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две не выразались».

Действительно, несвобода мысли, насилие не обязательно связаны с властью, с «жандармами и мясниками». Абсолютно так же всё это может присутствовать и в лагере оппозиции, «диссидентов», «прогрессивной интеллигенции» – в той мере, в какой это становится массовым явлением, предполагающим обязательность следования определённым идеям, чтобы быть «прогрессивным».

С этим связана специфика положения Чехова в его времени: он вне идеологических лагерей (в первую очередь, общий тон времени определяет революционное движение), он – Гамлет в эпоху Дон-Кихотов. Такое метафорическое уподобление действует в сознании самого Чехова. Писатель очень высоко ценил речь Тургенева о Гамлете и Дон-Кихоте (Чехов родился в 1860-м, примерно в те же дни, когда произнесена эта речь). Вспомним основные тезисы тургеневского освоения этих вечных образов: это противопоствление вводится в контексте столкновения деятелей-шестидесятников и «лишних людей». Для дон-кихотов характерна способность верить во что-то, вести за собой людей, действовать, но это связано с их некоторой ограниченностью, неспособностью видеть сложность и запутанность реальности. Гамлетам свойственна рефлексия, глубокое

и адекватное понимание реальности в её многомерности, но это порождает неспособность к действию (из-за осознания противоречивости результата), безверие, одиночество и опустошенность жизни.

Такого же рода диалектика наблюдается и у Чехова, гамлетизм амбивалентен: с одной стороны, свобода, избегание фанатизма, массовых истерий, ярлыков и шаблонов и, с другой стороны, отсутствие веры, необеспеченность, бесцельность: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьют нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. <...> Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (письмо Чехова А.Ф. Суворину, 1892 г.).

Отсутствие «общей идеи», как это названо в «Скучной истории», традиционно связывается с такой особенностью литературного поколения 1880-1890-х годов, как тяготение к малой форме (кроме Чехова это свойство присуще художественному наследию В.Г. Короленко, В.М. Гаршина, Г.И. Успенского и др.). Большое романное полотно требует ощущения единства мира, а для этого поколения мир предстает раздробленным, распавшимся на тысячу осколков — такой реальности соответствуют малые жанры.

Многие составляющие мировоззрения Чехова можно связать с его профессией. Не случайно, в «Скучной истории» именно медицинская система понятий породит одну из важнейших нравственных максим Чехова: «Нужно индивидуализировать каждый случай». В Чехове заметна естественно-научная, позитивистская закуска: можно иметь дело только с тем, что доступно в рамках позитивного опыта. Такого рода мировоззренческая установка не обязательно принимает формы базаровской нигилистической крайности. Художественная вселенная Чехова построена по правилам гуманистического позитивизма — очеловеченность и окультуренность мира (в том числе чрезмерная, как мы видим у этого писателя) вполне доступна для опытного познания, она реализована в самом вещном мире. Этот же познавательный эмпиризм определяет еще одну сто-

рону специфической очеловеченности мира писателя – то, что В.Б. Катаев назвал «гносеологическим принципом» Чехова: реальность всегда преломлена в его произведениях через призму восприятия героя – от автора письма к учёному соседу до Ваньки Жукова, от Егоршки из «Степи» до Николая Степановича из «Скучной истории».

Но собственно духовная проблематика в контексте такого рода позитивности мышления приоткрывается очень скупое, сдержанное. Мы не можем утверждать, что Чехову чужда, например, религиозная проблематика – но это останется в зоне умолчания. Писатель избегает любых метафизических утверждений.

2

Хронология жизни и творчества Чехова позволяет выделить следующие периоды:

- 1) Раннее творчество: начало – вторая половина 1880-х годов.
- 2) Переломный период: конец 1880-х.
- 3) Зрелое (послесахалинское) творчество: 1890-1900-е годы.

Иногда исследователи разделяют третий период на два: собственно послесахалинский (первая половина 1890-х) и позднее творчество (вторая половина 1890-х – 1900-е).

Основной корпус произведений раннего периода образуют короткие юмористические рассказы, которые Чехов начинает писать еще студентом (он учится на медицинском факультете МГУ с 1879 по 1884 год) и публикует в периодике (как правило, бульварного, однодневного характера). Среди них такие шедевры, как «Смерть чиновника» (1883), «Толстый и тонкий» (1883), «Маска» (1884), «Хамелеон» (1884), «Унтер Пришибеев» (1885) и другие. Сам Чехов пока не мыслит себя в контексте большой литературы. Для него это не более чем развлекательное чтение, средство заработка. Рассказы Чехова приносят ему широчайшую популярность среди простых читателей.

В 1886 году он отбирает лучшее из написанного в это время и выпускает сборник «Пёстрые рассказы». В этом же году Д.В. Григорович, представитель старшего писательского поколения, начинавший еще в натуральной школе Белинского, литературный корифей, обращается к Чехову с письмом, в котором он призывает молодого писателя ответственности к своему таланту с ответственностью и посвятить себя именно литературному творчеству: «У Вас настоящий талант, – талант,двигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения. Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете этих ожиданий».

Произведения переломного периода – повести «Степь» (1888) и «Скучная история» (1889) – представляют собой, с одной стороны, попытку заявить о себе в большой литературе, с другой стороны, в них выражается глубокий мировоззренческий кризис писателя (связанный, в первую очередь, со смертью брата). Переломный период завершается поездкой на Сахалин (1890).

Эта поездка традиционно считается важнейшей точкой отсчёта в биографии Чехова (творчество писателя делится на досахалинское и послесахалинское). В жизни Чехова назрела необходимость радикальной перемены, решительного свершения. Гамлет примеряет на себя роль Дон-Кихота, пробует себя в общественном служении, возлагает на себя непростую миссию, требующую больших усилий и лишений: он участвует в комиссии, которая должна произвести перепись сахалинской каторги.

Уже в произведениях переломного периода происходит переакцентировка творческого мира Чехова: на смену юмористическим рассказам приходит философская проза. Эта же тенденция продолжается и в 1890-х годах. После Сахалина создаются повести «Дуэль» (1891) и «Палата №6» (1892). В 1894 году написаны «Студент» и «Чёрный монах». В конце 1890-х выходят из под пера такие прозаические шедевры, как «Ионыч» (1898), так называемая «маленькая трилогия»: «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» (1898), «Душечка» (1899), «Дама с собачкой» (1899).

Вторая половина 1890-х – 1900-е – это также время создания всемирно известных драм Чехова. Его драмы «Иванов» (1887-1889) и «Леший» (1889) не привлекли особого внимания публики – притом, что чеховские водевили пользуются большим успехом. В 1895 году им написана «Чайка». Постановка этой пьесы в 1886 году в Александринском театре обернулась громким провалом – Чехов на время отойдет от драматургии, в том числе откажется ставить законченную к этому времени пьесу «Дядя Ваня». В 1898 году Малый художественный театр снова поставил «Чайку» – и теперь речь шла об успехе, столь же громком, как прежний провал. Чехов возвращается в драматургию, связывая судьбу своих пьес теперь только с театром Станиславского и Немировича-Данченко. В 1899 здесь состоялась премьера «Дяди Вани». В 1900 написана, в 1901 поставлена драма «Три сестры». В 1903 создаётся «Вишневый сад», премьера состоится в 1904 году.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Какова специфика положения Чехова в контексте золотого века русской литературы?

- 2) В чем суть гамлетической темы в творчестве и самосознании Чехова?
- 3) В чем различие раннего и позднего периодов творчества Чехова?

Литература:

Чехов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература, 1986. 734 с.

Лица: Биографический альманах. Т. 4. М.: Феникс; СПб.:

Atheneum, 1994. 479 с.

А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914): Антология. Л., РХГИ, 2002. 1072 с.

Зайцев Б.К. Чехов. М., Дружба народов, 2000. 205 с.

Эйхенбаум Б.М. О прозе; О поэзии: Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1986. 453 с.

Катаев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., МГУ, 1979. 326 с.

Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 379 с.

Собенников А.С. «Между «есть Бог» и» нет Бога «... (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, ИГУ, 1997. 222 с.

Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., Скорпион, 2003. 190 с.

Бочаров С.Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 146-159.

Лекция XXII (один час)

Юмористические рассказы 1880-х годов.

Повести переломного периода

План лекции:

- 1) *Место ранних юмористических рассказов в творческом наследии Чехова.*
- 2) *Синтез анекдота и притчи в малой прозе писателя.*
- 3) *«Степь». Первое масштабное философское произведение Чехова.*
- 4) *«Скучная история» как отражение мировоззренческого кризиса писателя.*

1

Первые неопубликованные опыты Чехова относятся к ранней гимназической юности. После переезда в Москву, к семье, он начнёт публиковать свои творения. 1880-е годы будут в творчестве Чехова временем юмористических рассказов.

Сегодня исследователи отказались от биографического мифа о принципиальной разнице досахалинского юмористического и послесахалинского философского Чехова: как если бы речь шла о том, что писатель «вырос», «стал более зрелым», «дорос» до серьёзной проблематики – именно так долгое время критика воспринимала путь этого писателя, с подачи Михайловского, назвавшего Чехова в 1880-е годы «безыдейным писателем». Но у этого мифа нет оснований хотя бы потому, что в архивах писателя нашли неопубликованную драму «Безотцовщина», написанную ещё в гимназические годы и уже содержащую философскую проблематику поздней прозы и драматургии Чехова.

Тем не менее, в начале 1880-х молодой писатель сотрудничает исключительно с развлекательно-бульварными изданиями: «Осколки», «Стрекоза».

Всего в это время написано более 500 произведений разного художественного значения под разными псевдонимами. Только псевдонимов около сорока: самый известный из них Антоша Чехонте (писатель здесь использует своё гимназическое прозвище), кроме этого – Человек без селезёнки, Брат моего брата и т.д.

На протяжении всего своего творческого пути Чехов будет тяготеть к малой форме. Такая тенденция характерна для всего этого поколения

писателей – у них нет оснований для эпического обобщения, сам мир вокруг них распался, это действительно «Осколки» (название одного из изданий, с которым связана деятельность молодого прозаика). В рамках этого периода творчества Чехова речь идёт о предельно малой форме (произведение может исчерпываться одним афоризмом, одним абзацем). В творческой саморефлексии писателя есть формула, соответствующая этому феномену: «рассказы короче воробьиного носа».

Рассказы Чехова очень вариативны по форме (сам он говорил, что писал всё, «кроме стихов и доносов»): это зарисовки, сцены, портреты, новеллы с неожиданной развязкой, пародии на письма, документы, «жалобные книги» и т.д. Как можно увидеть, очень часто молодой писатель опирается на бытовые жанры, слово из внехудожественной сферы, «жизненный сор».

Уже здесь проявляется главная творческая установка великого прозаика: не писать о далёком и экзотическом, ничего не выдумывать, использовать быт, обыкновенную жизнь заурядных людей в качестве главного источника сюжетов. А.И. Куприн передаёт в своих воспоминаниях такое высказывание Чехова: «Зачем это писать, – недоумевал он, – что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Всё это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Пётр Семёнович женился на Марье Ивановне. Вот и всё».

В числе важнейших ранних рассказов Чехова следует отметить «Смерть чиновника» (1883), «Толстый и тонкий» (1883), «Маска» (1884), «Хамелеон» (1884), «Унтер Пришибеев» (1885), «Злоумышленник» (1885), «Горе» (1885), «Тоска» (1886), «Враги» (1887). Один из критиков заметил, что, если собрать всех персонажей рассказов Чехова, перед нами будет целый город, большие романы классиков (например, Гончарова) по сравнению с миром Чехова кажутся немногочисленными.

Художественная специфика раннего творчества великого русского прозаика интерпретируется с привлечением разных моделей. Формалисты видели здесь проявление принципов новеллистической структуры, к которым относится напряжённый драматический сюжет и неожиданная развязка (так называемый новеллистический «пуант», финальный радикальный поворот в изображаемой ситуации или в восприятии читателя). Эта концепция применима только в ограниченном виде, здесь трудно говорить буквально о событийной насыщенности драматического сюжета; мир Чехова – тривиальный, обыденный.

2

Более продуктивной оказывается концепция В.И. Тюпы, интерпретирующего раннее творчество Чехова через призму жанровой модели анекдота. По мысли исследователя, творчество великого русского прозаика строится на основе парадоксального синтеза анекдота и притчи.

Эта концепция, во-первых, позволяет видеть диалектическое единство творческого пути писателя: в ранних юмористических произведениях доминирует анекдотическое, в поздней философской прозе – притчевое, но и второй жанровый полюс тоже присутствует, пусть и в подчинённом виде (самые яркие образцы серьёзного в раннем творчестве – рассказы «Горе» и «Трагик»).

Во-вторых, эта модель позволяет увидеть в «осколочном», дробном мире Чехова принцип обобщения – неэпического типа, на основе малых жанров. Анекдот и притча – жанры-антиподы, но в них есть и нечто объединяющее (любая оппозиция возможна только при наличии точек пересечения): оба жанра тяготеют к ёмкому обобщению характерных составляющих человеческого бытия, пусть и разными средствами. Действительно, в юмористических рассказах, несмотря на их малый объем, тоже ставятся крупные проблемы – и это становится возможным на основе жанрового потенциала анекдота. Сам Чехов говорил о себе: «Умею коротко писать о длинных предметах».

Разница между ранним и поздним творчеством Чехова оказывается относительной. И здесь мы уже видим основной круг проблем чеховской прозы: человеческое одиночество (разговор Ионы в «Тоске» с собственной лошадью – ему просто больше не с кем говорить), готовность человека отречься от собственного достоинства («Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Маска»). Но здесь эта проблематика прочитана при помощи других средств, нежели в поздней прозе – через призму поэтики смеха.

Это тоже очень важный момент: смех не является всего лишь внешней одеждой для «серьёзного содержания», оболочкой, которая используется, скажем, для привлечения читателя. Смех – совершенно самостоятельный принцип восприятия действительности, при помощи которого открывается то, что невозможно увидеть в серьёзном ракурсе.

Диалектика жизненной пошлости и подлинной человечности, которую с такой лёгкостью отбрасывает сам человек, в творчестве Чехова связывается с тематикой маленького человека. Эта тема радикально переосмысливается, герой такого типа теперь не вызывает сочувствия автора, он критикуется за то, что его «малость» опреде-

ляется его собственным добровольным выбором (в «Толстом и тонком» или в «Смерти чиновника» вышестоящие не требуют от героя раболепия – он сам не может без него обойтись).

«Смерть чиновника» строится на основе гоголевской фавулы (как и в «Шинели», герой умирает после того, как на него накричало «высокопоставленное лицо»), но мы не найдём здесь «гуманных мест», какого-либо сострадания герою. Сама смерть героя оказывается комической – это становится возможным, потому что умирает не человек, а анекдотический персонаж, комическая бездушная марионетка, не доросшая до человечности. Или – по формуле, предлагаемой заглавием рассказа, – умирает существо, в котором чиновник победил человека.

3

«Степь» (1888) – первое знаковое произведение переходного периода жизни и творчества Чехова. Это проба сил в масштабном произведении, он ответственно позиционирует себя в большой литературе. В этой связи для повести характерны многие черты, не свойственные миру Чехова в целом. Стилистика повествования описательная, красочная, живописная, в духе Гоголя. Гоголевская традиция уместна здесь как в контексте поиска эпического основания для большой жанровой формы, так и в тематическом аспекте (Гоголь – певец южнорусского мира, степи; противопоставление богатства и скуки современного существования было темой его творчества – как и повести «Степь»). Повествователь оказывается значимым лирическим героем, он даже выступает с вдохновенными монологами, что совсем не характерно для Чехова и четко ассоциируется именно с гоголевским миром.

Живописность, красочный колорит повести можно объяснить также спецификой главного героя, чьё восприятие накладывает свой отпечаток на образный строй произведения – это ребёнок, впервые выехавший из дома навстречу большому миру. Реальность предстаёт через призму его взгляда, как нечто новое, невиданное, удивительное, наполненное первозданными красками, даже некоторой сказочной таинственностью.

Здесь возникает и чеховская проблема самоопределения, отсутствия у человека цели и места в мире – но здесь это применяется к ребёнку как возрастная проблема, которая обязательно разрешится. Для ребёнка совершенно нормально не знать своего жизненного предназначения, есть все основания надеяться, что он его найдёт.

Степь, в созвучии с вышесказанным, выступает как символ неориентированного пространства: можно двигаться в любом направ-

лении, выбор дороги оказывается чем-то относительным, лишенным необходимости. С этим же связана специфическая композиционная дробность, разрозненность повести: путевые впечатления следуют друг за другом в случайном порядке, без фабульной обязательности, в том виде, в каком они эмпирически являются едущему по дороге герою. Современники критиковали за это Чехова, сам писатель признавал «вину», хотя в данном случае композиционная несобранность соответствует общей модели реальности – децентрированной, рассыпанной, нуждающейся в основаниях для объединения. Пока такого рода собиранье явлено либо в ложных, бездушных вариантах (в деятельности богача Варламова), либо в лирической утопии автора, говорящего о том, что степь ждёт поэта, который придаст ей смысл в творчестве.

Богатырство степи (тема, наследуемая у Гоголя) представлено в образе Дымова. Это богатырь, которому тесно, «скучно» (еще одна гоголевская тема) в прозаическом, негероическом мире современности – и он растрчивает себя в злом озорстве, буйстве (первое впечатление о Дымове напуганного им Егорушки – резко отрицательное). Его энергия так и растратится дымом без настоящего огня, как это заложено в его говорящей фамилии.

Но такого рода безнадежность в повести «Степь» на втором плане. В кругозоре ребёнка мир ярок и интересен, полон надежды. Скука существования по-настоящему восторжествует в следующем важнейшем произведении Чехова, «Скучной истории».

4

«Степь» и «Скучная история» (1889) – две художественные вершины переломного периода жизни и творчества А.П. Чехова. Между ними много общего: на место юмористических миниатюр приходят повести, посвященные экзистенциально-философской проблематике. Но еще больше различий: в первой повести торжествует надежда, ощущение свежести и яркости, во второй – скука, безнадежность и бесцветность. Это контрастно закреплено в типе избранного героя: ребёнок и «старый» человек.

Эти повести образуют специфический контрапункт, в них проявлена диалектика данного периода жизни Чехова: необходимость перелома продиктована и позитивными мотивациями роста, развития, следующего жизненного шага, вхождения в мир большой литературы, обретения высокого призвания; и негативными – личностным кризисом, разочарованием, чувством недостаточности тех жизненных оснований, которыми он жил раньше и т.д. Эти эмоциональные тона определяют строй первой и второй повестей соответствен-

но. Вторая, негативная, собственно кризисная составляющая, проявленная в «Скучной истории», позволяет понять душевное состояние писателя в этот период, которое и подтолкнуло его к поездке на Сахалин в 1890 году.

Что же мы видим в повести? Николай Степанович, главный герой, подводит итоги большой прожитой жизни и вынужден признать, что его жизнь была бессмысленной, он прожил её напрасно, без настоящих обретений, не оставляя ничего существенного после себя. Специфика постановки этой проблемы в «Скучной истории» в том, что внешне жизнь героя очень успешная: он профессор медицинского факультета университета, учёный, вклад которого в науку всеми признаётся; у него замечательная семья, которой могли бы позавидовать многие. Но всё это не имеет отношения к чему-то действительно важному, упущенному героем. Прошлое, вписанное в некую внешнюю логику человеческих достижений, отчуждается от героя; его имя известного учёного, как чувствует Николай Степанович, отделилось от него в качестве своеобразного двойника.

Нет настоящей человеческой близости, понимания и в его внешне замечательной семье. Господствующей силой оказывается бытовая пошлость. В повести даётся описание одного из заурядных дней из жизни героя – в сложной диалектике однократного и ежедневно повторяющегося. Это и конкретный день, и ежедневная рутина. Слова, которые говорит герой, члены его семьи, люди, с которыми он встречается по работе, могли бы иметь живой смысл, если бы они имели однократный характер, но они давно превратились в нечто механистическое, замкнутый круг повторений, из которого невозможно выйти (кризисная однократность начинает доминировать к концу повести, особенно в связи с так называемой «воробьиной ночью»).

Причём эта пошлость, безжизненность, опустошённость не только вокруг Николая Степановича, она и в нём самом. Внутренняя сложность, ощущение нехватки собственно человеческого измерения жизни никак не проявлены внешне; для других он такой же механистичный, подчинённый бытовой пошлости, не дающий чувства человеческой близости и понимания.

Это прозаический мир, в котором всё существенное овнешнено, отчуждено от человека, а сама человеческая жизнь лишена какого-либо значения, в ней больше не реализуются крупные ценности, что-либо необходимое для большого мира. Суть проблемы настоящего времени, как её определяет сам Николай Степанович: исчезнове-

ние «общей идеи», которая всегда была «богом живого человека». Это одна из важнейших формул, ключей к пониманию мира Чехова. Потеряно то, во что можно было верить, чему можно было посвятить свою жизнь и сделать её за счёт этого существенной, чтобы она не была прожита напрасно. Когда-то в жизни Николая Степановича была вера в высокую миссию науки, он посвящал себя этому большому делу, но к текущему моменту такая вера пропала.

Очень характерна в этой связи встреча героя в дверях университета со швейцаром Николаем (которая одновременно и примета конкретного дня, и ежедневная рутина). Николай Степанович с горькой иронией констатирует, что этот незамысловатый человек, возможно, единственный в их университете, который до сих пор верит в высокую святую миссию науки, величие того, что свершается за этими дверями. Он, по словам героя, видит жизнь таких людей, как Николай Степанович, в тонах эпоса и жития, сами же они могут рассказать о себе лишь «пару анекдотов» (можно, конечно, с большой условностью, видеть в этом элементы жанровой саморефлексии Чехова).

Чехов далёк от того, чтобы объективировать бессмысленную рутину жизни как некую внешнюю силу, подавляющую героя. Способен ли будет герой что-нибудь сделать, если ему будет дан выход из этого круга, не в нём ли самая причина пустоты и прозаического отчуждения? Мы видим это в отношениях героя с Катей, воспитанницей, дочерью покойного друга, которому он обещал заменить ей отца. Она – действительно близкий человек, она единственная, кто по-настоящему понимает его и с кем он может проявить свою подлинную сущность. Но когда она обращается к нему, нуждаясь в помощи, – как к жизненному авторитету – с вопросами о смысле жизни, направлении пути, ему ответить нечего.

В Кате главный герой видит приметы того же опустошения, разочарования и жизненной потерянности, что и в себе. Но если в самом герое восприятие жизни в тусклых безрадостных тонах, без возможности во что-то верить и чем-то увлечься – объяснимо возрастом, потерей жизненной энергии (в молодости всё было не так), то поколение его воспитанницы то же самое переживает уже сейчас, они стары с молодости.

Николай Степанович видит, что общие рецепты обретения жизненного смысла («трудись», «раздай имущество бедным») не работают применительно к конкретному человеческому бытию, к его любимой Кате. Здесь произносится еще одна важнейшая формула чеховского мира: «нужно индивидуализировать каждый случай». Эта максима, имеющая медицинское происхождение (так нужно от-

носиться к больному), приобретает нравственное значение. Нужно учитывать все индивидуальные обстоятельства, внутреннюю правду каждого человека. Но эта высокая моральная установка вступает в антиномическую корреляцию с принципом «общей идеи», оказывается амбивалентной: и утверждает недопустимость неглубокой оценки человека на основе ярлыков и расхожих идей (наподобие тех, что даёт Лопухину и Раневской Петя Трофимов в «Вишнёвом саде»), и смыкается с дефицитом общего, без которого не ясно, что именно надо делать, чтобы наполнить жизнь смыслом.

В повести ставится проблема бытия обыкновенного человека, без таланта. В мире Чехова это оказывается свойством любого героя. Николай Степанович чувствует себя именно таким, несмотря на значительные внешние достижения. До некоторой степени таким человеком без таланта Чехов ощущает сам себя – и действительно, ведь он уже не может породить «общей идеи», как это делали великие писатели прошлого. В мире, потерявшем осмысленность, у людей без таланта нет никакой надежды – они не смогут сами найти цель и смысл существования.

Конфликт человека и «скучного» бытового мира оказывается конфликтом с самим собой. Сам герой есть нечто предельно обыкновенное, бытовое – и даже напряженное самосознание не спасает человека от этой подчиненности прозаическим законам жизни.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Каково место ранних рассказов в творческом наследии писателя?
- 2) В чем основное содержание философии обыденного в творчестве Чехова?
- 3) Каковы основные концепции жанровой системы Чехова? В чем суть теории синтеза анекдота и притчи?
- 4) Каковы причины и последствия мировоззренческого кризиса, лежащего в основе переломного периода?
- 5) Какие литературные ориентиры были у Чехова в работе над первой пробой масштабного произведения?
- 6) Как действует философия возраста в названных повестях?
- 7) Как реализуется проблематика выбора и бесцельности, дезориентированности в повестях переломного периода?
- 8) В чем суть темы скуки в повестях в их контрапунктическом единстве, а также в перспективе литературной традиции?

Литература

Фортунатов Н.М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975.

Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 289 с.

Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.

Катаев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., МГУ, 1979. 326 с.

Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: ЛГУ, 1987. С.34-67.

Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: ЛГУ, 1987. С. 68-80.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., Высшая школа, 1989. 133 с.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учебное пособие для вузов по направлению подготовки «Филология». М.: Академия, 2009. С.289-299.

Жилякова Э.М. «В лесу» Генри Торо и «Степь» А. П. Чехова (Версия, или опыт типологического анализа) // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова: Сборник статей. Томск, 1997. С. 171-182.

Разумова Н.Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, ТГУ, 2001. 521 с.

Лекция XXIII (два часа)

Зрелое творчество Чехова

План лекции:

- 1) Повесть «Дуэль». Путь к человеческой подлинности.
- 2) «Палата №6». Отражение сахалинских впечатлений.
- 3) Проза Чехова конца 1890-х – 1900-х годов. Искусство философской миниатюры.

1

Повести «Дуэль» (1891) и «Палата №6» написаны непосредственно после поездки на Сахалин и напрямую смыкаются с тем специфическим набором впечатлений, который Чехов вынес из этой поездки. Здесь мы тоже видим разноплановую корреляцию, повести образуют между собой сложный контрапункт (почти как «Степь» и «Скучная история»). Мрачный колорит ужасных условий человеческого существования, насилия безликой отчуждённой системы над человеком – всё то, что он увидел на Сахалине – прямо отражается в повести «Палата №6». «Дуэль», наоборот, является одним из немногих творений Чехова, в которых по-настоящему человеческое всё же торжествует над пошлым и безликим. Почему именно это относительно оптимистическое произведение пишется сразу после Сахалина (а «Палата №6» создаётся потом)? На этот вопрос мы постараемся ответить в ходе осмысления художественной концепции повести «Дуэль».

В повести обыгрывается знакомый сюжет столкновения лишнего человека и нигилиста. У Чехова с этими позициями соотносятся служащий министерства финансов Лаевский и зоолог Фон Корен. Возвращение темы лишних людей объясняется характером общей культурно-исторической ситуации: вновь, как и в 1830-1840-е годы в России наступило время отсутствия цели, большого дела, отчуждения от истории и связанной с этим бесплодной внутренней активности, бездеятельности. Свою собственную жизнь Чехов описывает именно в этих координатах, через призму тургеневского прочтения образа Гамлета. Соотнесённость с типом лишнего человека и с гамлетической темой осознаётся самим Лаевским.

Здесь важна и принципиальная вторичность этого сюжета (очень многое напрямую отсылает к «Отцам и детям», в том числе

заглавная ситуация дуэли), и новые вариации, обусловленные характером 1880-1890-х. Очень многие, если не все, ситуации в произведениях Чехова соотносимы с произведениями предшественников. Это свидетельство исчерпанности существующего порядка жизни: всё давно знакомо, но реальность так и не порождает ничего нового.

С другой стороны, теперь проблема отсутствия цели, бесплодно прожитой жизни оказывается присуща не Печориным, не выдающимся людям, а заурядностям – обыкновенному человеку, главному герою всех произведений Чехова. У Лермонтова обыкновенные люди были предельно далеки от такого рода драмы нереализованности; у Чехова эта проблема приобретает тотальный характер, она захватывает всё человечество, но, с другой стороны, совершенно исчезают Печорины.

Бытие обыкновенного человека, склонность жить по штампам, которые приелись даже в литературном контексте, не отменяет действия принципа «нужно индивидуализировать каждый случай». Стереотип и срывает, и не срывает – в системе персонажей происходит характерная перестановка: либеральный, ориентированный на гуманитарную культуру, на идеалы и чувства Лаевский живёт безнравственной жизнью – он увёз чужую жену, живёт с ней на виду у всех, более того, намерен и её бросить, убежать от неё; наследник Базарова Фон Корен, нищеанец и социал-дарвинист, призывающий к уничтожению слабых и бесполезных обществу людей, – защитник моральной чистоты (у Тургенева именно для Базарова был характерен отказ от принципов нравственности в отношениях полов).

Мир Чехова традиционно характеризуется как мир тотального отчуждения людей, «разрозненности и несливаемости» (А.П. Скафтымов), глухоты, невозможности и нежелания понять, что происходит в душе другого человека. Именно это качество обычно обнаруживается в его более поздних драматургических шедеврах. Эта же ситуация становится предметом художественной рефлексии в «Дуэли», причём здесь даётся очень специфическая реализация этой проблемы при помощи средств прозаического повествования.

Повесть начинается с последовательной смены точек зрения на центральную коллизию, главный предмет обсуждения и оценки героями этого произведения – историю взаимоотношений Лаевского и Надежды Фёдоровны. Вначале показана точка зрения Лаевского, который жалуется на запутанность своего положения, на то, что ему стала тягостной связь с женщиной, которую он разлюбил. Потом даётся мнение Фон Корена, непримиримо осуждающего Лаевского за

его бесполезность, безответственность, за безнравственный характер его отношений с Надеждой Фёдоровной и за то дурное влияние, которое всё это оказывает на окружающих (причем Фон Корен точно угадывает многие вещи: в том числе то, что Лаевский собирается бежать от любовницы и что он сам себя оправдывает идеалами и чувствами).

Далее мы смотрим на происходящее глазами Надежды Федоровны. И мы не находим тут ничего общего с положением жертвы, существа, как-либо зависящего от выбора Лаевского. Она довольна собой и своей жизнью здесь, убеждена в своей женской привлекательности, в том, что взгляды абсолютно всех мужчин направлены на неё. Даже в её собственном ощущении положения женщины, бежавшей от мужа, мало общего с тем, что мы видим глазами Лаевского. Не женщина, поставленная в непростое положение после того, как она доверилась ему, и полностью зависящая от его выбора. Она чувствует себя этакой роковой женщиной, которой все завидуют под маской неуважения, страха и отчуждения. Наконец, её положение открыло ей новый мир желаний и чувственной свободы. И тут мы сталкиваемся с тем, что нельзя было и помыслить изнутри кругозора Лаевского, – мы узнаем о её измене. (Этому можно найти аналог и в обратной перспективе: изнутри кругозора Надежды Фёдоровны нельзя помыслить желания Лаевского бежать от неё – ведь она убеждена в своей женской неотразимости).

И наконец, еще одна характерная смена точки зрения, которая доводит эту череду смен и переключений до некоего пика – и в некотором смысле до абсурдизации. В главе X к Надежде Федоровне приходит Марья Константиновна, олицетворяющая общественное мнение города. Вопреки собственному ощущению, что она роковая женщина, чьей свободы и боятся, и завидуют, Надежда Фёдоровна слышит упреки совершенно другого порядка: Марья Константиновна обвиняет ее в безвкусии её нарядов, в нечистоплотности их с Лаевским одежды и дома, в том, что она не кормит своего мужчину, в том, что она не скрывает от него женские бытовые секреты.

Кругозоры героев принципиально не совпадают, содержание чужого сознания совершенно не доступно – да зачастую герой и не желает познавать внутреннюю правду другого человека, это заточение в клетке, «футляре» собственного кругозора обычно добровольное. Между людьми барьеры, преодоление которых требует больших усилий. Апофеозом этой разделённости (или, может быть, её обобщённой метафорой) становится заглавная ситуация дуэли двух главных героев.

Но итог повести связан с преодолением такого отчуждения и – в корреляции с этим – с победой по-настоящему человеческого над

бытовым, житейским, низким. Лаевский смог измениться: он начал трудиться (до этого он жил за чужой счет и даже не пытался что-либо сделать для других людей), принял ответственность за Надежду Фёдоровну (от которой он собирался убежать). Эта перемена, случившаяся с Лаевским, заставила Фон Корена признать свою ошибку, невозможность давать однозначные оценки человеку. Фон Корен скажет в финале: «Никто не знает настоящей правды», и эту фразу можно считать смысловой эссенцией повести.

Что же случилось с Лаевским? Заметим, что такого рода итог (победа человеческого над пошло-житейским) у Чехова встречается крайне редко – кроме «Дуэли», пожалуй, только в «Даме с собачкой» и «Невесте». И почему повесть с такой развязкой он пишет сразу после мрачных впечатлений поездки на Сахалин?

В повести, смысловой квинтэссенцией которой стала фраза «никто не знает настоящей правды», всё же есть мера «настоящего», до некоторой степени соотносимая с авторской позицией. Эта мера вносится размышлениями дьякона, персонажа фонового и эксцентричного, но давно признанного литературоведением важным для понимания авторской позиции: «Если бы они с детства знали такую нужду, как дьякон, если бы они воспитывались в среде невежественных, чёрствых сердцем, алчных до наживы, попрекающих куском хлеба, грубых и неотёсанных в обращении, плюющих на пол и отрыгивающих за обедом и во время молитвы, если бы с детства не были избалованы хорошей обстановкой жизни и избранным кругом людей, то как бы они ухватились друг за друга, как бы охотно прощали взаимно недостатки и ценили бы то, что есть в каждом из них».

Можно говорить здесь о мере подлинного неблагополучия, может быть даже, подлинной беды, которая не подчиняется общей относительности оценок и мнений. Лаевский изменяется, когда с ним случилось первое в его жизни настоящее несчастье: он узнал об измене Надежды Фёдоровны и почувствовал, что с «этой несчастной, порочной женщиной» его впервые в жизни связывает что-то серьёзное, он не может её потерять и в её измене виноват не меньше неё.

Эта мера подлинного несчастья – один из компонентов сахалинского опыта писателя, определившего тон всего периода зрелого творчества Чехова. Поэтому первым крупным послесахалинским произведением классика стала не «Палата №6», отражающая мрачные впечатления этой поездки, а «Дуэль», одно из крайне редких у Чехова произведений с позитивным финалом. Такая возможность позитивного и стала первым прямым откликом на появление меры подлинной беды – проблема рутины, скуки, пошлости и безыdealности оказывается слишком несерьёзной на её фоне. То, что мы

обычно считаем важным, «проблемами», оказалось совершенно несущественным; наша борьба с обстоятельствами – барахтанье в мелкой лужице. На фоне того, что писатель увидел на Сахалине, для него это очевидно.

2

«Палата №6» (1892) напрямую отражает мрачные впечатления от поездки на Сахалин: у нашей жизни есть страшная изнанка, и многим людям открыта только она, мир им явлен только этой жуткой стороной, и для них нет надежды выйти к чему-то лучшему.

Повесть строится как мрачная притча о бесчеловечном устройстве реальности, о бесправии и отсутствии гарантий человеческого бытия перед лицом безликой системы. Сумасшедший дом, метафорически соотносимый с тюрьмой, становится моделью действительности. Прозаический мир раскрывается со страшной стороны: все-ликие бесчеловечные структуры, от которых зависит всё происходящее, которые в этой модели реальности по принципу отчуждения вбирают в себя всё существенное, предстают как чудовищные; слабые, обыкновенные люди оказываются перед их лицом абсолютно беспомощными.

«Палата №6» занимает особое положение в художественном наследии Чехова: сюжет повести посвящен нетривиальной, обыгровой ситуации, симпатии автора на стороне Дон-Кихота, а не Гамлета – то, что мы видим в этом произведении напоминает скорее мир Гаршина, чем Чехова. Представление о почти метафизическом характере абсурда, о необходимости борьбы, которая утверждается при полном осознании её безнадёжности и в ситуации скомпрометированности героя душевной болезнью, наконец, сам топос сумасшедшего дома – всё это отсылает нас к произведениям Гаршина, в первую очередь, повести «Красный цветок».

Чеховедение давно осмысляет поездку писателя на Сахалин как своеобразную примерку Гамлетом роли Дон-Кихота. Составляющие этой последней позиции мы видим и в художественной концепции «Палаты №6», напрямую соотнесённой с сахалинским опытом.

В основе сюжета повести, как и в «Дуэли», противопоставление двух героев, двух взаимоисключающих представлений о жизни. Доктор Рагин признаёт невозможность бороться против существующего порядка вещей – и поэтому отказывается делать даже малое, что в его силах (например, навести порядок в больнице, скажем, в связи со сторожем Никитой, который бьёт больных). Он исповедует философию стоицизма: в бесчеловечном мире можно обрести только внутреннюю свободу, именно на этом, на духовном развитии нужно

сконцентрироваться – это действительно достижимо. Нужно терпеливо сносить сложные внешние обстоятельства и не пытаться изменить что-то в мире. Громов категорически не принимает этого примирения с существующим порядком вещей.

Несмотря на то, что эта идеология Рагина скомпрометирована его безвольным характером (философия оправдывает его перед собственной совестью, когда он в очередной раз уступает тому, что ему не нравится), всё же объективно прав именно он: человек действительно не сможет переломить существующий порядок вещей. Пафос борьбы Громова во многом обусловлен его болезненной неадекватностью – его диагноз верен, он в буквальном смысле психически нездоров.

Но всё-таки симпатии автора на стороне Громова, смириться с существующим устройством человеческого мира нельзя, несмотря на безнадёжность противостояния. Философия Рагина опровергается сюжетно, когда он сам оказывается одним из пациентов собственной больницы, попадает во власть тех обстоятельств, которые раньше не смог исправить. Его стоицизм терпит крах, когда он тоже подвергся насилию, был избит Никитой. Подтверждается предположение Громова, что стоический пафос внутренней свободы, способности подняться над обстоятельствами, контролировать свои ощущения и в них искать счастье, наконец, пафос принятия страдания как необходимой части реальности – всё это обусловлено тем, что Рагин никогда в жизни по-настоящему не страдал, не сталкивался с насилием.

Возможно, мы не можем исправить порядок вещей, безлика система жизни огромна, но мы не имеем нравственного права примириться с ней. И самая большая подлость заключается в попытке увидеть в этом бесчеловечном строе реальности будто бы присущий ей высокий нравственный смысл – в первую очередь, в страдании, когда мы оправдываем его как нечто очищающее человека, способствующее духовному росту, развитию.

3

К поздней прозе Чехова относятся «Ионыч» (1898), цикл («маленькая трилогия»), объединяющий рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» (1898), «Душечка» (1899), «Дама с собачкой» (1899), «В овраге» (1900), «Архиерей» (1902), «Невеста» (1903).

Писатель продолжает размышлять над причинами добровольного отказа от человеческой полноценности, запираения себя в «футляре». Философские рассказы, посвящённые теме маленького человека

(в первую очередь, «маленькая трилогия»), вступают в сложный диалог с ранними чеховскими произведениями, посвященными этой же теме. Как показывает В.И. Тюпа, смеховое, анекдотическое восприятие такого героя в «Человеке в футляре» остаётся в кругозоре рассказчика, но авторское прочтение оказывается гораздо шире, выбирает в себя притчевую постановку вопроса, предполагающую, что человек должен примерить к себе эту нравственную коллизию, не смеяться над другим, а задуматься о характере собственного бытия.

Инверсия темы маленького человека, которая наблюдалась уже в раннем творчестве (такой герой теперь вызывает не сочувствие, как это было в классических обращениях к этой теме у Пушкина, Гоголя или раннего Достоевского, а резкую критику со стороны автора), в поздних произведениях Чехова дополняется новыми нюансами. Положение маленького человека объективно изменилось, он больше не жертва большого бесчеловечного мира: всему городу приходится считаться с мнением Беликова, героя «Человека в футляре»; Николай Иванович в «Крыжовнике» почувствовал право говорить тоном человека, обладающего последней истиной, «точно министр».

Объективно-историческая перемена, произошедшая к этому времени, предполагает, что бывший маленький человек стал новым хозяином жизни – именно безликая масса таких людей теперь определяет в человеческом мире, что правильно, что неправильно, как нужно жить. При этом они так и остались внутренне «маленькими», они не сделали ничего для того, чтобы пройти путь развития, духовного роста, чтобы соответствовать своему новому положению – они весь мир будут загонять в рамки своей ограниченности, в свой «футляр», в свои «три аршина пространства». Больше того, в них так и не произошло «выдавливание из себя раба», они продолжают бояться чего-то действительно серьёзного и важного; теперь они, может быть, не будут раболепствовать, но они будут мстить всему, что выше них.

Маленький человек теперь – не объект заботы и сочувствия, а враг. Последнюю фазу этой инверсии можно увидеть в прозе 1920-1930-х годов (М.М. Зощенко, М.А. Булгаков и другие).

Впрочем, не нужно думать, что Чехов проповедует межчеловеческое разделение, расслоение, борьбу, что речь идёт о каком-либо высокомерии по отношению к маленькому человеку. Ещё раз подчеркнем, это то, что нужно увидеть, в первую очередь, в самом себе, раба надо «выдавливать» из себя. Очень зыбки границы между «маленьким человеком» и «обыкновенным человеком», «человеком без таланта» – главным предметом художественного интереса Чехова. Не будем забывать, что границы понятия «обыкновенный человек»

включают и автора. Как преодолеть бытовое, как подняться над рутинной нашей жизни, – вот о чём размышляет Чехов. И эта задача действительно очень трудна, гораздо легче оставаться «маленьким человеком», подчиниться пошлости жизни, плыть по течению.

Предметом рассмотрения продолжает оставаться бытовое, тривиальное, бессобытийное. Зададим вопрос: почему «жизненный сор», рутина допускаются здесь в мир искусства? Одного того, что это правда жизни, недостаточно, литература не должна дублировать жизнь, в её поле допускается то, что этого достойно, что действительно важно и интересно, здесь должен быть отбор.

Приведём еще раз купринский пересказ размышлений Чехова по этому поводу: «Зачем это писать, – недоумевал он, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Всё это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Пётр Семёнович женился на Марье Ивановне. Вот и всё». Действительно, надо ли искать «примирения с людьми» на Северном полюсе? Нет ли серьёзного, проблемного, связанного с вопросами о смысле жизни на изнанке нашей тривиальной, обыденной жизни? Конечно, есть – именно это показывает Чехов, этим он и велик – умением приоткрыть присутствующий в житейской тривиальности экзистенциальный подтекст. Обыденная жизнь с избытком наполнена серьёзными проблемами, требующими художественного исследования – и уже в этом контексте можно привлечь в качестве аргумента тот факт, что это и есть правда о нас, то, чем реально наполнена наша обычная жизнь.

Позднее творчество Чехова характеризуется переакцентировкой жанровой системы писателя: теперь притчевое доминирует над анекдотическим. Характеризуя жанровую структуру анекдота и притчи применительно к миру Чехова, В.И. Тюпа указывает следующие важнейшие моменты. Общим для этих жанров является исходное происхождение в стихии устного слова, краткость, ёмкость, установка на обобщение основных особенностей бытия человека (с элементами деиндивидуализации).

Но анекдот имеет дело с принципиально внешним бытием человека, герой анекдота – всегда «другой», «он» по отношению к автору и читателю (слушателю). Даже когда мы о самих себе рассказываем в тонах анекдота, мы всегда отчуждаемся от фабулы собственной жизни, говорим о себе как о другом, как о некоей комической мари-

онетке, лишённой внутреннего содержания. Происходящие в анекдоте события всегда эксцентричны, случайны, незакономерны, окказиональны.

Притча имеет дело с принципиально внутренним бытием человека, герой притчи – «я»; мы должны примерить ситуацию притчи к самим себе, извлечь уроки для себя. Происходящие в притче события закономерны, неслучайны, имеют отношение к вечному, к первоосновам человеческого бытия.

Внешнее и внутреннее, отчужденное и интериоризированное, эксцентрическое и закономерное сложно сочетаются в мире Чехова. Как показывает В.И. Тюпа, диалектика анекдотического и притчевого часто становится сюжетообразующей основой произведений писателя. В «Ионыче» мы видим переход от притчевого к анекдотическому: одарённый, стремящийся к высокому Старцев превращается в обездушенное существо (в конце произведения уже не показывается внутренний мир героя), потерявшего даже нормальное человеческое имя, ставшего Ионычем. В «Даме с собачкой» мы видим обратную перспективу. История начинается как пошлый курортный роман, который можно описать только средствами анекдота (это отражается в том, насколько неиндивидуализированно Гуров видит Анну Сергеевну в начале – как некую «даму с собачкой» – собачка оказывается единственной «характерной чертой»). Но заканчивается всё победой внутреннего, подлинно человеческого, когда герои решают всерьёз отнестись к своему чувству и изменить свою жизнь в соответствии с должным.

Обратим внимание на то, как именно окрашена ситуация победы человеческого над бытовым, рутинным, пошлым, над обстоятельствами. Это не преподносится нам как счастливая развязка. Торжествует именно то, что Чехов ищет в человеке, но концовка безрадостная – говоря житейским языком, проблемы у героев только начинаются, как именно они будут выстраивать свою жизнь дальше, совершенно непонятно, жить по законам пошлости несравнимо легче.

Бытовое предстает у Чехова как нечто безусловное, твердое, самовоспроизводящееся, а душевное – нечто неуловимое, необоснованное, эфемерное. Когда человек живёт по законам обыденности, он может плыть по течению, обстоятельства всё делают за него. Жизнь в соответствии с высокими духовными запросами, с тем, что должно, предполагает постоянный труд, непрекращающуюся нравственную работу. Душевное необеспеченно, его нужно поддерживать. Здесь предполагается невозможное усилие вытягивания себя за волосы из болота обыденности – причем не однократное, а постоянно продолжающееся.

Этим объясняется специфический тон развязки «Дамы с собачкой». Нечто похожее можно увидеть в «Дуэли», где в финале путь человека к правде сравнивается с движением лодки, постоянно отбрасываемой назад морскими волнами.

С этой тематикой прямо соотносится особое прочтение темы счастья в мире Чехова. В уста героя «Крыжовника» Ивана Ивановича Чимши-Гималайского вложены следующие слова, ставшие хрестоматийными: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, – и все обстоит благополучно. <...> Счастья нет и не должно быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом».

Категория счастья оказывается соотносённой с кругом понятий маленького человека. Мы не можем утверждать, что эти слова героя полностью отражают взгляды автора по поводу категории счастья. Воззрения самого Чехова могут быть сложнее и диалектичнее, но приведённая идея всё же образует один из важнейших центров этой диалектики.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) В чем заключается нравственно-философское и эстетическое своеобразие поздней прозы Чехова?
- 2) Как можно объяснить появление повести с позитивным финалом («Дуэль») после поездки писателя на Сахалин?
- 3) Что ближе автору «Палаты №6»: стоическое принятие страдания или борьба?
- 4) В чем причины появления эксцентрической, «гаршинской» повести «Палата №6» в чеховском наследии?
- 5) Охарактеризуйте специфику прочтения темы маленького человека в поздних рассказах писателя.
- 6) Проблема счастья, человеческого достоинства, чуткости (или глухоты) к другому в поздней прозе Чехова.

Литература

Скафтымов А.П. О повестях Чехова «Палата №6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С.397-417.

Катаев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., МГУ, 1979. С.122-140, 182-192.

Линков В.Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М.: МГУ, 1982. 126 с.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Якимова Г.А. Рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» в творчестве А. П. Чехова (К проблеме системного анализа). Автореферат. М., 1995. 17 с.

Разумова Н.Е. Повесть А.П. Чехова «Дуэль»: дуэль в большом мире // Русская повесть как форма времени. Томск, ТГУ, 2002.

Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: ИНТРАДА, 2007. 255 с.

Казаков А.А. Композиция «Дуэли» А.П. Чехова в свете вопроса о природе авторской позиции // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Вып. 9. Часть 1: Литературоведение. Томск: ТГУ, 2008.

Лекция XXIV (два часа)

Драматургия Чехова

План лекции:

- 1) *Драматургия Чехова и традиционные законы сценичности.*
- 2) *Новая художественная система: внутренний конфликт и внутреннее действие.*
- 3) *Бытовая реальность как основа драматургии Чехова.*
- 4) *«Подводное течение».*
- 5) *ТВопрос о жанре пьес Чехова.*

1

Драматургия Чехова 1890-1900-х годов имеет принципиально новаторский характер. В число зрелых пьес писателя входят «Чайка» (1895, первая постановка в Александринском театре в 1896; вторая постановка в МХТ 1898), «Дядя Ваня» (1896, постановка в 1999), «Три сестры» (1900, постановка в 1901), «Вишнёвый сад» (1903, премьера в 1904). Кроме этого в наследии Чехова есть несколько водевилей, неопубликованная писателем драма «Безотцовщина» (1877-1878), времени самой ранней, еще гимназической юности; и две большие пьесы «Иванов» (1887-1889) и «Леший» (1889), в которых драматургическое новаторство Чехова еще не приобрело устойчивой формы («Леший» позже станет основой для «Дяди Вани»).

Чеховское новое слово в области драмы вызывает резкое неприятие современников. Самое яркое проявление этого отношения – громкий провал первой постановки «Чайки» в Александринском театре. Современники обвиняют писателя в том, что он совершенно не соблюдает законов сцены, что вместо того, чтобы писать драмы, он пишет повести и пытается вывести их на сцену.

Нужно понимать, что критики Чехова правы: он действительно полностью нарушает все традиционные законы сцены – мы можем этого не чувствовать, потому что мы знакомимся с чеховскими пьесами как с текстом для чтения, а не как со сценическим действием – и в этом качестве (как «повести») они никаких вопросов не вызывают. Великий драматург вырабатывает совершенно новый сценический

язык, провал «Чайки» в Александринском театре связан с тем, что там пьеса была поставлена без его учёта; признание придёт к Чехову-драматургу только после постановок в Малом художественном театре, художественные поиски которого окажутся созвучными чеховским. Но нужно учитывать тот факт, что новый сценический язык Чехова очень сложен и тонок, его гораздо труднее реализовать, чем традиционный; и до сих пор Чехов труден для театрального воплощения, очень редко сценические постановки его пьес бывают удачны.

Самая главная примета специфики чеховских пьес – в них нет драматургического конфликта в привычном виде: нет борьбы персонажей, нет противостояния протагониста и антагониста. Конфликт, в первую очередь, – именно такого рода столкновение. На это может быть надстроен конфликт поколений, мировоззрений, правд, но такого рода абстрактно-идеологический уровень вторичен. Сценическое действие требует буквалистичности: зримо мы видим именно то, что происходит с персонажами. Именно это привлекает и удерживает наше внимание к действию – такого рода установка на создание зрительской заинтересованности является обязательным условием традиционной сценичности.

Конфликт всегда мыслится нами центром драматургического произведения, через него реализуется основное ядро авторской идеи (Чацкий и Фамусов, Катерина и Кабаниха и т.д.). Конфликт был в центре теории драмы еще у Аристотеля – Чехов посягает на принципы, история которых насчитывает два тысячелетия, – именно такой масштаб драматургической реформы, осуществлённой этим писателем.

В пьесах Чехова нет борьбы, нет столкновения. Самый яркий отрицательный пример – «Вишнёвый сад». Здесь показан уход старых хозяев жизни и приход новых – замечательный материал для построения конфликта, но у Чехова и здесь нет борьбы, никто никому не противостоит, герои, наоборот, пытаются помочь друг другу в меру сил (другое дело, почему объективно вместо помощи получается вред).

В пьесах Чехова отсутствует напряжённое действие, а именно это предполагает само понятие «драматизм». Яркая, насыщенная событийность тоже является важнейшим фактором привлечения внимания зрителя к тому, что происходит на сцене. Чехов же показывает бессобытийную обыденную действительность. Выбор материала и сегодня может показаться необычным: например, герои Чехова могут целое явление просто пить чай – и больше ничего – или расчёсывать волосы и т.д. Это просто кусок реального времени человеческой жизни, перенесённый на сцену.

Мы не найдём здесь традиционной линейной драматической композиции (завязка – развитие конфликта – кульминация – развязка). В драмах Чехова ничего не завязывается, не развивается, не достигает кульминационного пика и не развязывается. Отсутствует главный герой (для выделения протагониста нет оснований, поскольку нет конфликта). Нам показано несколько внешне разрозненных историй, ситуаций, судеб, случайно оказавшихся рядом в потоке житейского времени. Список того, чего «нет» в мире Чехова на фоне традиционной драматургии, можно продолжать очень долго.

2

Но это не просто отсутствие, не просто разрушение привычной эстетики драмы. На этом месте Чехов строит совершенно новую, полноценно выстроенную художественную систему. На место традиционного внешнего конфликта великий драматург ставит внутренний конфликт, мир Чехова определяется ситуацией неудовлетворённости человека своей жизнью (в «Чайке» Сорин предлагает Треплеву написать драму «Человек, который хотел», «L homme, qui a voulu», посвящённую несоответствию желаемого и действительного). В столкновение вступают стремления героя, его представления о должном, достойном, желаемом, с одной стороны, и то, что действительно было им достигнуто, что осуществилось в его жизни, с другой стороны. Нечто похожее происходит и в области действия: полное отсутствие внешнего замещается внутренним: тривиальные житейские ситуации, показанные нам, скрывают сложнейшие многомерные душевные процессы.

Всё это продолжает основную тенденцию резкого, критического несоответствия привычным принципам сценичности. Как можно показать на сцене конфликт желаемого и достигнутого? Традиционная драма не имеет средств для прямого раскрытия потаённого душевного содержания – для этого есть лирика, психологическая проза. «Новая драма» (не только Чехов, но и Гауптман, Ибсен и другие) совершает принципиальную художественную революцию: создаётся язык, система средств, при помощи которых на сцену выводится внутренний мир человека.

Внешне драматургический мир Чехова бессобытиен. Этот тезис требует разъяснения, поскольку в его пьесах есть моменты, вроде бы претендующие на событийность и даже кульминационность: самоубийство Треплева в финале «Чайки», выстрелы Войницкого в Серебрякова в «Дяде Ване». Но, как указывают критики, событийность здесь размывается – многократностью попыток, тягучая обыденность побеждает и здесь, событийная пиковая точка оказывает

ся невозможной. Но еще важнее то, что кульминация должна радикально разрешать конфликт, изменять ситуацию, приводить к развязке – можем ли мы это сказать применительно к названным случаям (даже в связи с самоубийством Треплева)? Нет, в общей ситуации не поменялось абсолютно ничего, а значит, мы не можем говорить о событийности и тем более кульминационности.

Отсутствие действия, кроме того, соответствует характеру чеховского героя. Человек в драмах этого писателя оказывается не способным на действие, на то, чтобы породить событие. С одной стороны, это объясняется слабостью, жизненной неполноценностью героя (неслучайно в «Вишнёвом саде» появляется словечко «недотёпы»). Но есть и другая сторона, которая лучше всего проявляется в «Трёх сёстрах»: героини не ведут борьбу с Наташей, которая отбирает их дом, не делают абсолютно ничего не столько потому, что не способны на это. Для них борьба за дом просто не является по-настоящему достойным делом, целью, которая могла бы заставить их действовать. В произведениях Чехова мы видим специфическую ситуацию, которую Н. Я. Берковский назвал «инфляцией» мотивации действия: реальность не предлагает ни одной по-настоящему достойной цели; нет абсолютно ничего, что могло бы побудить к активности.

Мы вновь можем соотнести мир Чехова с общей ситуацией 1880-1890-х годов, времени отсутствия цели, большого дела, «общей идеи», появления нового поколения «лишних людей». Теперь это становится проблемой, присущей абсолютно всем – обыкновенному человеку, то есть каждому чеховскому герою. Это также со своей стороны объясняет такую приметку художественного мира чеховской драмы, как отсутствие главного героя – каждый персонаж по-своему реализует общий для всех внутренний конфликт, оттеняет проблему жизненной нереализованности. Немирович-Данченко в своей системе понятий назовёт это свойство драматической структуры «ансамблем персонажей».

3

Герой Чехова – «обыкновенный человек»; предмет осмысления – бытовая, тривиальная реальность; художественное время отображает обыденное, бессобытийное существование. Быт присутствует и в структуре внутреннего конфликта: его законы определяют то, что было достигнуто человеком. Внутренний разлад оборачивается конфликтом с законами мироустройства – одно не противоречит другому, в обоих случаях сохраняется характер абстрактности, невозможности напрямую показать это содержание на сцене традиционными средствами театра; это не отливается в противостояние другому ге-

рою – конкретного «виновника» в том, что происходит с человеком, найти нельзя.

Бытопись Чехова и соотносима с литературной традицией, и содержит революционное новаторство. Как утверждает, несколько заостряя, Н.Я. Берковский, чеховский мир литературно вторичен, практически все герои и ситуации уже встречались у предшественников. Но в этой ситуации, продолжает учёный, Чехов даёт принципиально новую качественную модель быта: он показывает его «возраст», быт «состарился». И в этом контексте, добавим от себя, обретает место сама литературная вторичность: ситуация кажется старой и приевшейся даже как сюжет художественного произведения, но жизнь так и не может породить чего-то нового.

Сам быт разваливается и деградирует. Если у предшественников Чехова потеря высоких стремлений приводила героя к обыденным житейским ценностям, то теперь тотальная инфляция их тоже затронула: самый яркий пример – Лопахин, предприниматель, который не верит в предпринимательство, в деньги, занимается этим, по его собственному признанию, чтобы закрутиться в суете, отвлечься от тягостного ощущения бессмысленности существования (оценка, данная ему Трофимовым, конечно же, абсолютно не верна).

Берковский иллюстрирует эту общую ситуацию сюжетом «Дяди Вани». Предыстория Войницкого связана с тем, что он всю жизнь провел в беспросветной хозяйственной деятельности, не имея возможности соприкоснуться с чем-то более высоким; но ему кажется, что он служит духовному опосредовано, будучи управляющим имения профессора Серебрякова, освобождая его от низкого, позволяя ему делать нечто действительно важное. Действие пьесы связано с приездом самого профессора в имение после выхода на пенсию – и Войницкий вынужден убедиться, что Серебряков – заурядность, он ничего не сделал в области высокого, а значит, и его собственная жизнь была напрасной. Войницкий бунтует, отказывается от должности управляющего, пытается отбить молодую жену Серебрякова, стреляет в него, но в финале пьесы всё возвращается к исходному положению, Серебряков с женой уезжают, Войницкий снова работает управляющим. Но это возвращение мнимое, как показывает Берковский, если раньше в деятельности героя предполагался смысл, теперь его нет, Войницкий будет жить и работать механистически, по инерции, без всякой цели.

Герои Чехова либо не делают ничего, либо действуют механистично, по инерции. Не случайно герои-практики в его произведениях – серые и неинтересные люди (несмотря на то, что труд – одна из самых важных ценностей писателя): можно указать в качестве примера Варю из «Вишневого сада», трудом которой живут все герои.

4

Разлад с самим собой затрагивает каждого. Абсолютно всем персонажам присуща одна и та же проблема, одна беда – тем примечательнее их неспособность понять друг друга, пресловутая «глухота». Место борьбы, противостояния занимает отчуждение. Чехов использует в переосмысленном виде приём «диалога глухих»: теперь герои не слышат друг друга не по причине нелепого недоразумения, а из-за того, что не хотят понимать друг друга, не чувствуют никакого интереса к ближнему. Иногда в контексте бытовой речи герои проговаривают что-то задушевное, исповедальное – но собеседник обязательно переведёт разговор на что-то несущественное. Слово одного героя не слышится другим, чувства также остаются без взаимности, невостребованными – самым ярким примером можно считать «Чайку», которая строится как целый лабиринт неразделенной любви, в который включены почти все персонажи.

Не вызывая реакции в другом герое, не порождая последствий в сюжете, то есть не выполняя традиционных художественных функций, слово и чувство героя выполняют совершенно новую функцию в неклассической структуре чеховской драмы. Они накапливаются в эмоциональной атмосфере драмы, формируют лирический подтекст.

Лирический подтекст или «подводное течение» (термин В.И. Немировича-Данченко) становится центральным элементом новаторской структуры чеховской драмы, новой системы сценического языка. В его рамках реализовано то самое внутреннее (конфликт, действие), которое скрыто за внешней бессобытийностью, за бытовой поверхностью, тривиальными житейскими ситуациями. И это одновременно средства, при помощи которых такого рода содержание, непривычное для традиционного театра, становится сценическим феноменом. Лирический подтекст строится на основе сложнейшего многомерного языка символики, двойных смыслов сказанного героями (второй смысл может присутствовать в кругозоре героя или в контексте всего произведения, в кругозоре автора и зрителя), переключек между разными судьбами и ситуациями, наконец, знаменитых чеховских пауз, когда само молчание героя в характерном месте позволяет нам понять, что у него сейчас на душе. Отметим еще раз специфическую тонкость, сложность, принципиальную несистемность, интуитивность этого языка, иначе говоря, трудность его реализации – по сравнению с традиционным набором сценических средств.

З.С. Паперный указывает также, что «подводное течение» становится новым принципом художественной целостности. Действительно, традиционный принцип «единства действия», сюжетно-композиционное

собрание вокруг стержня «завязка – развитие – кульминация – развязка» здесь не работает, нет также выполняющего центрообразующую функцию главного героя – драма рассыпается на серию ситуаций и человеческих положений. Именно подводное течение становится принципом единства. В его контексте мы видим рифмы, переключки, символическую связь всех элементов драмы.

Феномен подводного течения позволяет высказать некоторые соображения в связи с давним вопросом, кем нужно считать Чехова: оптимистом или пессимистом, певцом безнадежности? В мире героев чеховской драмы царит беспросветность, одиночество, обреченность на то, что тебя никто не услышит. Но всё-таки здесь есть человек, который слышит всё сказанное (и даже несказанное) героем, не оставляет без внимания и отклика ни одного слова и чувства. Этот человек – автор. Он слышит всё, более того, именно это внутреннее содержание выдвигает в центр структуры своего произведения – в рамках феномена лирического подтекста. И в той мере, в какой мы, читатели или зрители, с этим подтекстом соприкасаемся, мы учимся слышать другого человека, и тотальная глухота преодолевается.

5

Последний вопрос, который связан с эстетикой и поэтикой драматургического мира Чехова, – проблема жанра. Великий драматург оставил нам своеобразную загадку, над решением которой до сих пор бьются критики и исследователи: Чехов называет комедиями произведения, которые мы воспринимаем как серьезные, проблемные, далеко не смеховые (как, например, «Чайка», которая заканчивается самоубийством Треплева). Это, кстати, было единственной точкой расхождения Чехова со Станиславским и Немировичем-Данченко – выдающиеся режиссёры тоже воспринимали и сценически воспроизводили драмы Чехова как серьезные.

Если охарактеризовать историю этой загадки точнее, мы видим следующий сюжет. «Чайка» определена автором как комедия. Затем, уступая критике современников, Чехов называет «Дядю Ваню» сценами из деревенской жизни, а «Три сестры» – драмой (при этом практически ничего не меняется в поэтике). И наконец, «Вишневый сад», который создаётся им на пороге смерти как своеобразное художественное завещание, носит жанровый подзаголовок «лирическая комедия» – по принципу «а всё-таки она вертится».

Эта заменимость терминов «комедия» и «драма» заставляет нас говорить о специфическом синтезе комического и драматического в чеховских пьесах. Присутствие второго для нас достаточно очевидно. Единственное уточнение, которое нужно сделать: с точки зрения

ответственной системы эстетических понятий неправильно называть этот полюс мира Чехова «трагическим», хотя и существует длительная традиция такого – неточного – словоупотребления (более того, она соотносима с тезаурусом самого писателя).

Если быть предельно точным в понятиях, это мир серьёзный, проблемный, но не трагический, а именно драматический. Трагедия предполагает действие высших законов – пусть их величие пугающе, губительно для человека, но они есть в мире. Драматический мир лишён существенного, величественного; законы бытия, которым вынужден подчиняться человек, – низкие, бессмысленные, прозаические. Лучше всего эта разница видна в художественной концепции смерти. Смерть Катерины в «Грозе» – трагическая; этой страшной ценой утверждены высшие принципы, сверхчеловеческий закон. Смерть Треплева в «Чайке» – драматическая, она ничего не утвердила, в ней восторжествовало низкое и бессмысленное.

Если присутствие серьёзного, как бы мы его не называли, не вызывает вопросов, проблематичным остаётся статус комического, важная роль которого с такой настойчивостью утверждается самим автором.

В.Е. Хализев предлагает переосмыслить саму категорию «комедия»: что если не считать здесь жанрообразующим принципом смеховое начало (ведь были в начале XIX века во Франции «слёзные комедии»)? Может быть, суть в сюжетной раскованности, отсутствии конфликта, оформлении композиции как серии картин и ситуаций? Такого рода пьесы писались издавна, параллельно аристотелевской конфликтной драме – и это было возможно именно в комедии.

Эту гипотезу нужно признать продуктивной, но для нас очевидно, с другой стороны, значимость для Чехова именно смехового начала – достаточно вспомнить контекст всего его творчества.

Смеховое присутствует в пьесах Чехова на втором плане: герои воспринимают друг друга именно через эту призму; не слыша и не учитывая внутреннюю драму, видя вокруг себя исключительно смешных чудаков, «недотёп». Но может быть, не верна наша система отсчёта, согласно которой внутреннее, видимое нами, гораздо важнее внешнего, доступного героям. Может быть, это тоже важная часть правды о человеке: тот факт, что для других людей мы можем быть смешными чудаками.

И еще одно предположение, не претендующее на обязательность (жанровая загадка, оставленная Чеховым, вполне может остаться неразгаданной). Возможно, нам нужно изменить угол зрения, воспринять жанровое определение не как нечто, буквально воплощенное в мире героев, а как некое авторское задание. Герои, изнутри

собственного кругозора, воспринимают свою жизнь как беспросветную, драматическую; но, может быть, по мысли автора, они должны отнестись к себе, к собственной «важности», собственной «драматичности» менее серьёзно – и тогда многие узлы развяжутся сами собой, многие проблемы окажутся несуществующими. Много плохое не случилось бы с героями, если бы они смогли посмотреть на свою жизнь именно так (особенно очевидно это на примере судьбы Треплева).

И автор, если можно так сказать, «подаёт пример» героям в такого рода восприятии жизни. Вспомним, насколько светла и легка атмосфера «Вишнёвого сада» – это произведение пишется умирающим писателем.

Вопросы для самоконтроля:

- 1) Опишите основные этапы восприятия чеховского драматургического новаторства.
- 2) Какие элементы обязательной структуры классической драмы отсутствуют в пьесах Чехова?
- 3) В чем суть проблемы сценической реализации внутреннего конфликта и внутреннего действия?
- 4) Каковы функции быта в драматургическом мире Чехова?
- 5) Что такое «подводное течение»?
- 6) В чем отличие драматического и трагического в точном понимании этих терминов?
- 7) Каково место комического в драматургии Чехова?

Литература:

Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С.308-347, 367-396.

Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М., Л., 1962.

Паперный З.С. Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова. М., Искусство, 1982. 284 с.

Иезуитова Л.А. Комедия Чехова «Чайка» как тип новой драмы // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Хализев В.Е. Творческие принципы Чехова-драматурга: Автореферат. М., 1963.

Бердников Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М., Искусство, 1981. 356 с.

Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Русанов, 2001. 429 с.

Одинокое В.Г. Пьесы А. П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»: поэтика и эволюция жанра. Новосибирск, НГУ, 2006.

Экзаменационные вопросы

1. Личность и мировоззрение Ф.М. Достоевского.
2. «Бедные люди». Своеобразие раннего творчества Ф.М. Достоевского.
3. «Двойник»: проблема «фантастического реализма».
4. «Записки из подполья» и своеобразие позднего творчества Достоевского.
5. «Преступление и наказание». Идеи и образы.
6. Поэтика «Преступления и наказания».
7. Реальный и символично-философский план романа «Идиот». Проблема положительно прекрасного человека.
8. Жанрово-стилевые особенности романа «Идиот».
9. «Бесы» и «Подросток» – «отцы и дети» 1870-х.
10. Дмитрий, Иван и Алёша Карамазовы: pro и contra.
11. «Братья Карамазовы» как роман-синтез. Своеобразие поэтики.
12. М.М. Бахтин о художественном новаторстве Ф.М. Достоевского. Полифония. Карнавализация.
13. Личность Толстого. Пафос жизнестроения.
14. Психологические открытия Л.Н. Толстого. Чернышевский о Толстом.
15. Трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность». Особенности реализма раннего Толстого.

16. «Севастопольские рассказы» как цикл.
17. «Война и мир». История замысла. Философия истории. Структура романа.
18. «Мысль народная» в «Войне и мире». Эпическая составляющая в жанре произведения.
19. Пьер Безухов и Андрей Болконский. Идея пути как организующая в типологии образа.
20. «Мысль семейная» в «Анне Карениной» Толстого.
21. Проблемы композиции и характерологии в «Анне Карениной».
22. «Воскресение» Л. Толстого – тип нового романа. (Композиция. Конфликт. Проблема авторского повествования).
23. Новый тип автобиографического героя в последнем романе Толстого. Новая ступень разработки народного характера (Катюша Маслова).
24. Творческий путь Н.С. Лескова
25. Рассказы Лескова о праведниках. (Образы. Художественные принципы).
26. Жанрово-стилевое своеобразие творчества Н.С. Лескова.
27. Творческий путь В.М. Гаршина. Эстетика и жанрово-стилевое своеобразие художественной прозы В.М. Гаршина.
28. Проблема мирового зла в творчестве В.М. Гаршина.
29. Личность и мировоззрение В.Г. Короленко. «Слепой музыкант». Идеи. Стиль.
30. «Сибирские рассказы» Короленко. Проблематика. Поэтика.
31. Феномен личности А.П. Чехова. Периодизация идейного и творческого пути.
32. Ранние рассказы Чехова. Художественное своеобразие.
33. «Степь» и «Скучная история» А.П. Чехова как переломные произведения.
34. Послесахалинское творчество А.П. Чехова. «Дуэль». «Палата №6».
35. Жанрово-стилевое своеобразие зрелой прозы А.П. Чехова. «Маленькая трилогия». Синтез анекдота и притчи в «Даме с собачкой».
36. Драматургия А.П. Чехова. Общие эстетические принципы.

Оглавление

Вступительные замечания	3
<i>Лекция I. Фёдор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ</i>	6
<i>Лекция II. «Бедные люди»</i>	15
<i>Лекция III. «Двойник»</i>	22
<i>Лекция IV. «Записки из подполья»</i>	28
<i>Лекция V. «Преступление и наказание»</i>	33
<i>Лекция VI. Полифония в романах Достоевского</i>	44
<i>Лекция VII. «Идиот»</i>	47
<i>Лекция VIII. Карнавализация в художественном мире Достоевского</i>	52
<i>Лекция IX. «Бесы»</i>	58
<i>Лекция X. «Подросток»</i>	62
<i>Лекция XI. «Братья Карамазовы»</i>	66
<i>Лекция XII. Лев Николаевич ТОЛСТОЙ</i>	79
<i>Лекция XIII. Раннее творчество Л.Н. Толстого</i>	83
<i>Лекция XIV. Психологическое новаторство Л.Н. Толстого</i>	91
<i>Лекция XV. «Война и мир»</i>	97
<i>Лекция XVI. «Анна Каренина»</i>	111
<i>Лекция XVII. «Воскресение»</i>	120

<i>Лекция XVIII. Николай Семёнович ЛЕСКОВ</i>	126
<i>Лекция XIX. Всеволод Михайлович ГАРШИН</i>	139
<i>Лекция XX. Владимир Галактионович КОРОЛЕНКО</i>	149
<i>Лекция XXI. Антон Павлович ЧЕХОВ</i>	158
<i>Лекция XXII. Юмористические рассказы 1880-х годов.</i> Повести переломного периода.....	164
<i>Лекция XXIII. Зрелое творчество Чехова</i>	173
<i>Лекция XXIV. Драматургия Чехова</i>	184
Экзаменационные вопросы	193
Оглавление.....	195