



А. И. ЖУРАВЛЕВА

КОЕ-ЧТО ИЗ БЫЛОГО И ДУМ
(О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА



Анна Ивановна Журавлева

А. И. ЖУРАВЛЕВА

КОЕ-ЧТО ИЗ БЫЛОГО И ДУМ

О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX ВЕКА



Издательство Московского университета
2013

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Ж91

*Печатается по постановлению
редакционно-издательского совета филологического факультета
МГУ имени М. В. Ломоносова*

Рецензенты:
д.ф.н. проф. М. С. Макеев, д.ф.н. проф. А. А. Флаустов

Автор фотографии на фронтисписе:
В. Т. Стигнеев (1970-е гг.)

Журавлева А. И.

Ж91 Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. – М.:
Издательство Московского университета, 2013. – 272 с.

ISBN 978-5-211-06558-1

В сборник, составленный автором как итоговый, вошли статьи выдающегося историка русской литературы А. И. Журавлевой, посвященные важнейшим для нее темам: творчеству А. Н. Островского, Ап. Григорьева, М. Ю. Лермонтова, вопросам эволюции поэтики литературы и ее места в культуре. Работы написаны и опубликованы в 1970–2000-е гг., некоторые в соавторстве с поэтом В. Н. Некрасовым.

УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

© А. И. Журавлева, 2013
© Филологический факультет МГУ
имени М. В. Ломоносова, 2013

ISBN 978-5-211-06558-1 © Издательство Московского университета, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

<i>С. Г. Бочаров. О книге Анны Ивановны Журавлевой</i>	7
[Вступление от автора]	9
АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ. СВОБОДА И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ИСКУССТВА	
Органическая критика Аполлона Григорьева	11
Аполлон Григорьев и Розанов о Бухареве	54
Ранние статьи Аполлона Григорьева как источник статьи В. В. Виноградова «Школа сентиментального натурализма»	58
ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ	
Создание романного героя: «герой времени»	62
Щедрин, «хождение в народ» и вибрация фактуры благородного героя	81
БАЛЛАДА И БАЛЛАДНОСТЬ	
«Песнь о вещем Олеге» и русская романтическая баллада	87
«Последний поэт»	98
НЕПУШКИНСКОЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин»)	109
Спонтанность. Лирика Лермонтова как новый этап русской поэзии (Проект работы)	119
Повествование и повесть у Лермонтова	123
Несколько замечаний о поэме «Тамбовская казначейша»	130

ПРОБЛЕМА НАРОДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Проблема народа и художественные искания русской литературы 1850-х –1860-х годов	133
Григорович в русской литературе	142
Островский и натуральная школа	165
Проблема народа и «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина	180
Город Глупов и город Калинов	185

**ОСОЗНАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБИТНОСТИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Церковь и христианские ценности в художественном мире А. Н. Островского	193
Трагедийное в драматургии Островского	201
Шиллеровские мотивы в театральной эстетике Григорьева – Островского	211
Островский и Ибсен: к истокам философско-символической драмы	217
Островский и Некрасов: художественная продуктивность органической народности	224
Островский и Шергин	234

КОНЕЦ КЛАССИЧЕСКОГО ВЕКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи ..	243
Новое мифотворчество и конец литературоцентризма	253
Библиография А. И. Журавлевой	262

О КНИГЕ АННЫ ИВАНОВНЫ ЖУРАВЛЕВОЙ

Это книга за целую жизнь: Анна Ивановна успела ее собрать и написать к ней вступительные слова – но не успела сдать ее в печать. Творческая жизнь на самом деле куда была больше книги и всех ее текстов: многолетнее устное слово университетского профессора, лекции, семинары, ученики. Ученикам и были отданы наибольшие силы – но тем самым от собственной письменной работы за столом они были отняты. Ученикам теперь и приходится в последний раз послужить учителю и отдать ему поздний долг – представить книгу гуманитарному свету.

В книге я нахожу статью, с какой начиналось когда-то мое знакомство с филологией А. И. Журавлевой, – и вспоминаю то впечатление. Статья появилась тогда в университетском сборнике-подношении Сергею Михайловичу Бонди, и было это в уже давнем 1977-м – монографический разбор тютчевского «Silentium!» – с восклицательным тютчевским знаком! Императивные тютчевские двустушия с парадоксальными переборами метра, поэзия без человека, но с кантовским звездным небом как аналогом нравственного закона в душе человека. Монографический скрупулезный разбор стихового устройства, но выводящий крупно за рамки стихотворения в общий большой кругозор, в судьбу всей русской поэзии. Стихотворение, как будто Пушкиным не замеченное, но предъявившее поэзии свой закон – в противоречие или в обход уже утвердившейся норме «пушкинского канона» – пушкинского естественного, как живой разговор, четырехстопного ямба. В книге, теперь, эта давняя статья читается иначе, она читается в кругозоре книги, о котором сказано во вступительном авторском слове – здесь автор ограничивает, а точнее, расширяет любимого своего Аполлона Григорьева; над его «наше всё» журналисты вдоволь уже

поглумились в последний пушкинский юбилей – только никак не автор этой книги; просто она взглянула пошире за границами «нашего всё» – и объявила «непушкинское в русской литературе» одной из тем, пересекающих книгу.

Рядом с Тютчевым Лермонтов, «новый этап поэзии», московская философская культура (как и Тютчев), поэтически сказывающаяся в дискретности лирического потока, спонтанности переживания, поэтике жанровых сгустков, и – хотелось бы, чтобы читатель книги не пропустил в ее тексте летучие меткие формулы, из которых иные я еще позволю себе отметить – как в лермонтовском стихе «внезапные толчки прозаизмов взрывают регулярность и выводят речь в другое пространство» (с. 121–122). Лермонтовская часть книги дана в проекте, это лишь завязка обширной темы движения литературы из самого средоточия лермонтовской поэзии к большой прозе; обещание, интересно соотносящееся с тем, что рассказывает в новой книге о Пушкине и Тютчеве близкий друг Анны Ивановны в нынешней филологии Юрий Николаевич Чумаков; он рассказывает, как слышал в своем Саратове размышления преподававшего там во время войны Григория Александровича Гуковского, назвавшего пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. «На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков...» (Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 8). Так не только сами творцы перекликаются в пространстве литературы – откликаются друг другу на расстоянии и во времени и лучшие умы в пространстве нашей филологии.

Это книга за жизнь, и читать ее надо, не пропуская звеньев, хотя бы они казались (т. е. предметы внимания в них) неодинакового значения и достоинства. Во всех этих звеньях – существенные фрагменты картины русской литературы, ее золотого века, не только в самых известных работах автора, работах классических об Аполлоне Григорьеве и Островском, но и в этюде о Григоровиче – ведь по случаю Григоровича сформулировано такое обобщение, как особая наша «литература долженствования» (с. 156), народническая идейная линия возвращения дворянской литературой долга народу, для литературы как для словесности ставшая бременем, но и в себя включившая, например, «Записки охотника». Не упустить читателю и мимолетных острых выходов в ближайший будущий век – в интереснейшей, скажем, статье о фактурном портрете дворянского «героя времени», где автор – философ литературы – превращается в ее социолога-культуролога,

а также в развитии этой темы во фрагментах щедринско-булгаковских – как не только классического героя во фраке сменяет герой в халате Обломов, но и в грязном халате Иудушка Головлев, а впереди нас будут ожидать в совсем новое время герой в кепке вместе с Коровьевым, и новая литература встретится с «феноменом советского человека, искусственно, успешно и в исторически кратчайшие сроки» (с. 86) возвращенным той же литературой. И несколько раз мелькнувшее на страницах имя Маяковского надо заметить читателю – в особенности как антипода рядом с Лермонтовым, не ведавшим не только идеологии новаторства, но и, конечно, самого этого слова и бывшим лишь новатором «опытным путем» (с. 127).

Несколько текстов в книге написаны вместе со Всеволодом Николаевичем Некрасовым. Это была интересная пара соавторов – Анна Ивановна, казавшаяся олицетворением классического стиля, с поэтом-концептуалистом, но этот союз и дал современное заострение, какое чувствуется в книге и о каком я хотел сказать. Оба любили театр, и я помню, как в те семидесятые по их настойчивому совету ходили на такого Островского, в котором слышалось нечто свежее, авангардное (так, по их заданию я побывал на «Невольницах» в театре, обосновавшемся в здании бывшего Камерного; может быть, оттого, что я бывал там раньше и видел Алису Коонен, мне не понравилось, и я сказал поплавающим меня, что предпочитаю Островского в Малом).

Последнее слово в книге А.И. Журавлевой – новый проект, ностальгически-утопически-эсхатологический – «мифологическая энциклопедия русской литературы» (с. 261). Эсхатологический, потому что в этом проекте – чувство некоего конца, конца «определенного типа культуры» и, может быть, нашего дела, какое называлось литературоведением. Но, можно надеяться, не филологического занятия вообще, куда более древнего, чем литературоведение, которому всего чуть более одного столетия.

С.Г. Бочаров

* * *

Предлагаемая книга посвящена русской литературе XIX века, тем аспектам ее поэтики, которые представляются всё еще недостаточно вписанными в историю литературы как процесс или недооцененными в эволюционном отношении.

Материал сгруппирован в несколько разделов, внутреннее единство которых определяется не столько именами, сколько проблематикой.

Открывается книга блоком глав о Григорьеве, так как его органическая критика во многом послужила для меня методологической основой. Его понимание литературы как явления живого, развивающегося, находящегося в открытом диалоге с предшественниками и современниками, национально неповторимого, но не изолированного от других неповторимых, и понимание художника как свободного и ответственного кажется мне принципиально важным и в высшей степени актуальным.

Фундаментальными идеями классической литературы представляются мне две: проблема героя и проблема народа в их соотносительности друг с другом, в их формообразующих интенциях. Следующий важный аспект – осознание национальной самобытности новой русской литературы, в то время как ее первоначальная (и блистательно выполненная в первой половине века) задача – на равных войти в круг европейских литератур. В уяснении этого процесса центральные фигуры – Островский и Некрасов.

Наконец, в нашей пушкиноцентристской концепции развития русской литературы (а так о ней думали не только исследователи, но в значительной мере и сами русские классики) понимание григорьевской формулы «Пушкин – наше всё» оказалось чрезмерно прямолинейным, нивелирующим реальное многообразие и поэзии, и прозы. Непушкинское в русской литературе – тема еще одного блока.

Большинство идей этой книги высказывалось в различных статьях и докладах, начиная с 1970-х годов. Это объясняет, почему я не нахожу нужным ссылаться на работы филологов, где сходные мысли появились позже. Например, мое понимание русской романтической баллады было сформулировано в работе «„Песнь о вещем Олеге“ Пушкина» 1970 года, а «балладности» как элемента значительной части русской лирики – в статье «Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова» 1981 года.

Несколько работ, вошедших в эту книгу, написаны совместно с В. Н. Некрасовым (о чем всякий раз сообщается в примечаниях к тексту).

Наконец, хочу пояснить название. В некотором смысле это «былое», так как, подводя итоги, я собрала здесь работы прежних лет. Но это и «думы», так как высказанные в них идеи продолжают быть для меня актуальными и остаются предметом размышлений.

А. Журавлева

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ. СВОБОДА И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ИСКУССТВА

ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

Григорьев был бесспорный и страстный поэт.

Ф. М. Достоевский

Аполлон Григорьев – один из ярких деятелей русской культуры XIX века, создатель своеобразной критической системы, которую он называл «органическая критика». Роль Григорьева в истории русской эстетической мысли весьма значительна, хотя долгие годы она не была оценена по достоинству.

Григорьева определяли как русского (несколько запоздалого) шеллингианца; последователя Т. Карлейля; эпигона раннего Белинского; славянофила; защитника «чистого искусства»; бергсонянца до Бергсона. Все это какая-то удивительная смесь. И каждое из этих определений не то чтобы справедливо, но понятно, имеет объяснение. «Самобытник», создатель «органической критики» и странных терминов «допотопные явления», «цветная истина», «веяния», «растительная поэзия». Бурные и часто незаконченные статьи. Цитаты «на всех языках». Переносы огромных кусков (не рассуждений и точек зрения, что было бы естественно, привычно, а именно текста) из статьи в статью. Легенды и сплетни, окружающие его имя. Стихи и сумбурная, затерявшаяся в журналах проза – не то исповедь, не то роман, не то критическая статья... Цыганские романсы, которые поют до сих пор. Все это между тем взаимосвязано, все бросает ответ на собственно критическую деятельность Григорьева, которая не может быть понята не только вне контекста идейно литературной борьбы эпохи, но и вне его личности и даже быта. Своеобразный «литературоцентризм», присущий русской культуре XIX века, имевший, как известно, серьезные исторические причины, выразился, в частности, в том, что русская

эстетическая мысль развивалась преимущественно как самосознание и философское самоопределение критики – «движущейся эстетики», по выражению Белинского. С другой стороны, сама литературная критика в России во всех ее значительных проявлениях имела тенденцию к философичности, к исследованию природы искусства, к тому, чтобы самой быть частью целостного представления о мире. Основания философской критики формировались развитием русской мысли в 20–30-е годы.

В деятельности Белинского обнаружилась тенденция к слиянию философской эстетики с «практической» критикой, призванной не только оценивать художественную литературу, но и активно воздействовать на ее развитие. Творчество Григорьева бесспорно принадлежит к этой традиции. Эстетика Григорьева представляет собой не раздел философской системы, а как бы общефилософские принципы создававшейся им органической критики.

Истоки непростой позиции Григорьева в литературной жизни его эпохи можно увидеть в житейских и литературных впечатлениях его юности. Эти годы ярко описаны в мемуарах Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества», где тонко проанализировано формирующее личность влияние «семейных корней», культурно-бытового уклада. Как раз здесь Григорьев художнически преодолевает философски непреодолимую (и у него в теории не преодоленную) антиномию между детерминизмом и свободой воли. Художнически же она преодолевалась русским реалистическим романом второй половины XIX века и начинала преодолеваться или, по крайней мере, осознаться уже в раннем творчестве Достоевского, Толстого – заметное сопротивление большой русской литературы эпохи высокого реализма формуле «среда заела».

Григорьев очень рано уловил это противоречие, что сказалось в его отношении к книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». В книге Гоголя Григорьева подкупила острая постановка вопроса о личной нравственной ответственности человека за свое поведение в мире. Об этом свидетельствует и письмо Григорьева 1848 года к Гоголю, где он считает в высшей степени симптоматичной для современной литературы – и противоположной гоголевской «Переписке» по тенденции – книгу Герцена «Кто виноват?». О ней он пишет: «Сколько ума, расточенного на отрицание высшего двигателя человеческой деятельности, свободы и сопряженной с нею ответственности <...> Но эта книга – важный факт; крайняя исповедь убеждений. Из

нее следует... что никто и ни в чем не виноват, что все условлено предшествующими данными и что эти данные опутывают человека, так что ему нет из них выхода, „ибо привычка есть цепь на человеческих ногах“. Одним словом, человек – раб и из рабства ему исхода нет. Это стремится доказывать вся современная литература, – это явно и ясно высказано в *Кто виноват?*»¹.

Будучи «человеком 30-х годов» в том специфическом значении, какое обрело это понятие в истории русской культуры (быть может, благодаря прежде всего Герцену), Григорьев представляет в этой группе особую разновидность. Воспитание его было в силу обстоятельств домашнего уклада несравненно демократичнее, чем у таких его современников, как Герцен, Огарев, Аксаковы, не в социальном только смысле, а прежде всего в культурно-бытовом. Напомню главу о домашних литературных впечатлениях из мемуаров «Мои литературные и нравственные скитальчества», ту причудливую смесь русской и мировой классики с полубульварной беллетристикой и, главное, серьезное отношение к ней Григорьева, умевшего отнестись без высокомерия и к такой «некомильфотной» литературной продукции.

По рождению и воспитанию Григорьев, благодаря своей незаурядности очень скоро возвысившийся над уровнем «массового» романтизма, принадлежал к городской демократической полунинтеллигентной среде.

Характерно, что Л.Я.Гинзбург, описывающая романтические настроения 30-х годов, опирается именно на свидетельства Григорьева: «За пределами московских студенческих группировок стояли широкие слои русской интеллигенции 30-х годов: молодежь, оглушенная и опустошенная катастрофой 14 декабря. „Дух времени“ принимал здесь разные формы – от чайльд-гарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того разночинного романтизма семинаристов и казеннокоштных студентов, который Аполлон Григорьев описывает в своих „Литературных и нравственных скитальчествах“, – романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем... В том замоскворецком, уже демократическом романтизме, о котором говорит Аполлон Григорьев, смешаны Полевой и Пушкин, Байрон и Полежаев, декабризм, шеллингизм и «беснование

¹ От 17 нояб. 1848. Цит. по: *Григорьев Аполлон. Письма. М., 1999. С. 31–32.*

страстей». В какой-то мере это относится ко всей романтической культуре 30-х годов (за исключением академических кружков)»¹.

В юности Аполлон Григорьев беззаветно увлечен философией, разделяя с современной ему интеллигенцией стремление к выработке целостного миропонимания, столь характерное для русской мысли 30-х годов.

По воспоминаниям друзей его юности Фета и Полонского, в студенческие годы Григорьев живет Гегелем, «которого учение, распространяемое московскими юридическими профессорами с Редкиным и Крыловым во главе, составляло главнейший интерес частных бесед студентов между собою. Об этих беседах нельзя не вспомнить, так как настоящим заглавием их должно быть *Аполлон Григорьев*»².

Все как будто совпадает в картине формирования взглядов Григорьева с путями поколения 30-х годов. Но вот философские кумиры сменяются у Григорьева необычно: если общее движение русской мысли шло от Шеллинга к Гегелю и затем у некоторых к Фейербаху (таков и путь Белинского, как бы в сжатом виде предсказавший магистральный путь всей леворадикальной мысли XIX века), то Григорьев, пережив юношеское увлечение Гегелем, навсегда делается убежденным и стойким приверженцем Шеллинга. Он сохраняет верность его философии в эпоху, когда на Шеллинга в России смотрели в лучшем случае как на одного из предшественников Гегеля (ср. суждения о Шеллинге Чернышевского в «Очерках гоголевского периода русской литературы»).

Однако шеллингианство Григорьева, единодушно признаваемое всеми исследователями, имело, как нам кажется, особый характер.

Григорьев – действительно самобытный мыслитель, хотя и не в том значении, которое иной раз придают этому слову, – не «самоучка», не захолустный открыватель Америк. Он был одним из самых широко образованных русских критиков, человеком, который чувствовал себя полноправным наследником и продолжателем европейской культурной традиции. Можно сказать, что его бесспорная связь с Шеллингом и Т. Карлейлем была свободной и самобытной, далекой от эклектизма. Они входили в его духовный опыт как близкие по мыслям – и только. Меньше всего Григорьев был приверженцем шеллингианства как

¹ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 26–27.

² Фет А. Ранние годы моей жизни // Григорьев Ап. Воспоминания. М.; Л., 1930. С. 400. См. также «Мои студенческие воспоминания» Полонского (напр., по изд.: Полонский Я. П. Проза. М., 1988).

философской системы. Рассмотрение эстетики Григорьева как приложения шеллингианской философии искусства к практике русской культуры, как прямого воплощения этой системы в критической деятельности неизбежно приведет нас к бесконечной ловле противоречий. Это не тот путь, который позволит войти в мир Григорьева-критика. Идеи романтического идеализма очень своеобразно преломились в критике Григорьева, источник этого своеобразия – и русская действительность, и особенности личности самого Григорьева.

Сформировавшись в эпоху 30-х годов с характерным для нее интеллектуализмом, напряженностью философских исканий и сосредоточенностью на общих проблемах бытия, Григорьев входит в литературу в период торжества натуральной школы, с одной стороны, и распространения эпигонского романтизма, уже спустившегося за грань серьезного искусства, ставшего бульварной литературой, – с другой.

Как человек 30-х годов Григорьев навсегда сохранит возвышенный характер переживания жизни, интерес к общечеловеческому в искусстве, стремление к широким обобщениям, концептуальное восприятие мира. Именно поэтому «дробящий анализ» литературы натуральной школы, ее полемически заостренное внимание к мелочам жизни, к деталям быта Григорьев после некоторого колебания отвергнет, сочтет односторонностью и явлением для искусства болезненным.

С другой стороны, та объединяющая идея, которая несомненно была присуща литературе натуральной школы, – идея социального детерминизма, нередко проводившаяся с жесткой и прямолинейной последовательностью, – оказалась для Григорьева неприемлемой. Григорьев справедливо связывал ее происхождение с гегельянством, которое он начинает осуждать за фатализм.

В статье 1858 года «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», анализируя ограниченность исторической критики, основывающейся на гегелевской теории развития, Григорьев писал:

«Этот порок есть порок самого так называемого исторического воззрения.

На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облекалось, лежит совершенное равнодушие, совершенное безразличие нравственных понятий. Таковое сопряжено необходимо с мыслью о безграничном развитии, развитии *безначальном*, ибо историческое воззрение всякое начало от себя скрывает, и *бесконечном*, ибо идеал постоянно находится в будущем (*im Werden*). Безотраднейшее из созерцаний,

в котором всякая минута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль, без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры»¹.

Но так как, по мысли Григорьева, человеку от природы присуще стремление «воображать себе идеал в каких-то видимых формах», то не признающее вечного и неизменного идеала гегельянство ставит на его место идеал, созданный по законам «произвольно выбранной минуты». В качестве примера Григорьев приводит печально знаменитую апологию прусской монархии как высшей формы развития абсолютного духа в философии Гегеля.

Неизбежным результатом последовательного приложения идеи бесконечного развития в критике оказывается, как думает Григорьев, отсутствие подлинного критерия и появление «ложных». «Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и все равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень». Всем этим объясняется неизбежный «деспотизм теории, доходящий до того, что все прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии или, по крайней мере, в вечно переходном»².

Вражда к умозрительной теории – чрезвычайно характерная черта Григорьева, происхождение и смысл ее весьма сложны, и вместе с тем это свойство как бы аккумулировало в себе и сильные и уязвимые стороны григорьевской органической критики.

Как-то Григорьев сказал о Пушкине, что ему была присуща «религиозная боязнь солгать на народ». Самому Григорьеву была присуща такая же боязнь солгать на искусство. Живой факт искусства – это самое главное, самый неопровержимый, не допускающий ни отмены, ни замалчивания аргумент. Думается, в таком отношении к искусству не в последнюю очередь сказалось и то, что сам Григорьев – не только критик, то есть человек, через которого выразилось сознание литературы о самой себе. Он был поэтом, практиком искусства, и потому он одновременно стоял и по ту и по эту сторону черты, разделяющей две сферы идеологического познания жизни. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но со-

¹ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С.130.

² Там же.

единить именно на почве искусства, ограничив претензии логического, рационального познания на универсальность. Отсюда принципиальная незавершенность органической критики как системы, принципиальная (отчасти даже плодотворная) противоречивость критики Григорьева, которая стремится быть абсолютно адекватной своему предмету – искусству живому и движущемуся. В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» он писал: «Но дело-то в том, что как *искусство*, так и *критика искусства* подчиняются одному критериуму. Одно есть отражение идеального, другая – разъяснение отражения. Законы, которыми отражение разъясняется, извлекаются не из отражения, всегда как *явление* более или менее ограниченного, а из существа самого идеального. Между искусством и критикой есть органическое родство в сознании идеального, и критика поэтому не может и не должна быть слепо исторической, а должна быть, или, по крайней мере, стремиться быть, столь же *органической*, как само искусство, осмысливая анализом те же органические начала жизни, которым синтетически сообщает плоть и кровь искусство»¹.

Вражда Григорьева с теорией, которую он понимал как абстрактно логизированное мышление, налагающее сетку своих построений на живое тело искусства, – это бунт искусства, отстаивающего свою суверенность против претензий науки на рационалистическое, исчерпывающее, окончательное суждение о нем. И всякий, кто непредубежденно изучал плодотворные для русской мысли, но часто полные драматизма отношения между той литературой, которую мы сейчас зовем классической, и современной ей (нередко тоже классической) критикой, согласится, что опасность эта вовсе не была беспочвенной иллюзией Григорьева, что она реально существовала. Напомним хотя бы неприятие леворадикальной критикой романа Тургенева «Отцы и дети», «Войны и мира» Л.Толстого, «Братьев Карамазовых» Достоевского, пьес Островского начиная с середины 60-х годов. Григорьев в статье «Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли» обратил внимание на поистине трагикомические претензии славянофильства почти ко всей большой русской литературе: «...вся жизнь наша, сложившаяся в новой истории, для него – ложь; вся наша литература, – кроме Аксакова и Гоголя, – вздор. К Пушкину оно равнодушно, Островского не видит, и понятно, почему не видит: он ему хуже рожна на его дороге...»²

¹ Литературная критика. С. 156.

² Воспоминания. С. 355.

Попытку Григорьева создать свою систему – органическую критику – можно рассматривать именно как стремление выработать такие принципы и формы, которые позволили бы избежать драматических ситуаций, подобных перечисленным выше.

«Творческое создание не есть мечта, софизм, мираж, оптический обман; оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий свое неотъемлемое право и оправдание. Критика для таких созданий не опасна, скорее, они опасны для критики; не критик их судья, а они судьи критика: достоинство критика определяется тем, насколько он понимает их достоинства.

Следовательно, критика, не умеющая ценить и понимать творческих произведений, не умеет видеть самой яркой действительности, и если она открыто пренебрегает ими, то это признак, что она все более витает в области грез и мечтаний»¹.

Как видим, пафос этого рассуждения в том, что произведение искусства само есть явление действительности, с чем критика и обязана считаться в первую очередь.

Отметим, что в этом уважении к явлению искусства как факту своеобразно сказался свойственный середине XIX века авторитет опытного знания: конкретной научной истины, достоверность которой может быть проверена. Это уважение к опытному знанию (а иной раз и преклонение перед ним), как нам кажется, имеет источником не только успехи естественных наук. В известной мере оно было реакцией против безграничной власти влиятельнейших философских доктрин эпохи над русской мыслью 30–40-х годов.

Враждуя с теорией и «теоретиками», Григорьев, конечно же, и сам во многом был под обаянием могучего для его современников авторитета доктрины. Самая подробно разработанная, последовательная из них, гегельянство, как уже говорилось выше, много значила для него в юности.

Однако восторженное приятие гегелевской философии в соединении с беспощадной последовательностью русского ума и его характерным стремлением сделать практические выводы из самой, казалось бы, абстрактной философской системы, как известно, приводило не только к важным завоеваниям, но иной раз и к прискорбным заблуждениям.

¹ Григорьев Ап. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Г-жа Кохановская и ее повести // Время. 1861. № 5. Отд. «Критическое обозрение». С. 91.

Знаменитый «примирительный период» Белинского и его ошибочное толкование гегелевской формулы «все действительное разумно» – яркий пример подобных издержек. Урок этот, кстати сказать, внятен был Григорьеву (цикл статей «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»). «Гегелизм, – писал Григорьев, – в первоначальную эпоху своего к нам привития действовал на нас преимущественно магическим обаянием своих таинственных форм и своим «змеиным» положением о тождестве разума с действительностью. Сначала мы с самою наивною верою приняли это положение, что „Was ist – ist vernünftig“, с такою верою, которой никогда не желал великий учитель <...>. К числу самых жарких адептов принадлежал Белинский. <...> В 1834–1836 годах яркий романтик, фанатический поклонник тревожных чувств, страстных грез и разрушительных стремлений юной французской словесности, он вдруг в 1838 году в зеленом „Наблюдателе“ является, по крайней мере по внешним формам своим, совершенно иным человеком, предсказателем нового учения, обещающего примирение и любовь, оправдывающего вполне действительность вообще, стало быть, и нашу действительность <...> Разумеется, он на этом не мог остановиться, потому что неспособен был жить призраками, а искал правды»¹.

Но неудовлетворенность конкретной философской системой немедленно отступает, как только Григорьев сталкивается с нигилистическим отношением к философии вообще. Выразителен в этом смысле его комментарий к иронии Гейне над немецкой классической философией: «О гегелизме Генрих Гейне сказал весьма остроумно, хоть и очень поверхностно, что он похож на странные и по формам уродливые письма, которыми выражено простое и ясное содержание в противоположность таинственным иероглифам шеллингизма, в сущности, ничего якобы не выражающим. Ни в отношении к гегелизму, ни в отношении к шеллингизму это решительная неправда. И содержание гегелизма и содержание шеллингизма, как содержание вообще философии, безгранично широко и в сущности едино...»²

Эмпирическая критика для Григорьева просто немыслима; недовольный «теоретиками», он все же ищет философское обоснование для создаваемой им органической критики. Неудовлетворенность

¹ Григорьев Ап. Белинский и отрицательный взгляд в литературе // Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980. С.261–262.

² Там же. С. 261.

объяснением искусства в критической системе, основывающейся на философской доктрине гегельянства (хотя бы и переработанной), выражается поэтому у Григорьева в обращении к «шеллингизму», который он воспринимает именно как *не доктрину, не систему*.

В 1859 году он писал Погодину: «Шеллингизм (старый и новый, он ведь все – один) проникал меня глубже и глубже – бессистемный и беспредельный, ибо он – жизнь, а не теория»¹. В «Парадоксах органической критики», своей последней большой статье, говоря о предшественниках и источниках органической критики, Григорьев снова повторяет: «Но книги, собственно принадлежащие органической критике, – кроме, разумеется, исходной громадной руды ее, сочинений Шеллинга во всех фазисах его развития, – наперечет»².

Только как *не система* философия Шеллинга и могла восприниматься единой «во всех фазисах его развития». Ведь по отношению к большинству других мыслителей, испытавших его влияние, мы всегда стремимся выяснить, какой Шеллинг им близок – ранний или поздний, и это действительно имеет значение. Для Григорьева Шеллинг – «все – один». Иначе говоря, он воспринимает не столько философское учение, сколько, если угодно, поэтически целостный образ шеллингианства. Правда, как известно, именно философия искусства не была Шеллингом переработана в соответствии с идеями философии тождества, поскольку «в системе тождества нет логического места идее превосходства искусства над всеми другими областями человеческой мысли и деятельности»³. Значит, в этом смысле Григорьев до известной степени прав, поскольку его интерес к Шеллингу сосредоточен преимущественно на проблемах искусства. Однако следует иметь в виду, что философия искусства слагалась у Шеллинга в теснейшей связи с философией природы. Н. Я. Берковский даже полагает, что «философия природы Шеллинга едва ли не основополагающее произведение раннего романтизма. Оно важнее эстетики Шеллинга, ибо эстетика выводилась из философии природы...»⁴

Итак, не целостная система, а усвоение и использование некоторых важнейших идей и понятий шеллинговской философии, не всегда

¹ От 26 авг. – 7 окт. Цит. по: *Григорьев Ап.* Письма. С. 218.

² Цит. по: *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. С. 164.

³ *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 10.

⁴ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 24.

вполне точно совпадающих по смыслу с первоисточником или же вступающих в другие связи, прилагаемых к иным обстоятельствам, – вот что характерно для шеллингианства Григорьева.

Наиболее привлекательным, основным в учении немецкого философа было для Григорьева представление о месте искусства в универсуме.

Известно, что в «Системе трансцендентального идеализма» искусство понимается как способ самосозерцания духа. Гений, создающий произведения искусства, творит безотчетно, подобно самой природе.

Различая художественный и научный способы познания, Шеллинг считает искусство высшей формой познания. «Если эстетическое созерцание не иное что, как объективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный органон, беспрепятственно и неуклонно все наново свидетельствующий о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светочке изначального вечного единения представлено то, что истории в природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении. Воззрение на природу, составляемое философом искусственно, для искусства естественно и первично. Именуемое нами природой – лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи»¹.

Завершая «Систему трансцендентального идеализма», Шеллинг в «Общем замечании по поводу всей системы в целом» писал: «Вся система разворачивается как бы между двумя противоположными полюсами, из которых одним служит интеллектуальное, другим же – эстетическое созерцание... <...> Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству. <...> Нет спора – философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет *целостному человеку* добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основываются извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование»².

Мы позволили себе сделать столь обширные выписки из философских работ Шеллинга, чтобы не только указать здесь на те идеи, которые,

¹ Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 393.

² Там же. С. 395–396.

с нашей точки зрения, были особенно привлекательны для Григорьева, но и для того, чтобы напомнить читателю необычную для философской системы поэтичность шеллингианства. Это последнее свойство, бесспорно, имело большое обаяние для Григорьева.

Свое представление о месте искусства в универсуме Шеллинг определяет наиболее полно в «Философии искусства», где по сравнению с более ранними работами сильнее звучат религиозно-мистические мотивы, также далеко не чуждые натуре Григорьева.

«Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном. Ведь <...> универсум построен в Боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства...»¹

Хотя «Философия искусства» была опубликована сыном Шеллинга только в 1859 году, идеи ее были широко известны и ранее благодаря лекциям Шеллинга, распространявшимся в записях слушателей (в том числе и в России), поэтому, можно думать, и Григорьев был знаком с ней до 1859 года.

Во вводной части «Философии искусства» четко выражена любимая Григорьевым параллель между искусством и природой: «Только очень отсталому человеку искусство не представляется замкнутым, органичным целым, столь же необходимым во всех своих частях, как и природа»².

Наконец, необходимо отметить еще один важный момент системы Шеллинга, который, в сущности, не был в ней новым, а унаследован от Канта, – соотношение искусства и морали. Устанавливая связь между искусством, философией и моралью, Шеллинг «исходит из кантовской триады идей: красоты, истины и добра. Если истина связана с необходимостью, а добро со свободой, то красота выступает как синтез свободы и необходимости. Шеллинг считает, что между истиной, добром и красотой не может быть того отношения, какое существует между целью и средством»³.

В основе построения метода органической критики лежит представление о единстве мира, взаимосвязи и взаимопроникновении всех отдельных выделяемых нашим сознанием сфер его, процессов, явлений

¹ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 86.

² Там же. С. 56.

³ Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. В. Философия искусства. С. 36.

жизни. Продолжая идущую еще от эпохи немецкого предромантизма, подхваченную романтиками и важную в шеллингианстве идею об органичности искусства, Григорьев проводит аналогию между органической жизнью и бытием продукта художественного творчества. Чтобы подчеркнуть эту аналогию, он применяет и соответствующие термины: *растительная поэзия, допотопный талант, цвет и запах* эпохи.

Мир, по Григорьеву, единый живой организм. Человеческое общество, человек как индивидуальность, его психика – части этого живого организма.

Художнику свойственно глубокое, синтетическое восприятие мира как единого целого, во всем его многообразии, становящегося, меняющегося – живого.

Искусство есть идеальное отражение жизни, воплощенное творческой силой художника в образах слова, звука, в картине, статуе...

В философии Шеллинга понятие интуитивного познания («интеллектуальной интуиции») сближено с эстетическим созерцанием. Художественное познание основывается на интеллектуальной интуиции. Вычленение интуитивного как особой формы познания имеет многовековую историю, и на разных этапах развития человеческой мысли оно истолковывалось по-разному. В органической критике Григорьева также устанавливается связь между интуитивным познанием и художественным постижением жизни как наиболее полным и верным. Вместе с тем Григорьев стремится сохранить и права разума, что составляет его бесспорное своеобразие: «В том-то и существеннейшая разница того взгляда, который я называю органическим, от односторонне исторического взгляда, что первый, то есть органический взгляд, признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные, жизненные силы; иными словами, не один ум с его логическими требованиями и порождаемыми необходимо этими требованиями теориями, а ум и логические его требования *плюс* жизнь и ее органические проявления.

Логические требования голого ума непременно так или иначе достигают своих в данную минуту крайних пределов и непременно поэтому укладываются в известные формы, известные теории. Приглаемые к быстротекущей жизни, формы эти оказываются несостоятельными чуть что не в самую минуту своего рождения, потому что ведь они сами, в сущности, суть не что иное, как результаты сознательной, то есть прошедшей, жизни...»¹ В цитированном рассуждении

¹ Парадоксы органической критики //Григорьев Ап. Эстетика и критика. С. 145.

речь идет о критике, но будем помнить, что, по мысли Григорьева, искусство и критика «подчиняются одному критериуму».

Художнику свойственно восприятие мира всей полнотой его душевной жизни – и рассудочной и чувственной, интуитивной. Поэтому художник в своих произведениях разностороннее и полнее отображает реальный мир, дает больше для познания жизни, чем это доступно рациональному, научному исследованию, результаты которого к тому же, как считает Григорьев, слишком быстро «отменяются» развитием жизни.

Проблема различения художественного и научного познания жизни стояла достаточно остро в современной Григорьеву русской мысли. Чуткие к явлениям искусства умы не могли не видеть: русская литература не раз давала доказательства того, что художники раньше ученых и мыслителей постигали новое состояние общества, ставили и стремились средствами искусства разрешить острые вопросы современности.

В эстетике Добролюбова – постоянного оппонента Григорьева – ставится вопрос о различии художественного и научного, логического познания в тех его работах, где идет речь о соотношении «общего мирозерцания» и художественного творчества (наиболее подробно в статьях об Островском). «Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, – писал Добролюбов, – чтобы привести это мирозерцание (художника. – А.Ж.) в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности, – понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-то и находится существенная разница между талантом художника и мыслителя. В сущности, мыслящая сила и творческая способность обе равно приущи и равно необходимы – и философу, и поэту... Но разница между мыслителем и художником та, что у последнего восприимчивость гораздо живее и сильнее»¹. Однако из этого наблюдения Добролюбов не делает вывода о преимуществах художнического познания. Скорее,

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 22.

он считает более близким к истине научное. Искусство, с его точки зрения, дает материал «рассуждающему человеку». Между тем художественное творчество в его толковании словно бы приобретает некоторый оттенок бессознательности (ср. его замечание о «наскоро <...> составленных силлогизмах» при попытке художника сознательно судить жизнь). Исходя из такого понимания этих двух типов познания Добролюбов и формулирует свое представление о месте искусства: «Таким образом, совершенно ясным становится значение художественной деятельности в ряду других отправлений общественной жизни: образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах»¹. В материалистической эстетике Добролюбова искусство, так сказать, поставлено на место хоть и важное, но служебное по отношению к задаче «распространения между людьми правильных понятий».

В общем соответствии с гораздо менее абстрактным, чем у его философского кумира, характером григорьевской эстетики находится то, что теория бессознательности творчества ему не близка². Вполне в духе своего времени Григорьев требует от художника определенности мирозерцания. Под мирозерцанием он понимает не стройную систему взглядов и суждений о жизни, а наличие твердого нравственного идеала. При этом здесь опять-таки в равной степени имеются в виду художники и критики.

Мысль о необходимости собственного нравственного идеала для художника Григорьев проводил очень настойчиво, много раз возвращался к ней, почти не меняя формулировок. «...Ничто в такой степени не необходимо художнику, – писал Григорьев, – как мирозерцание. Талант находится в прямом отношении с жизнью, и большая или меньшая степень воспроизведения жизни есть вместе с тем и высшая или низшая степень правильного отношения к ее явлениям, то есть к действительности. <...> Кого ни возьмете вы из тех избранных,

¹ Добролюбов Н. А. Указ. соч. С. 23. Впрочем, позднее его позиция несколько меняется (см. статью «Забитые люди»).

² Не раз сочувственно цитированная им строчка Гёте «Ich singe wie der Vögel singt» имеет только тот смысл, что художник творит непосредственно, свободно, естественно, не подчиняя искусство как орудие посторонним, извне навязанным ему целям.

которые отметили жизнь свою делом, оставили по себе какой-либо прочный след, все они разумели смысл жизни и, стало быть, серьезно смотрели на жизнь. Все они отрицательно ли, положительно ли, действовали в литературе *во имя* ясно сознаваемого и живо чувствуемого идеала, и без этой идеальной основы – художества быть не может. Чем свободнее, шире, человечнее и вместе идеальнее мирозерцание художника, то есть разумение того, во имя чего воспроизводит он образы, полные правды, и карает всякую неправду жизни, и вместе с тем отношения идеала к действительности, тем более яркий след оставляет по себе его деятельность. Из разумения отношения между тем, во имя чего художник творит, и между тем, в чем художник видит или, лучше сказать, чувствует глубоко, положение или отрицание идеала, из того разумения, обусловленного историческими данными известной народности и известной эпохи, выходит различное мирозерцание художника»¹.

Из этого рассуждения Григорьева следует, что мирозерцание он понимает как исторически конкретное преломление в творчестве некоего идеала художника. Но историзм Григорьева оказывается ограничен тем, что сам идеал он считает абсолютно неизменным и вечным. Если в теории революционных демократов Григорьев не видит опоры, критерия ее истинности, то сам он считает такой опорой человеческую душу как некую неизменную, изначальную данность. Свою точку зрения Григорьев осознает полемичной по отношению к гегельянству с его идеей вечного развития и к опирающейся на гегельянство «односторонне исторической», по выражению Григорьева, критике. Противоречия «исторической критики» происходят оттого, «что вместо действительной точки опоры – души человеческой – берется точка воображаемая, предполагается чем-то действительным отвлеченный дух человечества <...> Вот существенный порок исторического воззрения, и вот существенный же порок так называемой исторической критики. Она не имеет критериума и не вносит в созерцаемое света идеала по существу воззрения, – а с другой стороны, по невозможности, обусловленной человеческою природою, жить без идеала и обходиться без критериума, создает их произвольно и прилагает беспощадно.

¹ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 60–61. Ранее Григорьев писал то же в статье «Обозрение русской литературы за 1851 год». Позже, в 1859 году, – в цикле «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья 1».

<...> Для души всегда существует единый идеал, и душа развиваться не может. Развивается, то есть обогащается новыми точками зрения и богатством данных, мир ее опыта, мир ее знания; но обогащение и расширение этого мира не подвигает душу к правде, красоте и любви, независимо от собственных ее стремлений, тогда как по историческому воззрению, проведенному последовательно, каждая новая минута прогресса должна быть новым, от стремления души не зависящим, торжеством идеи, то есть духа»¹. Рассуждение Григорьева снова упирается в то противоречие свободы воли и детерминизма, выход из которого не был найден русской мыслью в его эпоху. Во всяком случае, нельзя не согласиться с Григорьевым в том, что нравственное усовершенствование личности не может быть простым следствием общего прогресса, не зависящим от собственных усилий души.

Вопрос об историзме органической критики, к которому Григорьев как теоретик искусства неизменно стремился, достаточно сложен.

В общем философском смысле историзм его ограничен в той же мере, в какой он ограничен в системе Шеллинга, где, по сути дела, нет идеи времени. Но в практической критике Григорьева дело обстоит несколько иначе. Характерное для него понимание искусства как единого, растущего, во всех частях связанного организма требует исторического подхода, который и проявился в его литературно-критических статьях.

Каждое художественное произведение несет в себе следы прошлого и так или иначе связано, соотносится с другими произведениями не только прошлого, но и настоящего. Если это произведение действительно рожденное, а не деланное (термины Григорьева), оно «кидает свои взгляды» и в будущее, тогда как деланные произведения со временем отпадают от единого живого организма, «как шелуха».

Григорьев писал: «У жизни есть не одно настоящее, а есть прошедшее и будущее, и то только в ее настоящем существенно, что так или иначе, положительно или отрицательно связано с прошедшим, что носит в себе семена будущего»².

При всем своеобразии литературы в каждой стране в литературы разных стран и народов, разных эпох органический взгляд вносит единый организующий стержень. По Григорьеву, «у всякого великого писателя найдете вы в прошедшем предшественников в том деле,

¹ Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // *Григорьев Ап. Литературная критика*. С.131–132.

² *Григорьев Ап. Эстетика и критика*. С. 64.

которое составляет *его слово*, найдете явления, которые смело можете назвать формациями идеи»¹.

По мысли Григорьева, необходимо изучать произведение не как изолированный, замкнутый в себе факт, но в процессе движения, жизни литературы в целом.

Изучение при этом идет путем сопоставлений, сближений однородных явлений, установления аналогий в литературах разных стран и народов (органический закон развития един!). Конечно, аналогия не есть доказательство, но у Григорьева аналогии логически обоснованы: он сравнивает одинаковые моменты развития живущих по единому органическому закону отдельных ветвей «мирового древа искусства».

Нам кажется, в этом отношении можно видеть в органической критике начальные элементы типологического изучения литературы. Особенно удачны в этом смысле григорьевские концепции романтической литературы².

Если своеобразный историзм Григорьева не связан с идеей прогресса, поступательного движения во времени, то зато в нем очень существенна другая сторона исторического взгляда на искусство – признание определяющей связи искусства с жизнью общества. Еще до того, как Григорьев вполне осознал свой метод органической критики, он пытается сформулировать свои представления о принципах критики искусства в статье москвитянинского периода «Русская литература в 1851 году». Здесь он эту идеальную критику называет еще «исторической». В этой статье он высказывает тот взгляд на отношение искусства к жизни общества, которым руководствовался на протяжении всей своей критической деятельности. «Историческая критика, – писал Григорьев, – рассматривает литературу как органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Таким образом всякое произведение литературы является на суд ее живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило

¹ Григорьев *Ап.* Эстетика и критика. С. 228.

² Естественно, что именно романтизма: в эпоху Григорьева он уже мог восприниматься как завершенное, вполне развившееся явление искусства, в то время как реализм был в стадии становления и роста. Не забудем, что Григорьев не дождался появления великих романов Толстого, Достоевского, а ведь в свете их опыта получали другое значение и многие явления более ранних этапов реализма.

оно жизнь века и народа»¹. Подлинно исторической считал он в этот период критику Белинского 30-х годов, противопоставляя ее эпигонам.

Ясно, что, с одной стороны, отводя искусству столь высокую роль в познании мира и, с другой, столь отчетливо видя связь между литературой и обществом, Григорьев никак не мог сочувствовать теории «искусства для искусства». Он не раз обрушивал на «эстетов» уничтожающие инвективы, презрительно называл критику этого лагеря «гастрономической» и противопоставлял ей серьезность «теоретиков». Быть может, наиболее выразительно сказано об этом в статье 1860 года «После „Грозы“ Островского»: «По этому-то самому нельзя в наше время отказать в уважении и сочувствии никакой честной теории, то есть теории, родившейся вследствие честного анализа общественных отношений и вопросов, и весьма трудно оправдать чем-либо дилетантское равнодушие к жизни и ее вопросам, прикрывающее себя служением какому-то чистому искусству.

<...> Нет! я не верю в их искусство для искусства не только в нашу эпоху, – в какую угодно *истинную* эпоху искусства. <...> Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох – организмов во времени, и народов – организмов в пространстве»². Это рассуждение хоть, может быть, и самое яркое, но далеко не единственное у Григорьева. И тем не менее Григорьева не раз называли «защитником чистого искусства». Источник заблуждения ясен – неверное понимание многочисленных высказываний Григорьева, направленных на защиту самостоятельной ценности искусства против утилитарного отношения к нему.

«Искусство не имеет цели вне себя», – как известно, этот афоризм для многих русских литераторов 30-х годов был опорой в борьбе за утверждение самостоятельности искусства, его независимости. Если рассматривать этот тезис в связи с шеллингианской концепцией положения искусства в универсуме, станет ясно, что он значит лишь отказ

¹ Григорьев А. Собр. соч. / Под ред. Саводника В. Ф. Вып. 9. М., 1916. С. 5.

² Григорьев А. Литературная критика. С. 377–378.

видеть в искусстве средство чего-то иного. Одновременно это свидетельствует о признании высокой самостоятельной миссии искусства. Совершенно очевидно, что в 60-е годы несколько неожиданно снова актуализируется эта идея 30-х годов, хотя ситуация, бесспорно, наполнена иным смыслом. В 30-е годы на независимость искусства покушалась прежде всего официальная идеология и реакция верноподданного мещанства. В 60-е годы утилитарный взгляд на искусство развивают как раз радикальные общественные направления – особенно ярко и последовательно выражен он у Писарева, но в значительной мере присущ также теоретикам «Современника».

Вопрос о свободе и полезности искусства традиционно связывается в общественном сознании с проблемой «искусство и нравственность». Эстетической системе Григорьева в высшей степени присущ этический пафос. В сущности, нравственная проблематика находится в центре всех его критических статей. Но вопрос о нравственности искусства Григорьев ставит в прямую связь с общим пониманием его места в жизни, решительно отделяя от вопроса о прямом подчинении искусства условным моральным понятиям общества.

В статье 1856 года «О правде и искренности в искусстве» Григорьев, подводя итог пространному обсуждению проблемы, сформулированной в заглавии, писал: «Художество как выражение правды жизни не имеет права ни на минуту быть неправдою: *в правде* – его искренность, *в правде* – его нравственность, *в правде* – его объективность»¹.

Позднее, возвращаясь к этой проблеме в статье «Искусство и нравственность» (1861), Григорьев говорит, что в старой своей статье обсуждал этот вопрос «в сферах отвлеченного мышления», теперь же хочет посмотреть, как он решается и должен решаться современной критикой в конкретном анализе литературных произведений. При этом Григорьев не отвергает своих прежних позиций в этом вопросе, он четко указывает здесь же общефилософские представления, из которых исходил в статье «О правде и искренности в искусстве». «В основе, так сказать, на дне всего рассуждения, лежала вера в искусство как в высшее из земных откровений бесконечного. Этою верою мое воззрение (я называю его моим, конечно, потому только, что в него верую и его всегда излагаю) отделялось и отделяется как от воззрения поклонников чистого искусства, искусства для искусства, так и от воззрения теоретиков, для которых искусство дорого только как слепое отражение последних,

¹ Цит. по изд.: Григорьев А. Эстетика и критика. С. 115–116.

крайних и, стало быть, по вере в прогресс, – единственно истинных результатов жизни. Я приписывал и приписываю искусству предугадывающие, предусматривающие, предопределяющие жизнь силы, и притом не инстинктивно только чуткие, а разумно чуткие, – органическую связь с жизнью и первенство между органами ее выражения»¹.

Оставаясь на прежних теоретических позициях, Григорьев в статье 1861 года конкретизирует проблему. Он ставит вопрос об исторической и национальной обусловленности господствующих в обществе нравственных понятий. При этом он, по-прежнему полагая нравственный идеал непреходящим и вечным, эту историческую ограниченность нравственных понятий общества трактует как одностороннее, искаженное, суженное понимание вечного нравственного идеала в сознании определенной эпохи. Искусство (и это соответствует общему пониманию его задач в эстетике Григорьева) не только имеет право, но и обязано преодолевать нормы исторически ограниченной условной нравственности. «С общественной, условною нравственностью – оно всегда и везде находилось во вражде явной или скрытной – в этом нет никакого сомнения, – да ведь в том-то его живительное, высшее назначение»². Эту мысль Григорьев доказывает, анализируя отношение современной критики к произведениям Островского и Тургенева, обвиненным в нарушении нравственности.

При этом Григорьев дает трезвую оценку патриархального быта и той эволюции отношения к нему, которую можно проследить в творчестве Островского от так называемых «москвитянинских» пьес (где этот быт опозитизирован), через пьесы «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место» (где драматург показал «невообразимые уму человеческому понятия, позорные для чувства человеческого взгляды на жизнь, на честь, на любовь и женщину»), к протесту «за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства», смело разразившемуся в «Грозе».

С полным пониманием и сочувствием относится Григорьев и к попытке Тургенева в романе «Накануне» представить идеал героической личности в Инсарове. При этом Григорьев замечает: «Для художника, если он действительно художник, герой мыслим не иначе как на основаниях истинного понятия о героизме, то есть чисто „гражданского“ понятия»³.

¹ Григорьев А. Литературная критика. С. 407.

² Там же. С. 409.

³ Там же. С. 414.

Одним из парадоксов органической критики Григорьева было то, что, опираясь на романтическую философию Шеллинга, русский критик был ярким теоретиком, защитником и ценителем реалистического искусства.

И все же это парадокс кажущийся, объяснимый вполне основательными причинами.

Первостепенную роль при этом сыграло то, что, как мы уже говорили выше, для Григорьева явление искусства – самый главный, неотменимый аргумент, то, с чем должна считаться критическая мысль в первую очередь. А художественная реальность русской культуры середины XIX века – бурный рост реалистической литературы, становление реалистического театра. Таким образом, две важнейшие для Григорьева сферы искусства – литература и театр – ставили его, со всеми романтическими чертами его мирозерцания, перед необходимостью осмыслить и обосновать в органической критике эти новые реалистические явления, их безусловное бытие.

Не менее важно, конечно, и то, что в шеллингианстве были стороны, которые объективно позволяли использовать его для обоснования реалистического искусства. Это прежде всего мысль о полноте и целостности воссоздания жизни и шеллингианская концепция движения форм. О влиятельности этих идей в русской эстетической мысли 30-х годов пишет Ю. В. Манн: «Дело не в том, что Шеллинг был большим реалистом, чем Гегель (скорее наоборот, если принять во внимание остроту гегелевской критики романтизма), а в том, что шеллингианская схема синтетической формы давала русским теоретикам больше возможностей для реалистических применений и развития»¹.

Важными для реалистической эстетики гегелевскими идеями были идеи детерминизма и развития. Мы уже видели, что григорьевское отношение к детерминизму было более чем сложным: именно детерминизм он считал источником фатализма и нравственной индифферентности искусства. Однако мысль о том, что само искусство, как и создаваемые им типы и явления жизни, обусловлено исторически конкретной действительностью, для него несомненна.

Что касается идеи развития, движения явлений во времени, то в органической критике она также присутствует.

¹ Манн Ю. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969. С. 301.

Б. Ф. Егоров справедливо, как нам кажется, видит в этом влияние гегелевской философии. «Но в том-то и заключается сила всякого учения, имеющего всемирно-исторический резонанс, – пишет Егоров, – что оно оказывает могучее воздействие даже на мыслителей враждебного лагеря, если только они талантливы и искренни, а Григорьев был таковым». Цитируя рассуждение Григорьева о связи настоящего с прошлым и будущим (из статьи «О правде и искренности в искусстве»), исследователь замечает: «Григорьев хотел в этой фразе выразить идею вечной преемственности, но в ней невольно звучит и „гегелевская“ мысль о развитии, о переходе явлений из одних форм в другие. И в своей литературной практике Григорьев рассматривает именно развитие от низших форм к высшим»¹.

«Последний романтик», как он сам себя называл, как часто и теперь еще определяют его позицию исследователи, Григорьев не только в рассматриваемый здесь заключительный период своей эволюции, но уже в 40-е годы дал острую критику многих черт романтического искусства и, шире, романтического мировосприятия.

Причем претензии его касались вовсе не излишеств романтического стиля, а были весьма серьезны. Главные из них – одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя и его отторженность от общего, от человечества, недемократический, элитарный характер романтического искусства.

Григорьевская критика велась при этом отнюдь не с реакционно-охранительных позиций – он признавал «законность» романтического отношения к жизни, но видел в нем «болезненный» момент в развитии человечества. В этом отношении очень выразителен цикл статей 1846 года «Русская драма и русская сцена»².

В москвитянинский период Григорьев становится еще более непримиримым противником романтической односторонности, индивидуалистического отрицания, впадая при этом в односторонность противоположного толка. Интересно, что литературу натуральной школы он, как нам кажется, не без оснований рассматривает в русле той же мысли об одностороннем отношении к действительности, объединяя ее с романтизмом на основе тотально отрицательного отношения к жизни. При всем несходстве этих двух явлений общность их для

¹ Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев – критик. Статья I // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 98. Тарту, 1960. С.202–203.

² Репертуар и Пантеон, № 9–12.

Григорьева – в неполноте отражения жизни и в том, что оба они, по мысли критика, укладывают жизнь на прокрустово ложе теории. Путь преодоления отъединенности бунтующего романтического сознания от общего лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом, в поисках гармонии и общего ее смысла.

Скомпрометированная наивным истолкованием гегелевская формула «все действительное разумно» тем не менее таила в себе большую притягательную силу. Хотя буквальное ее понимание и догматическое приложение к русской социальной и политической реальности 30-х годов, казалось, окончилось абсурдными выводами и было отвергнуто самим автором этого своеобразного «философского эксперимента», все же это привело не столько к отказу от самой формулы, сколько к более глубокому ее истолкованию. Понимание действительности как опыта, как жизни – здесь, по-видимому, и есть выход ко всему тому, что стоит за григорьевской образной «растительной», «органической» терминологией, постоянными его заклетами словами «жизнь» и «искусство». Искусство и есть как бы бесконечное и естественное осмысливание опыта, действительности, разумной именно как целостное бытие.

Но опыт вообще – понятие слишком широкое, немногим более конкретное, чем «разумная действительность». Становится возможным сослаться на опыт, аргументировать им, когда речь идет о каких-то его достаточно устойчивых, осознаваемых формах, то есть, вернее, не о формах как раз, а о том, что Григорьев называет почвой. И тут мы подходим к очень сложной проблеме – к важнейшей, центральной для его эстетики проблеме народности, национальной специфики жизни и искусства. Одновременно это и доселе не решенный вопрос о так называемом «славянофильстве» Григорьева.

Григорьевское обращение к народности, совпадая по форме и даже, если можно так выразиться, по теоретическому инструментарию с романтическим интересом к национальному в искусстве, по существу представляет собой совершенно иное, даже, пожалуй, антиромантическое движение.

Отталкиваясь от романтического индивидуализма, почувствовав трагическую неукорененность бунта «гордых» одиночек, с одной стороны, и, с другой стороны, убедившись на вполне конкретном опыте русской идейной жизни 30-х годов в опасной относительности абстрактно-философских идей, как только они прилагаются к живой конкретной жизни, сознание Григорьева ищет опоры, корней. Естественно, что он

обращается к толще жизни тех слоев, которые не пережили чувства исторической разорванности современного и прошлого, чувства, столь характерного для русской интеллигенции XIX века.

Совершенно очевидно, что при этом Григорьев должен был ощущать родственность со славянофилами. Со своей всегдашней готовностью во всякой чужой идее и мысли искать прежде всего ее положительное содержание, Григорьев многократно подчеркивал «правоту» славянофильства, как он ее понимал. И вместе с тем Григорьев же не раз и весьма пылко указывал на слабые стороны славянофильства и на достаточно серьезные пункты своего расхождения с ним, о чем еще придется сказать ниже. Пока же существенно, как нам представляется, отметить то, что сама форма обращения к народности у Григорьева и его товарищей по молодой редакции «Москвитянина» чрезвычайно своеобразна. В какой степени славянофильство было теоретическим, литературным убеждением (по своим истокам), в такой же слагавшиеся в москвитянинском кружке ранние формы будущего почвенничества вырастали из житейских впечатлений, из непосредственного прикосновения к почве городского простонародного – а в патриархальной Москве еще очень связанного с мужицким, крестьянским – быта.

Молодую редакцию «Москвитянина» вернее всего рассматривать в первую очередь как литературно-бытовое содружество. Исследователи отмечали (после распада кружка об этом писал и Григорьев), что в идейном отношении кружок уже тогда был более чем пестрым (это подтвердила и позднейшая эволюция его членов)¹.

Всех москвитянинцев объединяло увлечение народной песней, которую они великолепно знали, за которой охотились с настоящей страстью и профессиональной серьезностью. То, что народную жизнь Григорьев стремился постичь прежде всего через искусство и через эстетику обряда и быта, вполне отвечает его общим представлениям о познавательной роли художества. Да и русская жизнь в этот исторический момент очень располагала к таким попыткам. Вся эта народность, с одной стороны, становилась в середине века чем-то уже чуть отстраненным (а значит, наиболее удобным для наблюдения и изучения), а с другой – еще жила живьем. Это уловил Григорьев. Стремясь соединиться с «органической» народной жизнью, принять «коренные начала» народной нравственности, Григорьев и обращался в поисках

¹ См. об этом, напр.: *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1982.

всей этой правды жизни к тому доселе живому народному (растительному, как он говорил) искусству, которое он видел прежде всего в песне. Причем, в отличие от некоторых профессиональных фольклористов той эпохи, он верно понял, что современные формы песни есть не искажение, от которого собиратель вправе «очистить» текст, а продолжающаяся жизнь песни, которая должна быть изучена и понята (статья «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны»).

Слова «почвенник», «почвенничество» наиболее точно характеризуют позицию Григорьева, недаром ведь это тот же самый образ, что и его «органическая критика», «растительная поэзия»...

Репутация слова «почва» в применении к идеологической сфере ныне очень неоднозначна. Постепенное превращение почвенничества из идейного течения, стремившегося «кабинетным теориям» противопоставить жизнь в ее целостности, в застывшую общественно-политическую доктрину, а затем разнообразные спекуляции вокруг этой утопической доктрины реакционных публицистов, достаточно далеких от каких бы то ни было утопических чаяний, – все это основательно скомпрометировало понятие. Но помимо «почвы», к которой апеллировали сомнительные идеологи, есть и почва, из которой все растет, на которой стоят, а если движутся, то «не теряя почвы под ногами», «нащупывая твердую почву». Привычная фразеология, как поэзия и фольклор, иногда многое проясняет, потому что она «растительна», как сказал бы Григорьев.

Над сложным отношением Григорьева к славянофильству важно задуматься, потому что, метафорически говоря, в его идейных исканиях и, шире, в его судьбе своеобразно воплотилась судьба славянофильского учения. Сам склад личности критика способствовал этому удивительному явлению. Прежде всего – присущая ему интимная идеологичность: идея буквально лепит характер и формирует его биографию. Затем, как мы видели, напряженный интерес к философии и привычка обращения с абстрактными метафизическими категориями, привычка их примеривать к жизни и ими поверять жизнь. Наконец, абсолютная честность в отношении к художественному произведению, подобная научной честности естествоиспытателя, для которого недопустима натяжка в интерпретации природного явления. Столкновение двух последних свойств и приводит Григорьева к критике славянофильской доктрины.

В свое время славянофилы нащупали наконец «почву», точку опоры в обстановке, которая казалась каким-то неммыслимым, чуть ли не

катастрофическим водоворотом идеологической суеты, нащупали и твердо стали на этом месте, обретя, по-видимому, в таком плотном контакте с почвой искомую истину. Но здесь кончается действие аналогии – человек не дерево, и истина для него не столько в том, как и где стоять, сколько в том, каким образом и куда двигаться. И самую твердую, сколь угодно родную и надежную почву «заветных преданий темной старины», естественно, в некотором смысле приходилось волея-неволей покидать любому, кто отваживался делать некий шаг, практический шаг, например – в искусстве. Не случайно художественная практика ортодоксального славянофильства носит такой специфический характер. Славянофильская доктрина, такая, казалось бы, выигрышная, эстетическая по самой своей природе, можно сказать, узурпировала исконную область искусства, и на долю искусства как такового осталось просто удивительно мало. Всё славянофильское в искусстве (не говорим – всё в творчестве славянофилов) непременно отмечено печатью заданности, декларативности, в лучшем случае подкупающей своим максимализмом, и вряд ли больше. Это естественно. Несколько человек славянофилов могли нарочно расхаживать в мурмолах и кафтанах по столице, терпя насмешки и даже гонения властей, но героя литературного произведения в мурмолку нарядить было делом невозможным: искусство такой нарочитости и преднамеренности не приемлет. Практика искусства непременно приводила к отходу от доктрины. «Чистоту идеи» невозможно было сохранить и в такой сфере практической деятельности, как политика. Но, к счастью для славянофильства, оно не имело непосредственного отношения к политической практике, оставаясь в силу особенностей русской истории только течением литературно-общественной мысли. Именно это обстоятельство позволяет нам с уверенностью говорить, что между славянофильством и идеологией реакционного российского национализма – пропасть и что всякое смешение этих понятий – результат либо недоразумения, либо намеренной идеологической спекуляции. И здесь нет натяжки, пока славянофильство мы рассматриваем просто как литературный кружок, к тому же довольно тесный. Сами славянофилы были достойнейшие люди, враги крепостничества, никак не менее честные и последовательные оппозиционеры, чем противостоявшие им западники. Дело, однако, не может не меняться, если попытаться увидеть в славянофильстве, отвлекаясь от его конкретных носителей, серьезную идеологическую доктрину с возможными выходами в политическую практику. Недаром Григорьеву приходится тратить столько сил

и красноречия, внушая читателям цикла «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина», чтобы они не вздумали путать славянофилов с Бурачком: славянофильство с официальной народностью сами по себе действительно – приходится это признать – обнаруживают некоторую прискорбную тенденцию как-то путаться между собой, смешиваться. Собственно, результатом именно такой тенденции и является расхожая манера называть славянофилами литературных деятелей, в сущности не имеющих на это название никакого права.

Дело, видимо, в том, что первым, неизбежно бросающимся в глаза в славянофильстве, является идея национальной отличительности, то есть такая идея, которая, будучи повернута в сферу политической практики, неизменно служила явным или скрытым обоснованием и оправданием всей российской государственной кривды и произвола.

Правда, у самих славянофилов эта идея, повторим, более или менее благополучно пребывала в сфере более или менее отвлеченных рассуждений, оставаясь пока что именно идеей. К счастью, *еще* идеей и, к сожалению, *уже* идеей. Иначе говоря, национальное чувство, такое же естественнейшее человеческое чувство, как чувство личности, у славянофилов выступало как национальная идея, точнее, как идея национальной отличительности, если не исключительности. Ведь и острое переживание личного своего бытия, чувства неповторимости своей собственной личности, единственности, уникальности ее, знакомое каждому человеку, переходя из внутренней сферы во внешнюю, переходя на уровень понятия, на уровень рассуждения, начинает нуждаться в контроле и разумном самоограничении, так как таит в себе опасность эгоцентризма. Неповторимость – неповторима, но стремление вознести собственную неповторимость на высшие ступени ценностной иерархии сочувствия не вызывает. Всё это истины достаточно ясные, подтверждаемые самым элементарным житейским опытом, но только до тех пор, пока мы имеем в виду сознание, идеологию личности в буквальном смысле. Как только речь заходит о переживании и осмыслении бытия не личности, а нации, о национальном самосознании и идеологии, все эти очевидные истины нередко забываются.

Можно сказать, что, превратив национальное чувство в идею, славянофилы сделали первый, но принципиально важный шаг – интимное переживание превращалось в орудие, догматическую доктрину. Гипертрофированное развитие национальной идеи – неизбежный путь проявления национального чувства в исторических обстоятельствах,

нарушающих внутреннюю уверенность и равновесие нации. В России 30–40-х годов это неблагополучие было по меньшей мере двояким: мыслящему человеку тяжело было сознавать себя подданным крепостнической империи и ощущать пропасть между европеизированной культурой верхних слоев общества и национально самобытным укладом жизни многомиллионной крестьянской массы. Но догматические тенденции славянофильской идеологии в значительной степени провоцировались западничеством. В цикле «Развитие идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина» Григорьев наглядно показывает, как возникает этот острейший и странный, в сущности, конфликт патриотического чувства со здравым смыслом. Спор с самого начала ведется, по сути, в разных плоскостях, что делает его и особенно ожесточенным, и безнадежным в смысле обретения искомой обеими партиями истины. Скороспелая и довольно странная догма западничества мгновенно (по Григорьеву, все происходит в 1836 году) рождает рефлекс – противоположную догму славянофильства. Конечно, не Чаадаев выдумал западничество-догму, он его только заострил и оформил. Все это столкновение имело, разумеется, достаточно глубокие политические и социально-психологические причины¹.

Характернейшей чертой российской государственной идеологии была претензия на тотальность. Верноподданные чувства должны были быть безграничны, всеобъемлющи и в идеале как бы глубоко интимны. Государственная власть все время стремилась отождествить себя и с семьей, и с религией через церковь (последняя тенденция наглядно прослеживается в самой истории русской церкви).

Как известно, формулы вроде «царь-отец», «матушка-государыня» никак не назовешь специфически русскими, подобные титулы имели еще египетские фараоны. Тем не менее в России они задержались на очень большой исторический срок и активно использовались во всех формах официальной идеологии и пропаганды. Именно поэтому такое постоянное вторжение казенного в личную, частную сферу могло казаться чем-то исконно русским, природным. И даже само понятие о различии этих сфер, разграничении их, их взаимной суверенности – формалистикой, лукавой и бездушной выдумкой. Отсюда – распрост-

¹ Подчеркнем, что речь здесь идет не о сколько-нибудь полной характеристике всей идеологии западничества и славянофильства в целом, а лишь об одном аспекте их спора – о трактовках проблемы национального своеобразия России в их крайних полемических выражениях.

раненный мотив русской публицистики: недоверчивое и подозрительное отношение к самой идее права и юридической справедливости, мотив, отражавший, конечно, исторически сложившуюся черту национального сознания.

Отдал определенную дань этому достаточно популярному комплексу представлений и Григорьев, что особенно ярко выразилось в запрещенной цензурой второй статье задуманного им цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене»¹, которая посвящена разбору сочинения Посошкова «О скудости и богатстве». Здесь, проводя параллель между воззрениями Посошкова и некоторых персонажей Островского, Григорьев доказывает мысль о единстве народного сознания и вместе с тем об отличии многих русских национальных представлений от тех, что сложились в исторической жизни Западной Европы. Взгляд Посошкова он называет в этом смысле «странным». «Странная политическая экономия... которая хочет обогащать людей и государства посредством правды и любви! Странный взгляд – и мудрено ли, что этот странный взгляд, который доселе делит с Посошковым вся непосредственно мыслящая великая Русь, который вместе с ним наследовала она от всего своего прошедшего, убеждение в законности которого испила она в чаше спасения, предлагаемой церковью всем верующим и дерзающим, а способность к восприятию всосала с молоком матери, – мудрено ли, что этот странный взгляд не мирится, хотя доселе еще смутно, бессознательно и робко, с требованиями другого, на другой почве выработавшегося взгляда, в котором эгоизм является принципом и двигателем машины общественного благосостояния, в котором правда и любовь суть нечто личное, вырабатываемое личным процессом, одним словом, сами по себе, а государство, общество тоже само по себе; в котором общественная жизнь есть, таким образом, чистый формализм, в котором узаконена, возведена в науку двойственность внутреннего мира человека и общественного быта»².

По иронии судьбы, участь как раз этой статьи Григорьева цензура решила «не по закону, а по душе» (если воспользоваться выражением героя Островского): после долгих совещаний цензоры пришли к выводу,

¹ Статья была впервые опубликована В. С. Спиридоновым в кн.: Ежегодник петроградских гостеатров: Сезон 1918–1919 гг. Пг., 1920. Там же подробно освещена история запрещения статьи.

² Ежегодник петроградских гостеатров... С. 185.

что ничего политически опасного (о чем формально и должна была беспокоиться цензура) в статье нет, но цензор высказал недовольство ее литературными качествами (что совершенно не входило по закону в компетенцию цензуры). В итоге печатать ее запретили, правда, с туманно приличной формулировкой причины. Как пишет В. С. Спиридонов, случай редкий в цензурной практике. Возвращаясь к содержанию статьи Григорьева, отметим, однако, что в ней замечательна сама постановка вопроса – удивительно прямая и честная.

Если иметь в виду особый, так сказать, форсированно патерналистский, «семейственный» облик российского самодержавия¹, то поляризация, расщепление общественного сознания на западническую и славянофильскую формы и может быть рассмотрена как катастрофа единого «тотального» сознания (именно «тотального», а не цельного, потому что «цельность» эта была явно направленной и построенной, официально санкционированной, благодаря чему, собственно, естественный процесс развития сознания произошел в такой неблагополучной, в общем, форме).

По мере естественного роста просвещения и образованности, осмысления исторических событий 1812 и 1825 годов, по мере развития литературы, по мере того как складывалось общественное мнение, не мог не становиться все более и более очевидным тот факт, что крепостное право в корне и самым резким образом отделяло Россию от остальной, как тогда выражались, цивилизованной Европы. Иначе говоря, от того, что крепостное право и все традиции бесправия, вся государственная система, на которой оно основывалось, позорили Россию и любого из ее граждан, – от этого просто некуда было деваться. Идеология режима стремилась оккупировать самые интимные уголки сознания, притягательность режима должно было быть полным, тотальным, некритическим. И ничего нет удивительного, что с наступлением кризиса, момента, когда полное притягательное стало уж слишком явной ложью, стало буквально невозможным для сколько-нибудь мыслящего и рассуждающего человека, на смену притягательности должно было прийти

¹ Повторим, что нас здесь интересует субъективно-психологическая сторона проблемы: не что представляло собой явление на самом деле, объективно, в своем политическом содержании, а как оно отражалось в сознании общества, как себя мыслило и подавало. Аспект этот, с нашей точки зрения, тоже имеет свое объективное значение, свое влияние на ход общественной борьбы, и влияние немаловажное.

такое же полное, категорическое и тотальное неприятие. «Спор славянофилов с западниками шел не о том, надо ли освобождать крестьян от крепостной зависимости, а о том, как, какими путями этого добиваться. Спор шел не о том, нужны ли народу свободы, а о том, какой общественный строй их может обеспечить. Спор шел не о том, стоять ли России на месте, а о том, какими путями идти ей вперед», – справедливо пишет исследователь славянофильства¹.

В национальном культурном сознании в очередной раз подтвердилась достаточно злополучная модель внезапной и резкой ломки, то, что Григорьев называл «выдыбай, боже» или что называется «и я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал».

Наружу нагляднее все это выйдет позже – в бурную послениколаевскую эпоху, когда и писал Григорьев свой цикл «О развитии идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина». Может быть, поэтому он так верно почувствовал «болезненность», «неправильность» самого хода этого развития, чреватого резкими кризисами и отказами от «вчерашней» правды ради сегодняшней. Резкая реакция вызвана именно бесцеремонным посягательством на интимный душевный мир, на ядро личности. Но резкость реакции, поспешная перестройка взглядов не меняют главного – само неправомерное вторжение одной сферы сознания в другую этим, конечно, не устраняется. Смещение ясной этики общественных отношений, бесспорно, являющихся сферой разума, и интимно личных, духовных вопросов, относящихся к сфере чувства и веры, будет сказываться в русском сознании на протяжении всего XIX века и служить источником многих крайних теорий и поступков.

«И молился на Россию и был с распинающими ее», – скажет об одном своем герое Лесков. Складывался тип сознания, который можно назвать «катастрофическим», потому что внутренняя катастрофа становится как бы нормой, законом и развитие сознания подменяется дурной бесконечностью переворотов в сознании. Западников Григорьев, как известно, называл «тушинцами». Вряд ли правомерно пояснять слово «тушинцы» словом «предатели», в смысле чуть ли не буквального политического предательства. Тут не только модернизация понятия – тут явно позиция Григорьева становится неотличимой

¹ Ломунов К. Н. Славянофильство как научная проблема. Задачи и принципы исследования // Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978. С. 60.

от позиции тех самых «сил мрака», от которых он всю жизнь так настойчиво отмежевывался. Если вспомнить историю, «тушинцами», «тушинскими перелетами» могли называть вовсе не обязательно каких-то своекорыстных злодеев-предателей, но и людей слабых, плывших по течению и просто потерявших ориентировку в бурных событиях «смутного времени».

В григорьевском словечке «тушинцы», в григорьевском отношении к крайнему западничеству (как тотальному отрицанию всего русского) слышится прежде всего осуждение «смуты» внутренней, душевной, потери точки опоры, осуждение личностной несостоятельности, прямо связанной с приятием ренегатства как некоей формы интеллектуальной жизни, как модели поведения.

И все же, хотя в целом Григорьеву западники неизмеримо более чужды, чем славянофилы, его собственная позиция была, как известно, попыткой найти средний путь, освободиться от крайностей обоих направлений. Это заметили и его журнальные противники. Уже после смерти Григорьева в статье «Мистико-аскетический роман», посвященной «Братьям Карамазовым», Антонович писал: «Достоевский <...> пристал к той литературной партии или школе, которую можно назвать левым славянофильством <...> На самом левом конце этого направления стоял А. Григорьев, неопределенный мечтатель и художественный мистик, одною своею стороною даже соприкасавшийся с западничеством»¹. Оба направления Григорьев ощущал как «барские» и в этом отношении глубоко себе чуждые. Об этом он писал Погодину: «...как скоро славянофильство видит *народное* начало только в одном крестьянстве (потому что оно у *них* связывается с старым боярством), совсем не признавая бытия чисто великорусской промышленной стороны России, – как скоро славянофильство подвергает *народное* обрезанию и холощению во имя узкого, условного, почти пуританского идеала, – так славянофильство, во имя сознаваемой и исповедуемой мною правды, становится мне отчасти смешно, отчасти ненавистно как *барство* с одной стороны и пуританство с другой.

Правда, мною (да, кажется, и Вами) сознаваемая и исповедуемая, ненавидит вместе с западниками и сильнее их деспотизм государст-

¹ Антонович М. А. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1961. С. 399. «Художественным мистиком» Григорьев здесь назван, конечно, за то исключительное значение, которое он придавал «искусству», что Антоновичу казалось мистицизмом.

венный и общественный, – но ненавидит западников за их затаенную мысль узаконить, возвести в идеал распутство, *утонченный* разврат, эмансипированный блуд и т. д. Кроме того, она не помирится в западничестве с отдаленнейшей его мыслию, с мыслию об уничтожении народностей, цветов и звуков жизни, с мыслию об отвлеченном, однообразном, форменном, мундирном человечестве. Разве социальная блуза лучше мундиров *блаженной памяти* И<мператора> Н<иколая> П<авловича> незабвенного, и фаланстера лучше его казарм? В сущности, это одно и то же»¹.

Понимание народности у Григорьева опирается на более широкую социальную среду, чем у «старообрядского» направления (так назвал он однажды славянофильство). Б. Ф. Егоров справедливо отметил, что, постоянно говоря о народе как едином организме, Григорьев тем не менее преимущественно имеет в виду социальные низы и купечество, то есть непривилегированные в дворянском государстве сословия. Дворянскую жизнь он называет «мишурной», «светским муравейником» и т. п.

Существенно важной для Григорьева идеей, отличавшей его от славянофильства, было признание исторического единства русского народа до- и послепетровского периодов. Именно этим объясняется его внимание к таким явлениям культуры, в которых сказывается это единство: к книге «Сказание... о странствии инока Парфения», к современной народной песне, к живущим бытовым обрядам и к проявлениям этого единства в «высокой» литературе – у Пушкина, Островского.

Ложной и кабинетной казалась Григорьеву мысль вычеркнуть два века русской истории, к чему стремилась славянофильская догма, совершенно фантастической – мысль видеть в будущем устройстве России возрождение древнерусских форм правления.

«Ведь по-вашему (я обращаюсь только к теоретикам „народного“ лагеря) в нашем духовном развитии надобно похерить все, и „валяй сызнова“ – по одним, с XVII, по другим, гораздо более последовательным господам, с XII столетия. Оно, пожалуй бы, и хорошо, да нельзя. Ведь жизнь, даже с ее наростами и болячками, – живая жизнь, живой организм»².

В москвитянинский период Григорьев склонен был считать, что соединиться с народом интеллигенция должна, «опускаясь» до его патриархального, не тронутого европейской цивилизацией сознания.

¹ Около апреля 1857. Цит. по изд.: *Григорьев Ап.* Письма. С. 127–128.

² *Григорьев Ап.* Литературная критика. С. 474–475.

Но именно стремление Григорьева «жизнь одну любить, жизни одной верить», а не отвлеченными теориями приводит его к отказу от этой точки зрения. Григорьев увидел в народной жизни не одно «смирение», но и прямо противоположные начала. И, увидев это в современной жизни, Григорьев и в истории замечает теперь проявления этих активных начал. Уже в 1858 году он пишет А.Н. Майкову: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе – есть именно *слабая* сторона славянофильства <...> Так кажется только сначала – и сам Пушкин – притворявшийся иногда Иваном Петровичем Белкиным – понимал этот процесс... но куда же дел бы он те *силы*, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч. и проч.?.. Народное наше, типическое – не есть одно только старое, но и старое и новое – ибо лучше та *двойственность*, которая всюду у нас проглядывает в старом и в новом (князя дружинники и охранники и князя промышленники вотчинники, – святость Ильи Муромца и ёрничество Алеши Поповича, – земледельческое население и купеческое, – покорность семейному началу в одной песне и *загул* в отношении к этому началу в другой и проч., и проч., и проч.)»¹.

В соответствии с открытием этой двойственности в народе Григорьев пересматривает и новую историю, литературу. Он признает теперь не только законной как факт, но и необходимой стороной духовного развития «тревожное» начало, без которого, с одним смирением, «жизнь закисла бы».

«Тревожное» начало в литературе должно идти навстречу пробуждению личностных начал в массе, которые Григорьев теперь замечает и ценит. В этом смысле показательны его послемосквитянинские размышления об Островском.

В статье «Искусство и нравственность» и в целом ряде театральных рецензий Григорьев как о чем-то самоочевидном говорит о мотивах протеста в «Грозе»: «И протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства <...> разразился смело „Грозою“»².

Не только интеллигенция должна постигать мудрость народной жизни, но и народ меняется, он не застыл и не остановился в своем движении. К этой мысли приходит в итоге Григорьев. В журналах «Время» и «Эпоха» не случайно займет такое важное место тема народного образования – программа Достоевского предусматривала, что народу

¹ От 9 (21) янв. Цит. по изд.: Григорьев А. Письма. С. 183.

² Григорьев А. Литературная критика. С. 419.

предстоит овладеть лучшими достижениями мировой культуры. Интеллигенция и народ, по мысли писателя, должны двигаться навстречу друг другу для преодоления существующего трагического разрыва между ними.

У Григорьева программы не было, но его общая концепция искусства открывала для его мысли свои особые перспективы. «Театр – училище массы», – сказал когда-то Григорьев в своей ранней статье¹. Этому тезису он был верен на протяжении всей своей деятельности как театрального критика. В области театра взгляды его были на редкость устойчивы и определены. Он неизменно смотрел на театр как на «дело серьезное, дело народное», и потому требовательность его не знала компромиссов.

Хотя сложилась эта позиция рано, но на первых порах здесь бесспорно сказался стихийный демократизм Григорьева и, конечно, в первую очередь его очень яркие личные впечатления от московского театра эпохи его юности, театра Мочалова и Щепкина.

Драматический театр действительно был в XIX веке наиболее демократическим искусством, доступным и тем, кому по недостатку развития еще недоступно было серьезное чтение. «Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии – для всего народа», – скажет впоследствии Островский², размышляя о назначении театра. В театре Григорьев наиболее прямо и непосредственно мог наблюдать мощное воздействие искусства на людей. «Он сам был веяние», – сказал критик о Мочалове, подчеркнуто приравняв великого художника к «органическим» стихиям жизни.

Но чем больше укреплялся Григорьев в своих воззрениях на роль искусства и на отношение искусства к народности, тем естественнее и теснее вращалась его непосредственная живая заинтересованность театром в общую систему его взглядов. Можно предположить, что для Григорьева последнего периода театр представлял собой помимо, конечно, непосредственного эстетического переживания (что было всегда) еще и своеобразную, как мы теперь бы сказали, экспериментальную площадку, где творящий художник и народ, масса могут встретиться в едином высоком переживании.

Почвенничество как поиски третьего пути, как утопическая точка зрения на прошлое, настоящее и будущее России начало слагаться

¹ Репертуар и Пантеон. 1846. № 9. С. 427.

² Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1978. С. 139.

в москвитянинском кружке и развивалось в последний период деятельности Григорьева в его органической критике. Вместе с тем нам кажется важным, что в сознании самого Григорьева это, в сущности, была еще не теория, а в значительной мере некое эстетическое, родственное художественному переживанию жизни, открытое ее впечатлениям и происходящим в ней переменам.

Последний этап почвенничества – его оформление в идеологическую и политическую доктрину в публицистике и журнальной деятельности Достоевского. Григорьев во «Времени» и особенно в «Эпохе» застал и чутко уловил этот момент «застывания» почвенничества в доктрину, в ненавистную ему «теорию» со всеми вытекающими отсюда последствиями: подчинением линии журнала законам публицистической борьбы, поисками союзников, тактическими соображениями при выборе имен положительно оцениваемых авторов и т. п. Здесь, нам кажется, глубокая, принципиальная основа его конфликтов с журналами братьев Достоевских, которую попытался свести к субъективно психологическим причинам Страхов в своих известных воспоминаниях о Григорьеве. Достоевский в примечании к этим воспоминаниям тоже мягко, но настойчиво подчеркнул, что Григорьев был «несомненный и страстный поэт», говоря о Григорьеве именно как критике, иными словами, дал читателям свою версию этого конфликта: указал на «непрактичность» Григорьева, на его отказ быть публицистом¹. Одновременно Достоевский тонко и точно определил главное своеобразие Григорьева – родственность его критики художественному творчеству.

Рассматривая органическую критику как определенную эстетическую систему, мы допускаем некоторую условность. Сам Григорьев этого не сделал, несмотря на неоднократные предложения и со стороны полемизировавших с ним публицистов и от единомышленников (см. об этом в «Парадоксах органической критики»). Думается, это обстоятельство имеет принципиальный смысл. Органическая критика по своей сущности асистемна, хотя, может быть, Григорьев не до конца сознавал это: ведь он приступал к попыткам ее систематического изложения. Возникнув, как мы старались показать, на почве своеобразной оппозиции искусства по отношению к усилившимся рациона-

¹ Об отношениях Григорьева и Достоевского в период издания «Эпохи» см.: *Основат А. Л. К изучению почвенничества (Достоевский и Ап. Григорьев) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1978. С. 148–150.*

листическим и материалистическим тенденциям в искусствознании (главным образом в литературной критике), эстетика Григорьева, опиравшаяся на интуитивные начала в познании и выдвигавшая искусство как форму постижения жизни, наиболее адекватную самой жизни, представляла собой не стройную систему, а открытый, длящийся процесс осмысления непосредственного опыта искусства.

Григорьев оказался в конфликте с ведущей тенденцией русской критики 60-х годов: в эпоху решительного размежевания в обществе литературная критика становилась частью и даже средством идеологической борьбы. Григорьев стремился остаться «вне партий» и был обречен на одиночество, на отсутствие постоянной трибуны и надежных союзников. Он сам отчетливо сознавал это, о чем свидетельствует его переписка. «В том, что теперь у меня нет связей, – писал он, – виноваты наполовину дурные стороны моего характера и темные пятна моей жизни, а наполовину – хорошие, т. е. моя решительная неспособность принадлежать к приходу, *jugare in verba magistri* и клятвенно отречься от собственной личности»¹. И еще: «С исключительно либералами не сойтись мне совсем, потому что я по натуре артист; с исключительно артистами же не схожусь я потому, что каждая жила моя бьется за свободу и ни одна не выносит тупого, спокойного индифферентизма политического и религиозного, к которому все артистические натуры (кроме одного Островского) чрезвычайно способны. Вот и подите тут... Тяжело стоять почти что одному, тяжело верить глубоко в правду своей мысли – и знать вместе с тем, что *в ходу, на очереди* стоит не эта, а другая мысль, которой сочувствуешь только наполовину. <...> Бороться в эпоху, когда, что ни человек – то партия, то новый оттенок мнения!!!»²

Сам Григорьев осознавал себя в критике «от партии» искусства. Придавая ему, как мы видели, исключительное значение в жизни общества, предъявляя высокие требования к содержанию художественного произведения, Григорьев вместе с тем оказывался в высшей степени эстетически взыскателен. Не художественное он просто выводил за границы искусства, невзирая ни на какие добрые намерения авторов. Это для него вообще не предмет для критического анализа (что особенно отчетливо видно в театральных рецензиях). Пафос критической

¹ М. П. Погодину, между 21 и 28 мая 1851 г. Цит. по изд.: *Григорьев Ап. Письма*. С. 47.

² Е. С. Протопоповой, от 26 янв. 1859 г. (там же. С. 208).

деятельности Григорьева – справедливость по отношению к живому явлению искусства и, шире, к мысли.

Художественный факт – вещь по природе достаточно хрупкая, зависящая от восприятия. В известном смысле можно сказать, что без читателя, способного оценить качество, нет и произведения, нет этого самого качества. Логика идейной борьбы в журналистике 60-х годов приводила иной раз к тому, что художественный факт словно и правда становился чем-то эфемерным, становился производным критической статьи. Заурядная беллетристика Кохановской провозглашалась чуть ли не новым словом в русской литературе на страницах славянофильской печати. По внелитературным соображениям явно завышена Добролюбовым оценка прозы Марко Вовчка и названы «альбомными побрякушками» шедевры пушкинской лирики. Рецензент «Отечественных записок» не стесняется разругать пьесу Островского «Не так живи, как хочется», прямо признаваясь, что не читал и не видел ее в театре, а судит по отчету о спектакле. Чернышевский, не ограничиваясь полемикой с идеями Островского, объявляет «Бедность не порок» пьесой «слабой и фальшивой». Печально знаменитая статья Антоновича «Асмодей нашего времени», где обвинен в бездарности лучший роман Тургенева, – случай крайний, но не единственный. Подчеркнем, речь идет не о споре (хотя бы и самом резком) с концепциями, идеями писателей, а именно об общей оценке произведений как художественного факта. В условиях, когда вдруг оказалось возможным возникновение «дурной относительности» любой критической оценки, Григорьев остается тем квалифицированным читателем, без которого не может быть и художественного факта. Его можно назвать героическим, стойким читателем, который нес свою необходимую литературе службу до конца – без страха и упрека, насколько это в человеческих силах. Разумеется, были и у него свои пристрастия и антипатии, какие-то его надежды оказались преувеличенными и не подтвердились, в чем-то он ошибся, хотя случаи такие достаточно редки. Но сам подход тут иной. Так, в период, когда Григорьев отрицательно оценивал роль натуральной школы, он критиковал «направление» «Бедных людей» Достоевского и «Кто виноват?» Герцена, но никогда не называл эти вещи слабыми, сразу выделив их в потоке прозы 40-х годов. Исходя из своего представления о театре и драме как искусстве, непосредственно обращенном к массе, Григорьев невысоко оценивал значение пьес Тургенева, считая их чересчур утонченными, недостаточно демократичными, однако не отрицал их литературных достоинств. Число примеров можно было бы умножить.

Для Григорьева как критика искусства характерно стремление к широте взгляда. Причем григорьевская широта – нечто противоположное бесхарактерности, робости, тому, что называется всеядностью. У Григорьева широта активная, творческая, он стремится работать со всем, что попадает в его поле зрения, без усталости извлекая все, что можно извлечь ценного.

С этим связан особый характер его полемичности. Сама по себе полемика занимает в его статьях большое место: имея свой взгляд на вещи и относясь к искусству как органическому целому, он постоянно стремится любой факт осмыслить, во-первых, в связи с этим целым, а во-вторых, сориентировать свою концепцию среди современных суждений об этом факте или явлении. Но при этом Григорьев демонстративно отказывается от таких выгодных полемических ходов, когда для наглядности делают все, чтобы углубить видимое противоречие оппонента с истиной. Ему интересно как раз другое – прежде всего сильная сторона чужого рассуждения, даже если сильной ее можно назвать только исторически, по происхождению. И в явном, с его точки зрения, заблуждении интересует Григорьева прежде всего момент истины, а потом уже и логика и психология отхода от истины (см., например, статью «Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы»). Григорьев органически неспособен не входить в положение противника, и это не тактический прием полемика, а программа и особый, редкий дар природы. Григорьевское добродушие особенно поражает в соотнесении с общеизвестной злополучностью его писательской судьбы. Он и над собой готов посмеяться и признать свои слабости, но в существенном неуступчив до последней степени (см. статью «Несколько слов о законах и терминах органической критики»).

«Готовый с полной искренностью сознаться в грехе некоторой темноты изложения и некоторой излишней привязанности к анализу, я остаюсь, однако, при убеждении, что умственной лени, лени мыслить и следить за развитием чужой мысли, не надо по-настоящему баловать ни в себе, ни в других», – писал Григорьев¹.

Над Григорьевым смеялись противники и сетовали на него единомышленники, что он пишет слишком сложно, со множеством отступлений, с повторениями и с пристрастием к неожиданным терминам, которые казались иной раз нелепыми. Как видим, он и соглашался,

¹ Григорьев А. Литературная критика. С. 370.

и не соглашался с этими упреками. Повторения он объяснял и биографическими обстоятельствами: «Я не имею, конечно, никакого права не то что уж требовать, но даже и желать, чтобы моя критическая деятельность, поглощавшаяся более или менее толстыми книжками журналов и вместе с ними отходившая в архив, была у читающего люда в памяти <...> и потому обязан всегда разъяснять свои положения, вечно начинать сызнова...»¹. Но все эти свойства формы имеют и содержательный смысл. Поняв их логику, в Григорьеве можно ценить и его «косноязычие» – он умеет сказать хлестко, но пренебрегает этим. Он настолько же живет художественным словом, насколько опасается собственного слова, опасается и увлечься за ним, и злоупотребить им. Чувствуется, что он постоянно остерегается формул – запоминающихся, «крылатых», готовых к отчуждению, готовых начать некую самостоятельную жизнь. Он преследует догматическое мышление и на уровне стилистики, заботится о том, чтобы слово критическое не присваивало себе исподволь и незаконно прерогатив и возможностей слова художественного.

Повторы Григорьева (внутри одной статьи), многократные возвращения к одной и той же мысли вызваны боязнью того, что теперь называют «формализацией понятия»: его работа как критика идет прежде всего не с понятиями, а с образами и ощущениями. Он и боится вместо живого и неподдельного ощущения подsunуть читателю удобо-запоминаемый, отвлеченный словесный знак.

Жанр Григорьева, собственно, не статья, а беседа, несколько беспорядочная, вязковатая, нередко затянувшаяся, но не будем забывать, что собеседник наш как никто знает предмет и серьезнейшим образом им заинтересован. В итоге оказывается, что неуклюжий, аморфный характер беседы позволяет уловить и определить такие явления, которые иными, более правильными и логическими способами не улавливаются. Поэтому и нюансом Григорьев так часто бывает занят вовсе не для того, чтобы им щегольнуть, а потому что он, как всякий одаренный практик искусства, знает по опыту, что нюанс все решает. Так, какой-нибудь стилистический нюанс (почти наверняка для каждого из нас утраченный) восприятия современниками каких-то черт прозы Загоскина или «Истории...» Карамзина оборачивается – и это воочию показывает Григорьев, ибо это становится видным на его уровне исследования, – серьезным, узловым фактом истории развития общест-

¹ Григорьев Ап. Эстетика и критика. С. 140.

венной мысли (см. цикл «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»).

Несмотря на свое одиночество в литературно-общественной борьбе эпохи, Григорьев, как уже отмечали исследователи его творчества, был с ней кровно связан. Для его критики характерна страстная заинтересованность общественной проблематикой искусства, причем, как многие русские классики, он рассматривал ее преимущественно сквозь призму нравственных исканий. Подобно другим представителям русской мысли 50–60-х годов, Григорьев обращается к проблеме народности.

Но если революционные демократы дали социальное и классовое истолкование этой категории, то Григорьев понимает народность как совокупность национально характерного (правда, как мы видели, с опорой на непривилегированные слои нации). С другой стороны, в отличие от славянофилов, которых проблема национального интересовала преимущественно в философско-историческом аспекте, Григорьев изучает отражение национальных форм сознания и быта в искусстве. В этом случае такой конкретный поворот проблемы, ее обращенность к живой практике искусства во многом предохраняет Григорьева от построения утопических доктрин, подобных славянофильским, позволяет ему сделать интереснейшие наблюдения. Да и общий вывод Григорьева о том, что в ходе истории национальное «не амальгамируется» и что оно составляет существенную сторону содержания в искусстве, едва ли может быть оспорен.

Оставаясь в рамках идеалистических представлений, Григорьев был противником материалистической эстетики революционных демократов. И главным объектом его неприятия был их утилитаризм в подходе к искусству и недооценка его самостоятельной роли в познании.

Опираясь на шеллингианское учение об интуитивном постижении жизни искусством, Григорьев вместе с тем стремился защитить и права разума, сознательного начала в творчестве, видя в их единстве залог подлинной художественности. Именно эта сторона его эстетических представлений заставляет его быть предельно внимательным к живой, развивающейся литературе, к факту искусства. Его критика поэтому – живое свидетельство, репортаж, описание взаимодействия и борьбы художественных идей (в нерасчленимости обеих составляющих). Постоянное стремление к адекватности критики предмету, бесконечное приближение критики к литературе, к художественному факту, к почве – метод, позволивший Григорьеву высказать множе-

ство глубоких мыслей о литературе, как современной ему, так и предшествовавшей.

Таким образом, можно сказать, что органическая критика Григорьева, в 60-е годы XIX века выглядевшая неопределенным мечтательством, почти чудачеством, в сущности, таковым не была. Это был, бесспорно, оригинальный путь, не совпадающий с магистральным движением русской эстетической мысли, что понимал сам Григорьев и трагически переживал как собственную ненужность.

И все же упорство его не было бесплодным. В исторической перспективе проясняется непреходящая ценность эстетического наследия Григорьева.

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ И РОЗАНОВ О БУХАРЕВЕ

Секуляризация художественной литературы, повсеместно, в том числе и в России, постепенно и плавно совершавшаяся при выходе из средневековья, после реформ Петра приобрела у нас форму полного разрыва с церковной традицией. Во всяком случае, так это непосредственно воспринималось обществом. К XIX веку духовная и светская литература стали двумя вполне самостоятельными сферами. *Душеполезное чтение* и чтение художественной литературы – два совершенно разных занятия мирского человека. И это, конечно, отражало общее соотношение церкви и культуры в послепетровское время.

В первой трети XIX в. недовольство этим положением высказывали преимущественно консервативные публицисты, со всеми видами свободомыслия и тем более критицизма жестко связывавшие упреки в отступлении от православных заветов. К тому же архаические художественные вкусы этого слоя читателей признавали лишь прямые дидактические формы выражения нравственной проблематики. Думаю, что и положение церкви в послепетровском государстве подталкивало её к самоизоляции от национальной культуры, контакты с которой ограничивались преимущественно контрольными функциями.

Такое положение не могло не вызывать потребность преодоления разрыва между церковной и мирской жизнью общества. Подобные попытки были, история их еще мало изучена, но несомненно, что Киреевский и Хомяков среди литераторов, а архимандрит Феодор в духовной среде – ярчайшие представители этого направления русской мысли. Судьба этих тенденций, как известно, была тяжелой. Богословские сочинения Хомякова подверглись цензурному запрету, участь Бухарева была еще более драматичной. Травля Бухарева

начата была Аскоченским, которого Розанов так выразительно назвал «диким ослом, столь долго топтавшимся в ограде православия».

Статья В. В. Розанова «Аскоченский и архимандрит Феодор Бухарев»¹ – это последний отклик, завершение и оценка уже за порогом XX века (1902 г.) трагического эпизода в истории русской мысли: неудавшейся попытки Бухарева «соединить православие и современность», разрушить стену между верой и повседневной мирской жизнью. Эта стена, как представляется, многим способствовала исторической трагедии русской церкви в 1917 г. Многолетние усилия церковных и светских консерваторов по запрещению всякому мирскому человеку приблизить к своей повседневной практике христианскую веру, а следовательно, размышлять на религиозные темы и делиться своими размышлениями привели к тому, что русскую церковь огромная масса людей к XX веку стала воспринимать как часть государственной машины, и потому в революции она разделила судьбу других государственных институтов.

На заре XX века Розанов страстно выступил в защиту идей Бухарева. И, надо сказать, не был в этом одинок, поскольку его статья весьма основательно использует материалы, доводы, да и самый текст содержательной книги профессора Казанской духовной академии П. Знаменского о богословской полемике 1860-х², послужившей поводом для выступления Розанова. Розанов писал: «Идеи архимандрита Феодора своевременно было бы пересмотреть в наше время. Он дал церковную форму, церковное выражение тем идеям и движениям души, которые гораздо позднее нашли светское и притом гениальное выражение в Достоевском. Родство их так и мелькает там и здесь. Множество идей у них совершенно общих, и идей центральных, а не краевых. <...> Можно сказать: соединишься русская высшая иерархия с архимандритом Феодором, а не с Аскоченским, и поддержи его митрополиты Исидор и Филарет, привейся его идеи в нашей церковной литературе и привейся они вдохновенно и свободно – и церковь русская миновала бы благополучно несколько опасных подводных камней» (с. 13). Такими опасностями Розанов считает сектантство, равнодушие к состоянию церкви образованных классов и то, что многие миряне религиозны,

¹ Розанов В. В. Около церковных стен. СПб., 1906. Т. 2. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием страниц в скобках.

² Знаменский П. Богословская полемика 1860-х годов об отношении православия к современной жизни. Казань, 1902.

«но уже не церковно-религиозны». Розанов тогда еще не знал, что главные опасности были впереди, но ему суждено было дожить до них и увидеть всё собственными глазами.

В связи с этой заметкой Розанова стоит и еще одна замечательная работа – опубликованная в разгар травли Бухарева статья Григорьева «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия»¹. Статья была перепечатана в издании Страхова; думаю, что знакомство с ней Розанова не исключено (в особенности если иметь в виду его высокое мнение о Страхове).

Розанов полагал, что в своей полемике с Аскоченским Бухарев не использовал существеннейшую для его позиции идею Троицы и не сумел дать философского обоснования совместимости Христа и цивилизации, из-за чего аргументы Аскоченского выглядели будто бы убедительнее бухаревских. Не вступая на недоступную мне почву чисто богословских рассуждений, всё же позволю себе с Розановым не согласиться. Розанов пишет: «Петр дал имя Троицкому собору, но философии около него не создал. Между тем, философия эта есть. <...> Ибо ведь вопрос-то состоит в том, что же есть собственного и специального в моряке, а также в художнике, в поэте, в ученом и мыслителе, что связывало бы с... религией?! Да самое бытие их, сочное и полное <...> входит всею полнотою полнот в волю Отца небесного» (с. 38).

Но в книге Бухарева, по поводу которой Аскоченский и нападает на него, а позже и в его ответах критику как раз приводится именно этот довод, что и было отмечено Аполлоном Григорьевым. «Не многие дошли до высоты воззрения, потребной для простой и великой в простоте своей мысли о. Феодора, что для Христа человеческий разум вовсе не так ничтожен, как для нескольких поборников застоя и насильственного единства, для нескольких духовных централизаторов, которым всякие пути, уклоняющиеся от буквы, представляются *усилиями напрасными, а может быть, и погибельными*» (с. 289).

Прослеживая историю «оппозиции застоя» (имеется в виду оппозиция проявлениям живой жизни, историческому движению России), Григорьев показывает нацеленность критики именно против художественной литературы как арены проявления творческих сил нации. «И вот когда оппозиция *жесточких нравов*, сбросивши с себя личину борьбы за старый и новый слог, выступила прямо в „Маяке“ 40-х годов,

¹ Время. 1861. № 5. Далее цитирую с указанием страниц в тексте по изд.: Григорьев Ал. Эстетика и критика. М., 1980.

она неминуемо должна была в конце концов признать растлением всю нашу литературу от Карамзина до Лермонтова включительно» (с. 310). (Чем, по мысли Григорьева, укрепляла «отрицательное направление», опиравшееся на лучшие достижения русской литературы.)

Однако, по мысли Григорьева, в середине века чисто отрицательный взгляд на русскую жизнь исчерпал свои возможности. В художественной литературе ведутся теперь поиски положительных начал национальной жизни. Одновременно и в среде духовенства растет понимание необходимости уяснить вопрос об отношении православия к современной жизни – интеллектуальной и бытовой.

В высшей степени симптоматично, что Бухарев обращается к литературе и предпринимает обсуждение романов, ставших своего рода нервными узлами в жизни современного поколения, – «Отцы и дети», «Что делать?» и «Преступление и наказание».

Конечно, это отнюдь не литературная критика – как, в сущности, не были литературной критикой в точном смысле и самые прославленные статьи об этих романах. В соответствии с тем местом «второго», «альтернативного», как сказали бы теперь, духовного руководителя общества, которое заняла литература, и разговоры о ней не были вполне литературны. Но в высшей степени показательной для отношений, сложившихся у русской церкви с обществом, была сама исходная посылка нападок Аскаченского на Бухарева¹, нападок, в конце концов поддержанных иерархами. В статье «Православие и современность» он пишет: «Слишком молода еще литература наша еще не от Бога; слишком еще не готова она к возвращению в лоно православия, от которого, вот уже более века, относит её вольтерьянство, якобинство, сенсимонизм, прудонство и всякие другие ветры лжеумствований. Слишком еще рано, даже вовсе неуместно человеку православному, а еще более лицу духовному брататься с нею любовно»².

Трагическую историю о. Феодора – Александра Матвеевича Бухарева – как бы обрамляют выступления в его защиту двух выдающихся русских литераторов, Аполлона Григорьева и Розанова, выявившие роковую роль «оппозиции застоя» в судьбе идей и институтов, которые она, по видимости, защищала.

¹ Аскаченский В.И. Тяжелое, но необходимое объяснение // Домашняя беседа. 1871. № 19.

² Домашняя беседа. 1861. № 4. С. 67.

РАННИЕ СТАТЬИ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА КАК ИСТОЧНИК КНИГИ В. В. ВИНОГРАДОВА «ШКОЛА СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО НАТУРАЛИЗМА»

Как известно, сам В. В. Виноградов в предисловии к книге «Эволюция русского натурализма» назвал свой метод «историко-филологическим». Одним из важных проявлений историзма Виноградова было его неизменное внимание к культурно-историческому контексту появления изучаемого произведения. Не была исключением и работа «Школа сентиментального натурализма», анализирующая перелом в истории натуральной школы, обозначенный появлением «Бедных людей» Достоевского. Предваряя тщательный анализ поэтики первого романа Достоевского (преимущественно системы повествования), ученый показывает, что создание «Бедных людей» было вызвано логикой развития натуральной школы.

Новые черты поэтики натуральной школы, появившиеся у Достоевского, по наблюдению Виноградова, были сразу же замечены современниками. На литературную критику эпохи ученый и опирается при описании этих черт.

Хотя в работе Виноградова используются и другие газеты и журналы, главной опорой – и не побоюсь сказать, источником идей и центральных сопоставлений – послужили материалы критика петербургского журнала «Финский вестник» и газеты «Московский городской листок». Эти статьи принадлежат Ап. Григорьеву¹, что, вероятнее всего, не было известно Виноградову. Впрочем, если в ссылках на труды филологов Виноградов был весьма скрупулезен, то литературная критика как источник идей и наблюдений была для него как бы неким общим

¹ См.: Егоров Б. Ф. Библиография статей и писем Ап. Григорьева // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 98. Труды по русской и славянской филологии. III. Тарту. 1960.

достоянием, и такое отношение вообще было свойственно многим крупным ученым 1920–1930-х гг.

Правда, имя Григорьева упоминается в виде глухой ссылки: «см. статьи Ап. Григорьева». Думаю, имелись в виду обзоры «Русская литература в 1851 году» и «Русская литература в 1852 году».

Отмечая, что современники единодушно отнесли Достоевского к гоголевской школе, ученый приводит оговорку «Финского вестника»: «...хотя, может быть <...> ему (Достоевскому. – В.В.) суждено довести до *nes plus ultra* гоголевскую школу, т. е. гоголевскую форму и манеру, но не дух того, кто так энергически, так сурово-грустно говорит, что „пора наконец дать отдых добродетельному человеку“¹. Эту цитату полезно было бы привести более полно – думаю, она была сокращена Виноградовым по цензурным соображениям. Словам Григорьева, которые были процитированы ученым, предшествует следующее рассуждение: «В авторе на каждом шагу виден продолжатель и развитель Гоголя, хотя развитель самостоятельный и талантливый; скажем еще более: автор анализирует явления иногда даже больше Гоголя, роется в них глубже, если хотите, и хотя по слову самого главы этой новой школы, „равно чудны стекла, озаряющие солнца и передающие движения незамеченных насекомых“, но в анализе явления мелкого, хотя и проникнутом сознанием общности, лежит всегда много привязанности к этому отдельному явлению, много любви эгоистической. И потому-то, несмотря на то <...> что лица драмы его так просты и добры (имеется в виду роман «Бедные люди» – А.Ж.), в холодном, злобном юморе, создавшем Акакия Акакиевича, в величавом негодовании поэта, проникающем идеал художника Пискарева, более, гораздо более любви общей, мировой, христианской. У Гоголя, в лучших его произведениях, вы не найдете ни одного лица поэтического, вы видите только степени падения человечности, но вам понятно, что эти степени падения вызваны по этом во всем их страшном безобразии для того, чтобы сильнее, божественнее, благодатнее отпечатлелось на них христианское озарение; „ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой вечно стремится к Богу“, как говорит великий поэт в одном из глубочайших своих созданий, в „Портрете“ ... И как обыкновенно бывает, школа взяла у главы только его односторонности»².

¹ Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 150.

² Финский вестник. 1846. № IX. Отд. V. С. 28–29.

«Г. Достоевский, человек с большим талантом, смешал *личности* с минутами их *озарения*, с минутами возвращения им образа Божия, и уединивши их, так сказать, в особый мир, анализировал их до того, что сам поклонился им...»¹

Несомненно, что для Григорьева в это время важна позиция Гоголя как позиция строгого христианина. И это впечатление подкрепляется цитатой из обзора литературной жизни в газете «Московский городской листок», также принадлежащего Григорьеву: «Акакий Акакиевич гоголевской „Шинели“ сделался родоначальником многого множества микроскопических личностей; микроскопические печали и радости мелочного страдания, давно уже вошедшие в обыкновение у повествователей, под пером г. Достоевского и г. Буткова доведены до крайнего предела. Основная мысль господина ли Буткова, господина ли Достоевского есть своего рода *fatum*, невозможный в христианском мире: мелочная личность, развившая в себе странные притязания, падает под их гнетом – таков Голядкин. Другая мелочная личность поражена тем, что существование её не обеспечено и вследствие этой через меру развившейся заботливости утрачивает человечность. Таков Прохарчин»².

Итак, в размышлениях о разнице между «школой сентиментального натурализма» и Гоголем у Григорьева постепенно вырабатывалось понятие об авторском голосе как источнике ценностной ориентации произведения.

В этих же заметках Григорьева началось формирование его историко-литературной концепции, которая была изложена в позднем цикле «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»³. Для него была задумана, но не завершена статья «Достоевский и школа сентиментального натурализма», где предполагалась другая, очень высокая оценка Достоевского⁴.

Одним из важных элементов этой концепции было выделение двух направлений прозы: трагического и юмористического, т. е. соответственно лермонтовского и гоголевского. Смысл этих названий нуждается

¹ Финский вестник. 1846. № IX. Отд. V. С. 28–29.

² Московский городской листок. 1847. № 116. С. 465.

³ Переиздание и комментарии, раскрывающие историю цикла и название, см.: Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980.

⁴ Отрывок опубликован и замысел прокомментирован В. Л. Комаровичем в кн.: Гоголь: Исследования и материалы. Т. I, Л., 1936.

в пояснении: речь у Григорьева идет не о так называемом пафосе, а о характере и тоне повествования.

В более поздних работах и в письмах Григорьев скажет, что Гоголем владел «демон смеха» (кстати, это выражение встречается и в книге Виноградова в кавычках, но без ссылки).

Субъективный характер юмористического сказа, предложенного Гоголем, оказался слишком специфичен и потому быстро износился у продолжателей и подражателей.

Теперь можно вернуться к первой части работы Виноградова, где ученый говорит об исчерпанности возможностей юмористического описания низкой натуры, характерного для раннего этапа натуральной школы, и о повороте по этой причине к мотивам «гражданского сентиментализма». И это тоже было отмечено Григорьевым в «Финском вестнике» в библиографической хронике, предваряющей его статью о «Бедных людях»: «По складу речи видно, что автор рассказов человек с образованием: следовало бы ему, хотя в силу образования, знать, что в голых рассказах внешних походов бедняка еще нет юмора, а есть одна довольно неблаговоспитанная насмешка. У Гоголя и его последователей жалкая внешность всюду в борьбе с проблесками лучшего внутреннего, в чем состоял, состоит и будет состоять истинный юмор, до тех пор, пока внутреннее уравнивается с внешним, вечное со временным, или, пока *два будет одно*, по слову Евангелия. Как бы то ни было, но приглашаем читателей обратить внимание на талантливых и более или менее бесталантных, пишущих в духе той школы, которую мы назвали *гоголевскою*. Прибывает товар, значит, усиливается запрос. Итак, вот как нынче обстоят *потребности* публики. Еще лучше доказывается это тем шумом, какой наделало появление таланта г-на Достоевского, автора романа *Бедные люди...*»¹

При внимательном сопоставлении суждения А. Григорьева и работы Виноградова видно, что концепция критика, современного явлению, и ученого филолога, обратившегося к тому же явлению спустя чуть ли не век, оказывается сходной во многих важных моментах, несмотря на всю разницу в методологии и методике анализа. Наиболее существенно, что своим путем, на основе прежде всего анализа нравственной проблематики, Григорьев вплотную подходит к проблеме автора, значению и смыслу авторского голоса, определяющего ценностную ориентацию в создаваемой художником картине мира.

¹ Финский вестник. 1846. № VIII. Отд. V. С. 76.

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ



СОЗДАНИЕ РОМАННОГО ГЕРОЯ: «ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ»

Этот тип вошел, наконец, в сознание всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением.

Ф. М. Достоевский

ОБРАЩАЯСЬ К ЛИТЕРАТУРЕ XIX века, особенно первой ее половины, мы едва ли не в первую очередь сталкиваемся с феноменом героя, который имеет определенный, характерный облик. Облик этот обладает заразительностью, он врзался в национальную культурную память. Вероятно, это явление шире, чем собственно историко-литературное, потому что для его уловления необходимо учитывать и восприятие. В литературе, как нам кажется, формирование такого героя связано прежде всего с поэзией Пушкина (и лирической, и с «Евгением Онегиным»), и, может быть, особенно четко этот тип определился и оформился в образе Чацкого.

Грибоедов и Пушкин запечатлели момент обретения языка и облика русским человеком нового времени.

Образ такого дворянского героя, остроумца, эпиграмматиста, тесно связан с явлением становления русского литературного языка в поэзии, с открытиями Пушкина и его современников. Независимость – этим словом, пожалуй, можно определить главный источник обаяния героя такого качества.

Будем считать Чацкого некоей точкой отсчета, моментом, когда эти свойства прозвучали наиболее ярко и триумфально, когда дворянский герой был запечатлен в момент своей исторической правоты, в период декабрьского подъема.

Трудно отделаться от впечатления, что этот образ «героя во фраке» как культурная модель имеет влияние на всю нашу литературу класси-

ческого периода. Им как бы все меряется, хотя и с самым разным отношением к этому образцу – от восхищения до развенчания и борьбы, – но все стремится с ним соотноситься. Эти необычайные цельность, обаяние, заразительность и привлекательность героя, особую законченность его внутреннего и внешнего облика я бы назвала «фактурной насыщенностью» героя. Сознвая, что понятие фактурности образа лежит скорее в области театральной эстетики, чем в сфере собственно истории литературы, думаю все же, что оно окажется и нам полезным, поскольку мне хотелось бы обратить внимание не на весь комплекс проблем, связанных с категорией героя, но лишь на эту определенно существующую и мало изученную сторону явления¹. Для того, чтобы более гибко оценить размеры и характер влияния грибоедовско-пушкинского героя на нашу классическую литературу, понятие фактурности нам необходимо. Ведь «идеи» Чацкого, его позиция – все это было не без резона оспорено уже Пушкиным (правда, в своей блистательной статье Гончаров тонко вскрыл бессмертное в содержании этого образа, до известной степени оспорив Пушкина). В еще большей мере это соображение относится к типу «лишнего человека». Вместе с тем и тогда, когда идейный комплекс дворянского героя сделался уже историческим прошлым русской мысли, нравственно-психологический, бытовой его облик, его, так сказать, модус поведения – все это еще долгие годы, едва ли не до Чехова, оставалось предметом обсуждения, скрытого или явно, материализованного в тексте.

По-видимому, причиной такой долгой жизни этого образца, эталона послужило то, что именно в облике дворянского героя впервые в нашей литературе был выявлен личностный характер новой русской культуры. Личность в ее отношении с другими «личностями» же, с государством, с косной стихией дворянского быта и, наконец, с внеличными нравственными ценностями – этот комплекс животрепещущих проблем был у нас генетически связан с типом «героя времени», оформившимся в литературе первой трети XIX века. И герой этот у нас по необходимости должен был обладать обликом дворянского героя. Нигде в Европе этот вопрос не стоял уже в первой половине XIX века столь остро, как в России, где сословная принадлежность прямо опре-

¹ Основные идеи и отчасти терминология этой работы сформировались в 1975–1976 гг. Статью тогда не удалось опубликовать. См. об этом: Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996. Там впервые она была опубликована в полном виде.

деляла существование или отсутствие личной независимости и лишь принадлежность к дворянству давала некоторые гарантии личного достоинства¹. Доказательство своей независимости было очень остро и насущно для каждого русского человека. Фактура дворянского героя прямо воспринималась как знак независимости, обретения личного достоинства.

Таким образом, разговор о фактуре дворянского героя ни в коем случае не есть рассуждение о «пустой» форме, внешности, «манере». Речь идет как раз о социальной содержательности этого понятия, которая оказалась шире и «длительнее» непосредственно идеологического его наполнения и была связана с явлением социальной психологии.

Наконец, необходимо сделать еще одно пояснение. Само по себе наличие фактуры – неперемнное качество всякого удавшегося персонажа в реалистическом произведении, это как раз то свойство героя, которое делает его живым для читателя, а нередко, по признаниям писателей, и для самих создателей. Именно поэтому мы и выделяем понятие фактурной насыщенности, т. е. особой активности и «заразительности» облика. Это свойство превращает героя романа не только в литературный персонаж (пусть и самый убедительный, любимый, нравственно влиятельный), но, если можно так выразиться, в явление массовой культуры, разумеется, в ее формах, соответствующих исторической эпохе. Так, лермонтовский Печорин, влияя на массовую литературу, породил «печоринство», что засвидетельствовано критиками и высокой литературой середины XIX века (Чернышевский, Салтыков Щедрин, Ап. Григорьев, Достоевский). Между тем, несомненно «живые» и ничуть не менее совершенно написанные герои «Войны и мира» избежали этой участи.

Таким образом, учет понятия фактурной насыщенности героя позволит нам исследовать не только прямо и непосредственно выраженную литературную жизнь одного героя в виде влияния на другого, не только отражение текста в тексте, но увидеть и более неуловимую вещь – жизнь героя в культурной памяти, в читательском сознании нации (а ведь писатели тоже читающая публика).

¹ Ср. с «Мещанином во дворянстве» Мольера, где конструирование, обретение дворянского облика человеком третьего сословия становится сюжетом пьесы. Об авторском отношении к этому мы здесь говорить не будем. Нам важно пояснить само понятие фактуры, которое в этом примере видно очень отчетливо.

Итак, Пушкин и Грибоедов создали интересующий нас тип героя. Грибоедовский герой – это как бы герой «изнутри», автор поглощен его созданием, и в комедии нет места для обсуждения, комментирования Чацкого¹. У Пушкина в «Евгении Онегине» слиты оба момента: и процесс создания героя, и комментарий к нему.

Следующий этап – роман Лермонтова. Герой времени как тип уже создан, и центр тяжести переносится на рефлексию по поводу героя, на его критику и обсуждение при общей несомненно положительной оценке его.

Если облик Чацкого и Онегина целостно и непротиворечиво выражает личность (хотя и достаточно сложную у Пушкина), если там во всяком случае внешний облик героя не становится предметом рефлексии, а несет характерологическую функцию, то начиная именно с лермонтовского героя проблема соответствия внешнего и внутреннего, облика и содержания личности становится предметом напряженного обсуждения. Не случайно так важен в романе аналитический портрет Печорина, так велик удельный вес немногочисленных вещей, окружающих героя. В лермонтовском романе мы сталкиваемся с гипертрофией внешних черт дворянского героя. Во всех ситуациях и сюжетных поворотах Печорин неизменно остается идеалом «*comme il faut*». Можно сказать, что всем своим партнерам и в особенности врагам он противостоит как вполне светский, порядочный (в старом значении слова) человек людям не вполне или вовсе не светским, выскочкам, армейским бурбонам или смешным провинциалам. Даже в «Журнале Печорина», где, разумеется, о внешности и манерах героя прямо ничего не говорится (за исключением описания черкесского костюма), мы все время имеем это в виду, поскольку описывает «водяное общество» Печорин, и это он обращает внимание на смешные недостатки, на светские промахи Грушницкого и других персонажей.

Разумеется, это не единственное и даже не главное, что отличает героя Лермонтова от остальных действующих лиц романа, но это существенно, и на это недостаточно внимания обращали исследователи.

Внешний облик Печорина в романе Лермонтова предстает как оболочка или даже маска, вступающая в весьма сложные (и отнюдь не только контрастные) отношения с внутренним содержанием личности. Печорин производит впечатление (и несомненно хочет этого

¹ Многочисленные трактовки Чацкого как героя, данного иронически, несомненно, опираются на более поздний литературный и эстетический опыт.

сам) человека холодного и сдержанного, абсолютно соответствующего дворянскому идеалу *comme il faut*, но Лермонтов стремится приподнять эту маску и доказать, что подлинная личность его героя обладает свойствами, общечеловеческая ценность которых для писателя несомненна: пылкостью, интеллектуальным бесстрашием, чертами стоицизма, поэтичностью.

В романе Лермонтова мы сталкиваемся с напряженно серьезным отношением автора к герою. Здесь несомненно присутствует и постоянное соотнесение собственной личности автора с личностью героя, лирическое по существу. Понятия «лиризм» и «поэтичность» в применении к роману Лермонтова – не метафоры, они сохраняют всю полноту своего терминологического смысла. Именно благодаря такому сложному соотношению между обликом и сущностью героя в лермонтовском романе возникает эффект загадочности Печорина. Усилия Лермонтова-психолога во многом и вызваны стремлением эту загадку личности разгадать изнутри.

Интересный аспект в отношении к дворянскому герою, «герою во фраке», дает нам творчество Гоголя. То, что для Лермонтова оказывается содержанием образа, то для Гоголя совершенно отсутствует. Гоголь как бы ничего не знает об Онегине с его лирической стихией. В «Ревизоре» с веселым лукавством мимоходом спародирована ситуация «Горя от ума». Столичный Хлестаков приезжает к провинциальным невеждам и рисуется перед ними своей столичностью и культурой: он и романы пишет, и с Пушкиным на дружеской ноге. Хлестаков – гоголевский «герой во фраке» – оказывается «фитюлькой».

Сложнее и глубже стоит вопрос о фактуре «героя во фраке» в «Мертвых душах». Герой Гоголя не личностный феномен, а феномен «общественной психологии». Загадка личности героя писателя не интересует. Зато ему интересно другое: механизм восприятия загадочности, психология толпы. Загадка героя – это, по Гоголю, порождение воображения толпы, публики, и это-то воображение Гоголь и использует. Фактурность «героя во фраке» – средство «бесовского обморачивания». То, что описание Чичикова дается преимущественно через отрицание – как в прямом, языковом проявлении («не толст, не тонок»), так и в более широком – в смысле отсутствия всяких крайностей в его облике и поведении, всего выходящего из ряда, – имеет глубокий художественный смысл. Следует добавить сюда же еще и своеобразную «зеркальность» Чичикова, его прием отражать облик собеседника и в соответствии с ним строить линию своего поведения (хотя и не всегда

путем простого уподобления). Наконец, интереснейший момент – туалет Чичикова, буквально создающего свой облик на наших глазах.

Одна из главных сложностей гоголевской поэтики, как нам кажется, в том и состоит, что художественный смысл текста у него многослоен, многомерен. Бесспорно, что все отмеченные выше свойства Чичикова имеют и широко признанный исследователями житейский смысл, они выполняют характерологические функции. Но несомненно их символическое значение, может быть, точнее сказать, их условность. В сюжете «Мертвых душ» явно ощущается некий мистический элемент. Это отмечалось рядом дореволюционных исследователей Гоголя. Нам кажется, что неправы они не в самом наблюдении, а, скорее, в интерпретации верно замеченного явления. Это, так сказать, ироническая мистика, в условной форме выражающая такое в высшей степени социальное явление, как массовое восприятие.

Наибольшая степень приближения Гоголя к типу героя времени – художники из петербургских повестей, Платонов и Тентетников из второго тома «Мертвых душ». Гоголь не то чтобы посмеяться хочет над героем времени – он органически не может создать образ загадочного Тентетникова. Сама демократичность его мышления и просторечность стиля как-то исключают серьезное отношение к подобной загадочности. Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи, выключенный из байронизма начисто, почвенно-национально. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя, вообще не знающего героя в новом, личностном понимании¹. Вместе с тем в его творчестве, как и у его современников, сказалась характерная для эпохи романтическая растревоженность сознания. Но, как мы видели, она выразилась по-другому: не через создание облика загадочного, нового героя, «странного человека», а через анализ психологии восприятия такого героя массовым сознанием.

Особое место занимает в отношении к традиции пушкинско-грибоедовского героя «Обломов». Как раз гончаровский герой был поставлен в этот ряд уже классической русской критикой. В статье Добролюбова «Что такое обломовщина?» он рассмотрен как звено в галерее лишних людей. Остановимся здесь на других аспектах проблемы, касающихся именно фактуры героя.

¹ Показательно, что и романтизм Гоголя – особый, «фольклорный», даже этнографический.

Прежде всего бросается в глаза своего рода перестановка, перемена акцентов. То, что у Пушкина косо (деревенская, помещичья стихия), и то, что у него символ новизны и живости (Онегин с атрибутами его петербургской жизни – «пantalоны, фрак, жилет»), здесь как бы меняются местами.

Фрак, жилет – у всех есть, это не только фон жизни Ильи Ильича, но и форма, мундир деловых петербуржцев. Объектом художественного внимания становится «человек в халате». Невольно приходит сравнение с картиной предполагаемого будущего Ленского: «В деревне, счастлив и рогат, / Носил бы стеганный халат, / Узнал бы жизнь на самом деле, / Подагру б в сорок лет имел, / Пил, ел, скучал, толстел, хирел / И наконец в своей постеле / Скончался б посреди детей, / Плаксивых баб и лекарей».

В «Обломове» устанавливаются сложные и непривычные соотношения между героем, с одной стороны, и стихией житейского, стихией быта, с другой. Противопоставление высокого дворянского героя косной стихии дворянского быта в наиболее законченной и полной форме несомненно дано в «Горе от ума». В «Герое нашего времени» житейское, бытовое начало жизни сосредоточено вокруг образа Максима Максимыча. Герой по-прежнему являет собой фигуру, контрастирующую с этим началом, но авторское отношение уже не так просто: интонация житейской трезвости, некоей нравственной добротности бытовой житейской сферы для Лермонтова несомненна, хотя интеллектуальный и духовный минимализм этой среды, стихии житейского и не удовлетворяет писателя.

В романе Гончарова соотношение между мыслящим героем-дворянином и стихией житейского, бытового предельно осложнено. Оценочность вообще теряет вид какой бы то ни было шкалы. Быт воспринимается как нечто универсальное по отношению к личности, и сама по себе эта категория оказывается как бы внеценностной. Однозначные, линейные оценки не то что отрицаются, они расшатываются в художественной системе гончаровского романа своей явной и, возможно, намеренной противоречивостью. Напряженная и разнообразная суетливость петербургского быта критикуется Обломовым и одобряется положительным Штольцем. Но несмотря на то, что критику ведет день за днем лежащий на диване Илья Ильич, мы склонны с ним согласиться. С другой стороны, патриархальный рай Обломовки, о котором мечтает Илья Ильич, представляет собой сомнительный для нас идеал барской жизни, но ведь несомненно, что не только это. Стоит прочитать описание «чудного края», «благословенного уголка» в начале сна

Обломова – и перед нами ведь и правда не мнимый, а настоящий рай – страна без печали и вздыхания. И все же мечта о блаженной жизни в этой райской земле оказывается ядом, медленно убивающим героя.

Обломова сближает с Онегиным и Печориным некий индивидуалистический максимализм в отношении к жизни. Но если у предшественников (особенно у Печорина) этот максимализм проявляется в предельной активности, направленной вовне, то у Обломова он полностью замкнут в пределах личности, и он-то – настоящий убийца Ильи Ильича, разрушающий его личность и уничтожающий его жизнь.

Сложное и неоднозначное понимание среды в романе Гончарова обусловлено и характером обломовского противостояния окружающей жизни. В позиции героя нет активной полемичности, образ его жизни определяется исключительно тем, что герой подчиняется своей натуре, но не стремлением, скажем, «мысль доказать». Правда, Гончаров показывает социальную обусловленность «натуры» Обломова со всей ясностью, почти дидактично. Но это именно объективная обусловленность, субъективно же Обломов свободен в своем поведении. И это свободное следование своей натуре приводит к разрушению облика дворянского героя, как он сложился к тому времени. Для нашего рассуждения важно, что разрушение фактуры дворянского героя, героя во фраке, – одна из ведущих тем романа Гончарова.

Смена героя в литературе 60-х годов, вызванная глубокими социальными и идеологическими причинами, наступлением новой исторической эпохи, – явление, неизменно привлекающее литературоведов, исследованное во многих работах и продолжающее привлекать научную мысль.

Приход «новых людей», нового демократического героя, спор с идеологией и жизненной позицией «лишних людей» – все это описывалось в критике и науке. Здесь же речь идет об одном из частных аспектов названной проблемы – и потому Базаров, столь важный для понимания происходящего в литературе перелома, нас будет интересовать лишь в одном аспекте: в отношении его к фактуре высокого дворянского героя.

Как известно, фигура Базарова в романе Тургенева напряженно полемична. Базаров и сам охотно подчеркивает это во всех своих спорах с окружающими. Последовательная полемичность Базарова по отношению ко всем сферам культуры и идеологии дворянского общества достаточно полно проанализирована. Совершенно очевидно, что не меньшее значение придается в романе и облику героя. Тургенев стремится создать героя с какой-то новой фактурой. Как выглядит Базаров и как он хочет выглядеть – в отношении тургеневского героя эти

вопросы далеко не праздные. Одна из существенных тем романа – сознательная организация героем своей фактурности. Усилия Базарова последовательно ориентированы на полемику с образом героя во фраке, и в своей борьбе с этим образом Базаров в известном смысле попадает в зависимость от него, хотя и обратную. «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей», – говорит Пушкин. И как много значат ногти для Базарова! Красивая рука Павла Петровича «с длинными розовыми ногтями» вызывает его раздражение (это едва ли не первое, что он замечает в Марьине): «А кудаковат у тебя дядя <...> Щегольство какое в деревне, подумаешь! Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай».

Свидетельством того, насколько остро переживали современники именно фактуру тургеневского героя, была известная реакция Чернышевского, до болезненности резкая: «Но вот, – картина, достойная Дантовой кисти, – что это за лица – исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с невымытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе „Отцы и дети“. Эти небритые, нечесанные юноши отвергают всё, всё: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, – всё, всё отвергают и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, всё отрицаем и разрушаем»¹. То, что этот выпад против тургеневского изображения «нового человека» сделан в экономической статье, мимоходом, – лишнее свидетельство большого впечатления, произведенного Базаровым. Заметим, что Чернышевский словно не обращает внимания на идеологию Базарова, а замечает в первую очередь именно поведение героя. Тема создания облика нового героя, разночинца-демократа, весьма важна в кругу остальных тем романа Чернышевского. Показательно, что, изображая Лопухова, Кирсанова и других «обыкновенных» людей, Чернышевский как будто вовсе свободен от оглядки на канон дворянского высокого героя, зато эти персонажи, как отмечали многие исследователи, полемически ориентированы на тургеневского Базарова².

¹ Безденежье // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. X. С. 185.

² Впрочем, поэтика романа Чернышевского столь своеобразна, даже уникальна на фоне русской традиции, что говорить о фактурности его героев едва ли не бессмысленно: сам характер художественной задачи ничего подобного не требовал.

Для того, чтобы закончить разговор об «Отцах и детях» в аспекте интересующей нас проблемы, необходимо коснуться еще одного вопроса: об отношении Тургенева к герою, причем речь пойдет именно о том, как это выразилось в самом тексте романа, авторское комментирование «Отцов и детей» в данном случае нас интересовать не должно.

О сложном, исполненном противоречий отношении Тургенева к своему герою написано достаточно. Анализируя сюжет романа и взгляды Базарова, непосредственно выраженные в его монологах, исследователи вскрыли различные способы дискредитации героя-разночинца, к которым прибегает Тургенев (характер развития любовной интриги, пейзаж, отношение к искусству, рассуждения о мужиках и проч.). Значительность этих усилий иной раз даже заставляет несколько не доверять позднейшим заявлениям Тургенева о своем серьезном и сочувственном отношении к Базарову. И все же Тургенев, видимо, был вполне искренен в своих убеждениях. Его отношение к герою было, так сказать, намеренно неопределенным.

Весь его роман – истовейшая попытка с возможно большей объективностью и доброжелательностью ввести, впустить в литературу новый, духовно чуждый автору тип личности. Ввести этого героя и дать ему, образно говоря, расположиться в романе самому, по возможности не оказывая на него давления, – вот задача Тургенева. Отсюда и интонация ожидания, некоторого недоумения автора перед явлением героя и вместе с тем – явная попытка подыграть герою, описать его так, как, вероятно, ему, герою, хотелось бы быть описанным. Это очень заметно, например, по некоторым ремаркам, вводящим реплики Базарова: «отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом», «ответил с коротким зевком Базаров», «небрежно отвечал Базаров». Базаров вовсе не равнодушен к мнению о себе, в его задачу именно входит намерение произвести определенное впечатление, и многие его суждения явно не имеют другой цели (например, слова о Пушкине). Тургенев же как будто идет навстречу этому желанию и описывает речь Базарова с полной серьезностью.

Работа над образом Базарова представляет собой едва ли не первую попытку отчетливого выделения самого качества фактурности. Создание героя с определенной фактурой делается задачей романиста. Трудно утверждать, что эта попытка осознана была самим художником. Тургенев изображал разночинцев со стороны, не разделяя их миропонимания. Естественно потому, что именно внешние стороны явления он схватил и выразил более ярко, чем его внутренний смысл. Так или

иначе, но при явной недоговоренности о существенных сторонах идеологии Базарова и его практической значимости центр тяжести несомненно оказывается перенесен на фактуру героя. Заметим, что Базарову отдана вся речевая ловкость, неотразимость четкого и афористического слова. По тому, как последовательно противопоставлен Базаров всему своему окружению, роман Тургенева напоминает «Горе от ума».

Можно сказать, что сам принцип создания героя, сюжетная схема некоего явления, почти «пришествия» классического героя, обладающего новым словом, у Тургенева сохраняется. Он хочет создать героя такого же типа, но с новым социально-психологическим наполнением, содержанием. Тургенев одним из первых заметил выход на историческую арену демократа-разночинца и захотел ввести его в литературу. Но в эстетическом смысле его герой, как видим, в значительной степени традиционен.

Достоевский начинает работать с фактурой дворянского героя по-другому.

Обращаясь к творчеству Достоевского, нельзя не отметить, что мотив разрушения фактуры (который мы в другой форме видели у Гончарова) очень важен для Достоевского. Любопытны в этой связи знаменитые скандалы у Достоевского. Об исключительной важности этих эпизодов в структуре его романов писал М. М. Бахтин. В аспекте нашей проблемы они также представляют большой интерес: ведь с точки зрения переживания фактуры образа скандал есть не что иное как бурное, интенсивнейшее разрушение фактуры (в отличие от медленнейшего и неуловимого в каждой отдельной точке повествования у Гончарова). Это демонстрация потери лица, разрушение образа на глазах у читателя.

Переживание облика героя вообще очень интенсивно в романах Достоевского. Здесь оно имеет напряженно личностный и даже какой-то интимный оттенок, что связано, конечно, с общим характером проблематики Достоевского, с катастрофизмом его мироощущения. Эти свойства художественного мира Достоевского хорошо освещены исследователями. Общество и личность всегда взяты у него не в статике, а в момент перелома, неустроенности. Интерес к неустоявшимся явлениям, к случайному семейству, к кризисному состоянию души сказался и на отношении к герою. Разработанный предшествующей литературой тип героя времени, «человека высшего культурного слоя», писатель исследует в момент разрушения его фактуры. Могут возразить – какой же герой Достоевского дворянин? Несомненно,

дворянин – и это в нем существенно. Только дворянин, лишенный благополучия и привилегий своего класса. Герой Достоевского деклассированный, но отнюдь не безразличный к проблеме своей классовой принадлежности.

Итак, если у Лермонтова и Тургенева речь шла о некоем разъятии и анализе фактурности, то для Достоевского разрушение фактуры не только один из важнейших мотивов, но, пожалуй, и метод изображения личности.

Последовательное, до конца доведенное разложение фактуры «благородного героя» видим в «Записках из подполья», где оно абсолютно, как абсолютна фактурная состоятельность Чацкого, и разрушение это также обеспечено мотивировками лично и идеологически – с обратным знаком, разумеется.

Конечно, Достоевский – тема громадная именно в этом аспекте, и она не может быть развернута здесь сколько-нибудь подробно. Обозначим лишь еще некоторые важнейшие моменты.

Особенно интересным кажется у Достоевского явление, которое можно назвать вибрацией облика, вибрацией фактуры. Это та снопоподобная загадочность, которая заставляет ожидать от героев чего угодно, любого непредсказуемого поступка. В известном смысле это и есть высший момент разрушения фактуры, модуса человеческого поведения – вообще отрицание поведения как состояния, на которое можно ориентироваться. Нет какого-то состояния, есть нечто противоположное: непрерывная неустойчивость, колебание, вибрация.

Фактурная насыщенность образа бывает тесно связана с его сценичностью. Кажется, одна из самых сценичных страниц Достоевского – диалоги Раскольникова с Порфирием Петровичем. Классическое сопоставление героя и среды, нового и косного, стихии героического и житейского, обыденного (Чацкий и Москва, Печорин и Максим Максимыч, Дон Кихот и Санчо Панса) в известном смысле достигло в этих страницах вершины, потому что оно тут предельно заострено сюжетно. Раскольников – весь гордость, независимость, неуязвимость, в нем все обаяние цельной фактуры. Порфирий Петрович, желтый, с бабьими жемами, в стоптанных туфлях, хвляющий казенную квартиру, – воплощенная обыденность. Но в нем же и жутковатая вибрация, расползание, непрерывное разрушение слагающегося облика, поначалу внешне отталкивающее. Эти две стихии – героическая и обыденная – некие традиционные художественные литературные стереотипы, от которых отправляется Достоевский, развертывая

их столкновение. Но, доведя это столкновение до небывалой остроты, Достоевский приходит к необычным, опрокидывающим стереотип результатам. Эти знаки меняются, и все оказывается не так, как можно было ожидать.

Казалось бы, исполненный гордости, неуязвимости, нежелания иметь что-либо общее с этим неприятным Порфирием, Раскольников не должен вступать с ним ни в какие отношения, и диалог их должен исчерпаться коротким «докажите» Раскольникова. Однако получается не совсем так, и Раскольникову приходится терпеть усмешки и вообще всю игру Порфирия, и сначала вовсе не потому, что Порфирий облечен властью. Мы замечаем, что великолепная броня Раскольникова на наших глазах начинает давать трещину. И колебания, хихиканье, вибрация облика Порфирия словно попадает в резонанс конструкции облика Раскольникова, столь цельного поначалу. Диалог возникает, и в конце концов великолепная цельность Раскольникова рушится. Почему? Потому что все ужимки, усмешки, колебания между «знаю» и «не знаю» Порфирия Петровича оказываются лишь внешним выражением внутренних гигантских колебаний Раскольникова – от позиции абсолютной правоты до осознания величайшей вины.

Говоря о проблемах фактурной насыщенности, яркости облика героев Достоевского, нельзя не упомянуть Ставрогина, тем более что этот герой, как известно, наиболее прямо и непосредственно связан с традицией байронической личности. Известная публицистичность, даже декларативность «Бесов» предоставляет редкую возможность непосредственного соприкосновения с самим замыслом автора. Рисуя Ставрогина, Достоевский несомненно хочет свести счеты с феноменом явления героя, и счеты эти поистине грандиозны.

Тенденции печоринской сверхрефлексии и сверхсвоеволия у Достоевского были точно сопряжены с разрушением фактурности в герое «Записок из подполья». После этого попытка снова сопрягать те же тенденции со сверхфактурностью, целостностью и «заразительностью» героя, то есть представить их достоянием персонажа, обладающего фактурной насыщенностью и целостностью, – задача, видимо, в принципе невыполнимая¹. Тем не менее такая попытка явно сделана в «Бесах», и связана она с образом Ставрогина.

¹ Сравните с попыткой «повторить» Чацкого, предпринятой А. Н. Островским.

Герой «Записок из подполья» – подлинная вариация Печорина в художественном мире Достоевского¹. Через ряд опосредований, но всё же несомненно восходит к этой традиции и Раскольников.

Что прибавляют в этом отношении «Бесы»? Здесь Достоевский делает попытку конкретизировать ту же проблематику, вскрыть технику уже не «омрачения», а насильственного обморачивания «бесами». Роман оказывается комментарием к трагическому, но частному эпизоду истории. Наибольшей новизной и убедительностью (в аспекте этой главной проблемы) обладает линия Кириллова. Но центральной фигурой, по замыслу автора, должен быть Ставрогин, главный искуситель и главная жертва критикуемого Достоевским отношения к миру.

В Ставрогине доведена до предела, почти до гротеска, черта вселенской бывалости, всеискушенности героя. Эта столичность и всесветность всегда была одной из самых загадочных и заинтересовывающих черт героя. Он появлялся из большого мира, заведомо и несомненно зная много такого, чего не могли знать обитатели малого мира его антагонистов и адептов. Разумеется, эта бывалость, тотальная опытность Ставрогина имеет не только (и, может быть, не столько) пространственно-географический характер, сколько иной, относящийся к духовному миру, что, впрочем, тоже в русле традиции. Достоевский, однако, воочию показывает, что сама идея неограниченной экспансии всеискушенности – идея механическая, количественная, пространственная, и в приложении к внутренней жизни человека выглядит странно. Станный, нелепо механический привкус и у преступления Ставрогина и у его покаяния. Оба эти полюса ставрогинской опытности имеют оттенок некоей рационалистичности, сконструированности. Не говоря уж о Раскольникове, заметно это даже рядом с героем «Записок из подполья», который, хоть и парадоксалист, а все-таки гораздо импульсивней и непосредственней. Сама грандиозность, небывалость, рекордность замышляемого Ставрогиным покаяния сообщает ему нелепый и смехотворный характер² – нелепо желание превзойти всех в покаянии (то есть внутреннем деле), как привык Ставрогин превосходить всех в проявлениях обычной, внешней жизни. Достоевский

¹ См.: Левин В.И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. XXXI. Вып. 2, 1972.

² В данном случае мы считаем возможным рассматривать главу «У Тихона» как равноправную с основным текстом, так как речь у нас идет о замысле Достоевского.

доводит идею до абсурда – мировой рекорд скандала – бесконечное количественное увеличение сил, созидающих фактуру, и сил, ее разрушающих, дает некоторое новое качество: конфликт в крайней степени усиления дает нечто смехотворное (на что и указывает Тихон). Покаяние при помощи печатного слова, покаяние в прокламации – великая шутка Достоевского над российскими проблемами. Правда, в контексте «Бесов» эта шутка, к сожалению, граничит с передержкой: Ставрогин, собирающийся печатно и своевольно срамиться в прокламациях, явно сближен с «нашими», собирающимися, по Достоевскому, так же печатно и своевольно срамить Россию. Происходит подмена явного тайным, внешнего – внутренним, политики – религией и вообще верой, ясной этики правовых общественных отношений этикой таинственных, сокровенных, интимно личностных переживаний. Иначе говоря, в этом пункте Достоевский сам становится жертвой той же путаницы внутренней и внешней жизни человека, которую он, как мы видели, сам же блестяще раскрывает в тенденции экспансии фактурности.

Понятие «герой времени», выработанное литературой первой трети XIX века и весьма актуальное для романистики Тургенева, в общем, перестает вмещать «проблемы века» в позднейшем реализме. Так, оно размывается в романе Толстого. Кто из персонажей «Войны и мира» может претендовать на эту роль? И это особенно показательно, потому что Толстой как раз описывает эпоху, когда герой времени формировался¹. Вместе с тем фактура, облик дворянского героя, так сказать, эталон героя во фраке не только продолжает иметь значение для Толстого, но и вызывает у него напряженный интерес.

Исследование отношения между обликом и содержанием героя – вот чем занят Толстой. Для него характерно именно ощущение искомого несоответствия внешней выразительности и внутренней значительности человека. Можно сказать, что к внешней выразительности Толстой настроен заведомо подозрительно. Во всяком случае, именно черты дворянского героя и всего ощущаемого за ним уклада жизни Толстой больше всего подозревает.

Очень важным, вскрывающим сам принцип толстовского отношения к герою и к фактуре дворянского героя произведением оказывается,

¹ Очень знаменательна также диаметрально противоположная авторская оценка «московских старух» – Хлестовой у Грибоедова и Ахросимовой у Толстого – героинь, имевших, как известно, один прототип.

конечно, автобиографическая трилогия. С одной стороны – страстное стремление Николеньки создать свой облик согласно установленному канону, представление о подлинно достойном облике дворянина, порядочного человека. «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*», – признается герой. При этом Толстой, сознанием спора с этим каноном, нарочито понимает его исключительно внешним образом, исчерпывает понятием *comme il faut*. С другой стороны – постоянная неудовлетворенность этим каноном, которую ощущает честный и добрый от природы юноша. Этот канон благородного дворянина Толстой отрицает столь интенсивно, с таким страстным напряжением, что уже здесь как бы содержится предсказание того, что через десятилетия для него порты, рубаха и босые ноги окажутся таким же мундиром, неким перевернутым «*comme il faut*».

Очень существенной особенностью художественного мира Толстого, как неоднократно отмечали его исследователи, оказывается духовный автобиографизм. Значение самоанализа для художественного метода Толстого пронизательно уловил уже Чернышевский в своей известной рецензии на раннюю прозу писателя. Не только самоанализ, но, необходимо добавить, и духовная самокритика – нерв специфически толстовского отношения к дворянскому герою. Отсюда – специфически толстовский способ разоблачения загадочности, некоей таинственности дворянского героя: это словно разоблачение изнутри («сам был такой, все про это знаю и теперь расскажу», – как бы говорит Толстой читателю). Достоевский и Толстой в отношении к типу героя времени оба оказываются наследниками Лермонтова-романиста, усваивая и развивая разные стороны этого наследия, те свойства, которые в свернутом виде, в зерне существуют в «Герое нашего времени». Достоевский унаследовал и бесконечно усилил напряженный драматизм в переживании фактуры дворянского героя, экспериментально-философское отношение к жизни. Толстой – метод исследования героя, глубоко интимный, идущий изнутри, прежде всего – от духовного самоанализа. «Родство» Толстого, пожалуй, оказывается более близким и непосредственным. Можно сказать, что в романе Лермонтова мы имеем дело с переживанием феномена загадочности дворянского героя. У Толстого – это феномен изживаемый или даже уже изжитый.

Правда, у Толстого само явление загадочности героя снова возникает: создается новый загадочный герой – Платон Каратаев. Теперь

не дворянин, образованный человек, оказывается феноменом для публики, массы, толпы, а напротив, загадкой оказывается и подлежит рассматриванию тот, кто прежде не мыслился даже и зрителем.

Итак, Платон Каратаев – толстовская попытка создать нового героя с противоположной фактурой, чем фактура героя-дворянина. Попытка, в эстетическом смысле отчасти родственная тургеневской. Этот эксперимент отлично удался внутри романа. Однако удача эта не вышла за рамки романа. Эстетическим эталоном, образцом, точкой отсчета, каким был для нашей литературы пушкинско-грибоедовский герой, Платон Каратаев не стал.

В общем, мы видели, что уже у Толстого при всем его небезразличии к образу героя времени (употребляем это выражение в данном случае только как обозначение предмета нашей статьи), при всей, как нам кажется, ориентированности на круг проблем, явно или неявно связанных с обсуждением этого образа, мы, по существу, не находим прямых – пускай полемических – попыток создать свой вариант такого образа.

Но если у Толстого видно именно живое, заинтересованное участие в обсуждении проблемы, то про Чехова и этого не скажешь. Связи его творчества с образом героя времени, с феноменом фактурности его еще более скрыты, подспудны, рассредоточены. Это не значит, что они несущественны. Наоборот, думается, попытка исследовать такие связи в творчестве Чехова могла бы быть очень интересной и плодотворной. В конце концов, Чехов не только первый писатель XX века, но и последний – XIX... Однако рассредоточенность и опосредованность этих связей, которая могла бы их сделать интересным объектом глубокого, капитального исследования, весьма затрудняет возможность обозначить их в статье сколько-нибудь конкретно и доказательно. Вообще можно заметить, что по мере развития литературного процесса образ, феномен «героя» все больше дробится, претерпевает все больше превращений и отражений (естественных, думается, для литературного явления), так что наблюдения над его судьбой поневоле становятся все более общими и, с другой стороны, частными, разрозненными.

Итак, Чехов вполне свободен от интереса к фактуре благородного дворянского героя, вернее, этот герой интересен писателю как материал для юмористики. У Чехова есть рассказы, где обсуждается идеология этого типа людей, последышей «лишнего человека» в России конца века. (Например, «Дуэль», представляющая собой вообще некую

энциклопедию сюжетных мотивов русской классики, полемически переосмысленных, – о чем уже писали исследователи.) Но фактура героя как нечто серьезное Чехова не занимает, всякая претензия на фактурную яркость воспринимается им именно как претензия и позерство. Само понятие «герой» как бы всегда мыслится Чеховым в кавычках. Он не интересен, а интересничает. Это – Соленый, отчетливая пародия на Печорина¹.

Мы, читатели, в общем, отлично чувствуем позицию Чехова. Если Толстой с увлечением занимался срыванием масок, большое внимание уделяя моменту высвобождения из-под некоего очарования фактуры, психологии такого момента, трактуя его как обретение истины и разрешение проблемы, то для Чехова, в общем, тут проблемы нет и не было с самого начала. В определенном смысле, думается, Чехов прямо наследует Толстому, непосредственно принимая толстовские выводы в отношении проблемы героя.

Однако едва ли не больше общего у Чехова с Гоголем. Трудно не отнести некоторые черты глубокой художественной общности Чехова и Гоголя – вплоть до совпадения интонации – именно с такой вот позицией полной внутренней отчужденности от феномена, послужившего в определенном смысле отправной точкой едва ли не для всех русских писателей XIX века. Только Гоголь еще до «героя времени», Чехов – уже после, и все же они перекликаются, замыкая непосредственную историю этого явления.

Хочется еще раз подчеркнуть, что именно только непосредственную, явную работу литературы с этим образом. Наблюдения же над судьбой раз личных ипостасей образа героя, всяческих отголосков обсуждения этого образа уже могут быть, вероятно, необозримы.

Интересной, например, представляется судьба жутковатой «вибрирующей» личины, найденной Достоевским. Такая характерная антифактурность, будучи весьма распространенной в литературе начала века, становится даже, пожалуй, литературным общим местом и даже успеваает претерпеть естественную инфляцию еще до истечения первых двух десятилетий XX века. Однако проходит еще полтора-два десятилетия, и Булгаков создает такую классическую и крупную, на наш взгляд, модификацию этой, казалось бы, изношенной фактуры, как Коровьев в «Мастере и Маргарите».

¹ Заметим, кстати, что очень похожая на «антипечоринских» героев Островского – Мерича, Вихорева.

А в общем, феномен пришествия героя во фраке, во всеоружии фактуры Чацкого – Онегина – Печорина, довольно четко привязан по времени к XIX веку. И, думается, можно предложить такой небезынтересный угол зрения – попробуем назвать его, скажем, литературно-культурологическим, – под которым удивительно сходным явлением будет приход героя в кепке, героя кинематографа – как резкий пик, выплеск, концентрат новой (демократической) фактуры нового, XX века, опять-таки, думается, теснейшим образом связанный с новой речевой фактурой – и прежде всего с фактурой стиха Маяковского.

ЩЕДРИН,
«ХОЖДЕНИЕ В НАРОД», И ВИБРАЦИЯ ФАКТУРЫ
БЛАГОРОДНОГО ГЕРОЯ*

В предыдущем разделе в связи с судьбой «героя времени» в романах Достоевского было описано явление «вибрации фактуры».

Явление, возможно, названо не очень удачно, но, как представляется, достаточно определенно указано, и позволительно здесь пользоваться именно этим обозначением. При этом необходимо важное примечание: герой-повествователь – тоже герой.

Русская литература создалась созданием героя – Чацкого, Онегина, повествователя «Евгения Онегина», лирического героя пушкинской поэзии. *Дворянского* героя во фраке, ощутившего состоятельность и целостность своего сознания. Да, целостность: хоть метания и колебания – неотъемлемая черта Чацкого, а Онегин и создан как герой рефлектирующий, но все художественное значение такого образа именно в том, в сущности, что мечется и рефлектирует именно этот, столь ощутительно цельный – уже целостный, равный себе, состоявшийся персонаж.

У Гоголя с этим персонажем, как уже говорилось, отношения специфичные – у Гоголя этот персонаж либо несколько безжизнен, как Платонов, Тентетников или те женские персонажи, что остаются прелестными и только, либо нипочем не желает сохранять настоящее благородство и цельность фактуры и начинает уже не то что метаться и рефлектировать, а как-то мелко хихикать. Вообще держаться как-то не так, являть природу совершенно иную. И слово «комизм» само по себе, на наш взгляд, здесь мало что объясняет. Стоило бы, нам кажется, попытаться предложить обоснования некоторых сторон природы этого комизма.

* Написано в соавторстве с В. Н. Некрасовым.

Не в том ли дело, что конфликт, драма, заставляющая благородного героя рефлексировать, на деле является силой, просто порождающей этого благородного героя как *благородного человека*? Сознание русского дворянского интеллигента, или то классическое русское литературное сознание, о котором у нас, собственно, и идет речь, ведь и создано именно осознанием своего дворянского достоинства во всей остроте исторической ситуации, когда в таком достоинстве, по сути, отказано другому, «подлому» сословию – а оно-то и называется *народом*.

В сущности, этот-то конфликт и формирует весь характер и облик онегинского типа (независимо от субъективных представлений героя – да иной раз и его автора – о природе переживаемой им драмы).

В этом соображении, собственно, нет ничего нового. Хотелось бы только попытаться проследить некоторые приключения того же конфликта в дальнейшем.

Нам представляется, что особенная роль Гоголя, корректирующего и дополняющего позднепушкинскую и послепушкинскую русскую литературу не то что допушкинскими, но даже вообще долитературными явлениями, фольклором, помимо всего прочего связана и с тем, что Гоголь так или иначе представляет за другую сторону, за лишенное, и не от природы, достоинства сознание – *подлое* сознание. Имея в виду то значение слова «подлый», которое было в ходу в XVIII веке и раньше. Представляет стихийно.

Вместе с тем гоголевские герои, как бы непрерывно колеблющиеся между смехом и ужасом, конечно, переживают и более общий, не социальный, а бытийный страх, и их колебания – это колебания между обыденным пакостничеством и страхом греха, неземного возмездия.

Иное дело Щедрин.

Любопытным кажется задаться вопросом – почему идея, которую позднее назовут «хождение в народ» и которая казалась такой не то что насущной – плодотворнейшей в эпоху натуральной школы и «Записок охотника», в дальнейшем так, в общем, мало реализовалась в литературе, быстро приобретя привкус дидактики и принудительности. Потому что с проведением реформ 1860-х годов народ понемногу стал обретать права и возможности самому *ходить* куда угодно?..

Наверное, так, но только отчасти: нас же интересует эта идея именно как художественная... А вековая сословная разделенность и неравноправие как драма общественного сознания, самочувствия едва ли могла разрешиться за два-три, даже за пять десятилетий. Не разрешилась, собственно, она и поныне, да и в конце концов, и не в одной же России.

Но нас в данном случае занимает именно русская литература. Как же тут так вышло, действительно, с этим знаменитым хождением?

И, на наш взгляд, можно предположить, что некто, реализовав идею с классической глубиной и полнотой, практически закрыл тему. Закрыл, хоть это и не осознавалось. Не осознавалось, потому что реализация идеи была внутренней и оказалась как бы скрытой, хотя и сам жанр, где произошла такая реализация, напротив, мало сказать, открытый жанр – принципиально публичный, публицистичный, как бы низкий жанр – сатира.

Словом, речь о Салтыкове-Щедрине. Признаемся ведь, что существует некая загадка Щедрина, не раз решительно отменявшегося – на свой лад Розановым, на свой лад – казенным советским пиететом. Почему, действительно, сатирик-публицист, служивший, казалось бы, явно злостным, утилитарным, сугубо частным задачам своей эпохи и в отличие, скажем, от Свифта или Мольера не стремившийся создавать для этого обобщенные монументальные формы (и «Сказки», и «История одного города» ведь не выходят за пределы жанра и за пределы языка. Вряд ли «Сказки» станут когда-нибудь всемирным чтением, подобно «Гулливеру», а «Историю» иностранцы обычно воспринимали с трудом – как, скажем, и лирику Пушкина. Другое дело, что ни Щедрин, ни Пушкин от этого для нас не хуже), – почему такой писатель, по природе в основном речевой, стиливой и со стилем как бы журнальным, почти что фельетонист со своим злостным зубоскальством – во всей этого зубоскальства остроте для давным-давно прошедшего момента, – не только не подергивается для нас некоторой академической дымкой, подобно, что греха таить, большинству своих почтенных соседей по эпохе (кроме четырех-пяти имен), но кажется все живее и ближе? При всех поворотах истории, во всех литературных и журнальных ситуациях – от самых глухих до таких, где, казалось бы, ставятся рекорды зубоскальства?

Разгадка, думается, в том, что Щедрин и осуществил в полной мере то самое хождение в народ, осуществив вхождение в *подлое* сознание – хоть в кавычках подлое, хоть без кавычек. Действительно, дело же не в крепостном праве, которое можно было отменить и которое в конце концов было отменено. Дело в тех сторонах, качествах сознания, которые сделали это право возможным и которые это право, в свою очередь, формировало и питало. И которых более чем хватает и на наш век.

Как известно, воспитанник Царскосельского, пушкинского лицея, высокопоставленный администратор, вице-губернатор М. Е. Салтыков скорей, чем кто-нибудь другой из русских литераторов, имел бы все

права на роль не просто благородного – но *дейтельно* благородного героя. Тем значимей, знаменательней отказ от благородной фактуры и вхождение в подлюю. Вхождение в подлое положение, в положение «человека подчиненного», как сказано в «Невольницах» Островского. Удивительно по-щедрински сказано, при том, что и полностью по-островски, – это не только быт, это психология, это Островский поздний, слова героя, оказывающегося в положении героя-любownika не совсем по своей воле.

Разумеется, мы никак не хотим сказать, будто Щедрин сотворял некий граждански-литературный подвиг смирения, вообще, что подобное вхождение было каким-то сознательным, планируемым движением. Щедрин просто слушался своего писательского дара. Больше того, очень похоже, что характерная острота, развитость и разработанность щедринской речевой стихии – заслуга не одного писателя Щедрина. За этим можно предположить некую речевую среду, почти жаргон микросоциума особого характера, и такое интереснейшее, на наш взгляд, предположение – одна из заслуг А. А. Жук в ее глубоких и смелых работах о «Современной идиллии» (не забудем, когда они написаны¹). В этих работах она обратила внимание на трагическое освещение процесса «оподления» героев и, в сущности, очень близко подошла к проблеме лиризма щедринской сатиры.

Здесь вхождение в подлое сознание в высшей степени стимулирует ту самую вибрацию фактуры героя, когда она временами делается неотделима от покаянной рефлексии повествователя. Нарративная структура таким образом как бы размывается лирической стихией щедринской сатиры. Я персонажа постоянно «слипается» с безличным повествователем, иногда они буквально неразделимы в пределах одной фразы.

Несмотря на то что тезка героя Достоевского Порфирий у Щедрина появляется в психологическом, усадебном, семейном, как бы демонстративно нормальном романе «Господа Головлевы», содержательно, по сути ближе к коллизиям «Преступления и наказания» оказывается «Современная идиллия» (роман, как показала Е.Н. Строганова, создававшийся в диалоге с Достоевским²).

¹ См. особ.: Жук А. Сатирический роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1958.

² Строганова Е. «Современная идиллия» М. Е. Салтыкова-Щедрина в литературном пространстве. Тверь, 2001.

Несмотря на то что правильный роман – жанр явно не щедринский, и в «Господах Головлевых» Щедрин словно бы не на своей почве, Иудушка стал одним из эмблематичных для сатиры Щедрина образов. Он идеально подходит для характернейшего речевого ехидства Щедрина. И беспримерная сила воздействия образа во многом достигается как раз вибрацией фактуры. Повествователь проникает в подлое сознание, следя все его извивы и до дрожи доходящие речевые ужимки, но вместе остается человеком с нормальным человеческим взглядом. Погрузиться и одновременно оказаться вовне – это главнейший секрет щедринской сатиры, так сказать, его собственная художественная печать.

В «Господах Головлевых» Иудушка вместе с тем максимально объективирован всей фактурой классического романа. Здесь с героем-дворянином Щедрин расправляется, саркастически преследуя его притязания на благородное красноречие. Тут и в голову не может прийти мысль о каком бы то ни было обаянии. Щедрин, так сказать, отбирает у Достоевского его Порфирия Петровича, благородного чиновника, успешно опровергающего ненавистную, но и вполне всерьез принимаемую романистом идею наполеонизма. «Весь мир был у его ног» – знаменательная «наполеоновская» фраза о Порфирии Владимировиче Головлеве в пору его «фантастических стяжаний». Так что Порфирий Щедрина скорее Раскольников, чем следователь.

Герои «Современной идиллии» в несравненно большей степени даны изнутри. Роман так задевает всякого русского человека, способного к рефлексии, что он словно чувствует, как не раз побывал в шкуре персонажей или, по крайней мере, в подобных жизненных ситуациях. И уж эта вибрация облика ощутимо имеет к тебе самое прямое отношение.

В начале XX века описываемое явление художественно актуализировалось в сатире символистов (Белый, Сологуб), усиливающих, правда, восходящие к Гоголю мистические мотивы.

Но, пожалуй, наиболее ярко и вместе с тем близко к классической традиции развернут этот прием в «Мастере и Маргарите».

Представляется, что как художественный феномен Булгаков сродни Щедрину и сопоставим по масштабу – во всяком случае в своей эпохе.

Исходит Булгаков, очевидно, скорей от Гоголя, воспринятого через литературу своей юности, ту же мистическую сатиру символистов, видя в вибрации и гримасничанье изображаемого мира некое извечное колебание между рациональным и иррациональным, видимым и потусторонним.

Однако в «Мастере и Маргарите» коровьевское гримасничанье – скорее, наказание, сеансы которого автор с наслаждением задает Римскому, Могарычу, Степе, но прежде всего писателю Берлиозу и, конечно, зрительской массе театра Варьете, как и коллективу сотрудников конторы, на которых нападает пароксизм хорового пения, всему Дому Грибоедова и подразделению, явившемуся брать нехорошую квартиру.

«Каждый советский человек – головой выше любого высокопоставленного буржуазного чинуши», – масштаб сатиры Булгакова ощутим в сопоставлении с масштабом феномена советского человека, искусственно, успешно и в исторически кратчайшие сроки внушенных идей советской исключительности. Нераздельных с мессианскими представлениями о единственно правильном пути, идеальной и беспримерной целостности собственного сознания и т. п., как и с воспитанием действительно беспримерной *рабьей* покорности.

И эта-то страшная машина лжи, обрушиваемая негромкими репликами вроде «что это у вас – как нихватишься, ничего нет...», «люди как люди...», в сочетании с «магией» и создает грандиозный эффект булгаковской сатиры. Иррационализм Булгакова, кажется, вполне реализует здесь свой художественный потенциал как не то что разумная – просто необходимая реплика на сталинско-государственно-планово-рациональное безумие и оболванивание. И вечные вопросы человечества, которые советскому человеку предписывалось считать решенными однозначно и без колебаний, через чертовскую вибрацию и гримасничанье возвращаются к состоянию природной амплитуды от *да* до *нет*, от Бога до черта, которых все-таки исключить не получается...

И на наш взгляд, с щедринским художественным эффектом перепада сознаний и лирического разрушения фактуры здесь немало общего – и литературно, и исторически.

Можно сказать, что Булгаков, так любивший Гоголя, во многом и живший в мире Гоголя, как врач, лечит этот мир от взбесившегося, патологического иррационализма и вылечивает Гоголя, пожалуй, прежде всего именно Щедриным.

БАЛЛАДА И БАЛЛАДНОСТЬ



«ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» И РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА

«Песнь о вещем Олеге» – одно из наиболее хрестоматийных, с детства всем памятных стихотворений Пушкина. Написанное в 1822 году, оно в чем-то подвело итог недолгому, но бурному расцвету баллады в русской романтической поэзии. После этого баллады, конечно, продолжали появляться, писал их и сам Пушкин. Но для него «Песнь о вещем Олеге» едва ли не единственная «серьезная» баллада, без тонкой авторской иронии по отношению к жанру, без игры и стилизации, без элементов пародии, которые в явном или скрытом виде ощутимы во всех других балладах Пушкина. В историко-литературном отношении это стихотворение заключает в себе какое-то странное свойство, какое-то противоречие: оно было новаторским, своеобразным по отношению к традиции, в чем-то спорило с романтической балладой. Но оно же как бы заместило собой всю предшествующую балладу, впитало ее и в сознании потомков стало едва ли не самой «балладной» балладой в русской поэзии.

Многие исследователи справедливо полагают, что «Песнь о вещем Олеге» – этапное произведение в творчестве Пушкина. Круг проблем, возникающих в связи с его изучением, необычайно широк, и я не пытаюсь даже бегло очертить его.

Место «Песни о вещем Олеге» в творчестве самого Пушкина и в истории русского романтизма, с моей точки зрения, блестяще исследовано Гуковским¹. Я коснусь только вопроса об отношении «Песни» к жанру романтической баллады.

Большинство исследователей русской поэзии XIX века единодушно утверждают: для этого периода характерна тенденция к постепенному

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

разрушению строгой жанровой системы, существовавшей в рационалистической поэтике предшествующего столетия. Особенно очевиден этот процесс в лирике. Думаю, однако, что было бы неверно понимать происходящие изменения как простое исчезновение жанров. В лирике первой трети XIX века мы постоянно встречаем балладу, элегию, послание. Мы можем без особого труда определить жанровую принадлежность значительной части стихотворений, не имеющих непосредственного авторского указания на жанр. Можно отметить и формирование новых лирических жанров в поэзии этого времени. Таким образом, точнее было бы говорить не об исчезновении жанра, а о новой функции самой категории жанра. В классицизме перед нами строгая иерархическая система жанров, требующая соотношения с иерархической же системой стилей и основанная на соответствующей иерархии различных сфер человеческого бытия, иерархии жизненных ценностей. Романтизм вводит нас в своеобразную республику жанров, где поэтические жанры в принципе равноправны. Сама категория высокого и низкого в романтизме сохраняется, но изменяется ее существо. Это понятие теперь не прикреплено к разделенным сферам жизни. Высокое и низкое взаимопревращаемы и постоянно меняются местами. Любое явление действительности допускает рассмотрение под знаком категорий высокого и низкого. В связи с этим в основе поэтического жанра теперь лежит не соответствие его определенной сфере жизни, кругу событий, доступных и приличествующих этому жанру, а, скорее, особый для каждого жанра угол зрения на жизненные явления, ставшие предметом лирического изображения. Если для жанра в старом понимании предопределен круг предметов, событий, эмоций, которые могут быть в нем описаны, то теперь этот внешний предметно-эмоциональный мир может быть как угодно широк и изменчив, а устойчивость, целостность жанра определяется той художественно-идеологической проблемой, которая встает и решается в стихотворении.

Думается, что это не только особенность лирических жанров романтизма, но и свойство жанра в поэзии Нового времени. Кажущаяся жанровая неопределенность лирики XIX века – результат того, что по инерции мышления мы ищем признаки жанра исключительно в сфере внешнего выражения и не всегда находим их.

«Художественное целое любого типа, т. е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т. е. его жанр.

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п. <...>

Если мы подойдем к жанру с точки зрения его внутреннего тематического отношения к действительности и ее становлению, то мы можем сказать, что каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему»¹.

При таком понимании жанра логично будет стремление найти не только его композиционно-стилистические признаки, но и его основную художественную идею, его смысловую доминанту, понять, для чего он, в сущности, возник в поэзии. Именно с этой точки зрения я и пытаюсь взглянуть на балладу.

«Жанры живут и развиваются <...> Причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить *генетически*, т. е. в силу естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам»². Во всех случаях, когда теоретик литературы стремится описать жанровую систему того или иного рода литературы, он имеет дело именно с генетическим пониманием жанра. Он стремится к такому определению, которое было бы достаточно обобщенным – и достаточно абстрактным, – чтобы вместить литературный опыт многих поколений, многих эпох жизни жанра. В конкретном изучении литературы одной эпохи генетическое понимание жанра, разумеется, также необходимо. Мы нуждаемся в нем, чтобы включить «свою» эпоху в цепь общеисторической эволюции. Но оно мало помогает при исследовании жанрового многообразия внутри избранной нами эпохи. Здесь нам приходится искать других определений, которые хотя и не могут быть распространены на все эпохи истории жанра (и все его национальные модификации), но зато дают представление о его специфике в ряду других современных ему жанровых форм.

¹ *Медведев П. Н.* (и Бахтин М. М.). Формальный метод в литературоведении (ч. 3, гл. 3) // Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М., 2000. С. 307–310.

² *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930. С. 159–160.

Б. В. Томашевский, не давая общего определения, о балладе интересующего нас периода пишет: «Под словом *баллада* стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора, – балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном»¹.

Принятые определения баллады подчеркивают как постоянные, необходимые признаки жанра – исторический, героический или легендарный сюжет. Думается, что легендарность – необходимое условие: не всякая история, не всякий героизм может стать предметом изображения в балладе, а только те эпизоды, где есть момент легенды. Поэтому, например, «Бородино» Лермонтова, где есть и история, и героизм, и сюжет, противится тому, чтобы счесть его балладой². И по этой же причине рылеевские «Думы» – не баллады, а особый жанр, скорее, близкий к поэме. Тут история, тут героизм, тут, как известно, очень мало исторической достоверности, но тут большая серьезность, явное утверждение истинности всего описанного. А баллада откровенно признается в своей условности. И в истории, какой бы близкой по времени она ни была, баллада черпает ее легендарную сторону; она работает не с документом, а с преданием. «В ней большие чудеса», – сказал Жуковский в «Светлане». И это, конечно, самохарактеристика баллады.

Осознание национальной стихии как необходимого воздуха и хлеба искусства – великое завоевание романтизма. Может быть, именно поэтому историю русской баллады всегда рассматривали в связи с проблемой создания русской народной, национальной баллады. Оно удалось только Пушкину в «Песни о вещем Олеге». Но в свете этой проблемы всегда получалось, что до Пушкина лучшие баллады – то есть наиболее приближающиеся к идеалу народной, национальной – катенинские. Катенин – интересный поэт. Но, считая его балладу высшим достижением русской баллады, мы все-таки в угоду теории грешим против живой жизни искусства. И для читателей того времени, и для нас как читателей лучшие, образцовые баллады – прежде всего баллады Жуковского.

Что же открыла русской поэзии и русскому читателю баллада Жуковского? Чтобы объяснить это, надо взглянуть на балладу как бы

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. С. 191.

² Нельзя согласиться с А. П. Квятковским, который в статье «Баллада» приводит «Бородино» в качестве образца русской книжной баллады (Поэтический словарь. М., 1966. С. 56).

в другой связи, с иной точки зрения, не исключающей, а только дополняющей и корректирующей первую, «национально-историческую», – с точки зрения того, что дает баллада для познания личности, для раскрытия духовного я человека в его многообразных и сложных связях с миром. Это ведь была другая великая проблема, выдвинутая романтизмом и переданная им в наследство современной поэзии (считая современной поэзию от Пушкина до наших дней).

Повальное увлечение в читающем обществе русской романтической балладой начинается после «Людмилы» Жуковского, опубликованной в девятом номере «Вестника Европы» за 1808 год с подзаголовком «Русская баллада» и примечанием к заголовку: «Подражание Бюргеровой „Леноре“».

«Людмила», «Светлана» (1812, опубликована в 1813) и «Ленора» (1831) Жуковского, «Наташа» (1814, опубликована в 1815) и «Ольга» (1816) Катенина – все это, как известно, вариации знаменитой «Леноры» Бюргера. «Ленора» Жуковского – перевод, «Людмила» и «Ольга» – вольный пересказ, а «Светлана» Жуковского и «Наташа» Катенина – сами по себе вполне самостоятельные произведения и с балладой Бюргера соотносятся, собственно, только исторически – если знать и помнить, когда и почему были написаны. История литературных отношений Жуковского, Катенина и впоследствии Пушкина очень интересна, но она хорошо изучена пушкинистами, поэтому я не буду ее касаться. С точки зрения развития и борьбы разных поэтических принципов сравнение «Людмилы» и «Ольги» дает очень много. Но нам в данном случае важен сам факт столь пристального внимания к балладе Жуковского, столь острых споров вокруг нее. Баллада написана до Отечественной войны. Столько крупных событий свершилось и в жизни, и в литературе, и сам Жуковский после нее не раз «прославился» новыми стихами, в том числе «Певцом во стане русских воинов» и «Двенадцатью спящими девами», а сюжет первой баллады снова и снова привлекает внимание и самого автора, и Катенина, который стремится выступить его соперником.

При всей важности, программности «Людмилы», при всей ее значительности и в истории русской поэзии, и в биографии поэта, лучшая баллада Жуковского все-таки не «Людмила», а «Светлана», ее перифраз. То же происходит и с Катениным.

«Ольга», вызвавшая, как это и было задумано, много споров, не имела, однако, такого непосредственного читательского успеха, как «Наташа», которую журнал «Сын Отечества» напечатал с примечанием:

«Издатели благодарят, именем читателей своих, за доставление им сей пьесы»¹. Это, конечно, объясняется прежде всего исторически-житейским обстоятельством: перенесение сюжета в обстановку только что закончившейся Отечественной войны не могло не тронуть послевоенного читателя. И вот именно на этих исторически-житейских обстоятельствах и в их связях с человеческим сознанием и литературными явлениями и следует остановиться.

Итак, 1808 год – «Людмила», 1812–1813 – «Светлана», 1814–1815 – «Наташа» Катенина. Размеры и характер их успеха легче понять, если иметь в виду, что он, очевидно, был не только литературным.

Вспомним сюжет «Леноры». Невеста ждет с войны жениха. Войско возвращается, жениха нет. Невеста в отчаянии ропщет. Ночью является призрак жениха и увозит невесту в могилу. В тревожную эпоху наполеоновских войн, в эпоху Отечественной войны такая баллада, будучи к тому же совершенно новым и крупным литературным явлением, должна была производить потрясающее впечатление. Случилось так, что специфическая, характерная для романтизма острая постановка вопроса о личности и судьбе получила в это время в России дополнительную остроту. «Вечные» проблемы вдруг стали насущными и злободневными, очевидно, в гораздо большей степени, чем можно бы ожидать, не переживи страна такого тяжелого исторического потрясения, как война, нашествие 12-го года.

Каковы же те вопросы, которые ставила русская романтическая баллада? Это в основном вопросы взаимоотношения человека и судьбы.

Чем тогда баллада отличается от античной трагедии (разумеется, в интерпретации классицизма)?

Думается, что различие есть. Если в трагедии акцент на стоицизме, на доблести человека перед лицом Рока, то в русской романтической балладе появляется идея справедливости.

В этом смысле опять-таки характерна судьба бюргеровской «Леноры». Сама эта баллада представляет, внешне по крайней мере, назидательную историю: не роптала бы, не была бы наказана. Но русская литература эту жесткую мораль не приняла. Жуковский создает свою «Светлану» в стремлении преодолеть неумолимо и, в сущности, несправедливо свирепую ситуацию «Людмилы».

«Наташа» Катенина – тоже попытка создать свою «Анти-Ленору», и очень удачная. В творчестве Катенина она занимает такое же место,

¹ 1815. № 13. С. 16.

что «Светлана» у Жуковского. В противоположность Жуковскому, совсем отказавшемуся в «Светлане» от всякой войны и тем утешившему современников, Катенин, наоборот, переносит действие именно в войну 1812 года и даже в «День твой – день Бородина» – Натальин день по церковному календарю. У Жуковского – встреча влюбленных, у Катенина – «...Как сидела, как спала, / К жизни с милым умерла».

Эти баллады оставили глубокий след в русской литературе как, образно говоря, самая первая и потому незабываемая драма. И Пушкин, наверное, не случайно назвал Людмилу Людмилой, и Толстой Наташу Ростову – Наташей, и в поздних стихах Вяземского («Прочь, Людмила, с страшной сказкой») и, может быть, через Вяземского – в «Железной дороге» Некрасова мы видим следы этих баллад.

Итак, суровость баллады Бюргера русская литература хоть и оценила, но не приняла, по каким-то причинам не усвоила и успешно оспорила.

Говоря о балладе, мы здесь имеем в виду лучшие баллады Жуковского – «Смальгольмский барон», «Двенадцать спящих дев», «Балладу о старушке...» и, конечно, Катенина, с «Убийцей» и «Лешим». Большинство из них имеет именно такой характер: судьба, сверхчеловеческая сила, конечно, беспредельно могущественна, но и у человека уже появляются какие-то права. Во всяком случае судьба непременно посылает ему какой-нибудь знак, предупреждение. Без этого предвещения не бывает и балладе, человек в ней не вовсе пассивное орудие, он как-то действует, высказывает свое отношение к посланному знаку. В большинстве баллад Жуковского цепь событий трактуется именно как ряд взаимных ходов, которые делают человек и судьба, на каждый поступок следует воздаяние. Особенно отчетливо это видно в балладе «Двенадцать спящих дев». Там каждый шаг героя оценивается, комментируется и направляется злыми или благими потусторонними силами, и каждое действие сопровождается намеком на его качество.

Таким образом, можно сказать, что решение, которое русская допушкинская баллада предлагает для выдвинутой сложнейшей проблемы отношения человеческой личности с какими-то силами, лежащими вне человеческой воли, – это решение просто, чтобы не сказать примитивно. Человек в Божьей власти, следуй велениям судьбы, о которых тебе будут поданы знаки. Постоянная ситуация баллады (вина – немедленное и ужасное наказание) имеет какой-то торгово-правовой характер. От классической религиозной притчи о наказании грешника здесь есть два существенных отличия. Во-первых, в балладе наказание

это немедленно и наивно-формально: Ленору буквально ловят на слове, и в наказание ей – точное исполнение высказанного в отчаянии желания спать в одной могиле с милым. Во-вторых, в эстетике баллады важнейшее условие – ужас. Это далеко не то же, что «страх Божий» цельного религиозного сознания, у него другое качество – он слепой, вульгарный и суеверный. Такой ужас можно испытывать перед чуждыми тебе вещами, не постигая их. Это ужас-непонимание: одно дело – человек, другое – Бог. Этот бессмысленный страх довольно скоро делается шаблонным и станет предметом критических острот и литературных пародий. Но до поры до времени он остается непрременнейшим признаком романтической баллады.

В русской поэзии баллада непосредственно предшествовала торжеству личной лирики. В творчестве Жуковского эти две поэтические стихии сплетены. «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни», – писал Белинский, имея, конечно, в виду жизнь самого поэта, то есть, иначе говоря, Жуковский был первым поэтом личности. Именно в романтической балладе запечатлен знаменательный сдвиг в сознании нового человека: возникает и ставится проблема личности в том смысле, в каком ее не знал предшествующий век. Она назрела и в общественном аспекте как проблема осознания личности отдельно от государства, и от баллад здесь прямой путь к «Медному всаднику» и, может быть, к «Борису Годунову», хотя там, конечно, она осмыслена несравнимо более сложно и многосторонне. Проблема эта уходит корнями и глубже, в самые основы человеческого бытия. Тот балладный ужас, о котором шла речь выше, если взглянуть на него с другой стороны, ведь есть отчетливо, хотя еще и опосредованно, прозвучавший в русской поэзии голос живой человеческой жизни, чувств, проявившихся по поводу обычных житейских коллизий – любви, разлуки, смерти, – только костюмированных балладными одеждами. Жанр баллады вообще имеет в себе некую двойственность: он, так сказать, новаторски-консервативен. Жуковский пишет о жизни души, о человеческих чувствах. Но чувства эти он персонифицировал в действующих лицах баллады и разыгрывал сюжет. Сюжет должен быть закончен, завершен, а вся художественная проблематика Жуковского уже намекала на другой подход, на большую открытость структуры лирического стихотворения. И этой свободы непосредственного лирического выражения добьется Пушкин.

Итак, анализируя баллады Жуковского, мы обнаруживаем в них некоторые постоянно присущие им свойства.

1. Мир баллады условен. И эта условность не есть что-то внешнее, она необходима жанру, который стремится быть выражением внутреннего мира и в то же время прибегает к развернутому и замкнутому сюжету. Мир баллады и время баллады всегда как бы трансцендентны по отношению к реальному миру и времени. Это достигается различными способами. Иногда дается прямая ссылка на историю. У Жуковского часто встречается указание на принадлежность описываемых событий другой национальной культуре (в этом состоит художественный смысл заимствования сюжетов, характерной черты поэтики Жуковского). Наконец, присущее всем балладам свойство – легендарность событий, фантастичность их. Даже в тех редких случаях, когда нет ссылки на далекое прошлое (на средневековье, например), действие благодаря фантастике как бы вообще изъято из времени: так в «Светлане», так же, в сущности, в катенинской «Наташе», потому что так всегда в легенде.

2. Мрачный колорит, трагическая обреченность героев баллады. Гибель или иное возмездие в балладе носят всегда характер катастрофы. Случается что-то, нарушающее естественный, мирный ход событий. Впрочем, здесь следует сказать, что трагизм баллад Жуковского ограничен откровенной условностью баллады. Как тонко отметил Гукровский, за пугающим, ужасным рассказом время от времени возникает улыбка автора, прямое указание на то, что ведь все это выдуманно.

3. Страх как основа эстетического эффекта баллады.

Посмотрим теперь, в каком отношении к этому каноническому, «жуковскому» типу баллады стоит «Песнь о вещем Олеге», созданная как раз в эпоху триумфа баллады.

На первый взгляд, основные требования жанра романтической баллады соблюдены и Пушкиным.

Прежде всего, здесь речь идет о той же проблеме – человек и судьба, воля личности и тяготение над ней каких-то внешних по отношению к человеку сил.

В пушкинском стихотворении, как это и должно быть в балладе, перед нами не тот мир и не то время, что в реальности. Это особый, условный, балладный мир. Мотивировка этой условности – отнесение действия в эпоху славянской древности. «Перед нами народ дикий, воинственный, суеверный, но поэтически настроенный; это – народнаездник, номад; в балладе нигде не описаны дома, постройки; она вся – под небом, и даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег

„со двора“, а тризна в конце баллады – на холме и у берега»¹. Есть здесь и предсказание, столь характерное для романтической баллады. Наконец, есть здесь и заранее предсказанная гибель героя.

И все-таки за этим внешним совпадением обнаруживаются серьезные отличия. Прежде всего, Олег не совершает ничего, что подлежало бы наказанию, возмездию. Он подчеркнуто чужд всякой балладной экстравагантности поступков. Не только до, но и после предсказания он ведет себя так, как только можно пожелать. Даже то, что он отсылает коня, вполне естественно. Больше того – это ведь, в сущности, знак уважения к предсказанию. Пушкинской балладе чужда назидательность: читатель никак не может «поправить» Олега («не сделай он того-то и того-то – и не случилось бы ничего плохого»). У Пушкина очень четко представлены те самые условия игры, разграничение прав человека и судьбы, без которых редко обходится баллада. Они прямо содержатся в предсказании кудесника:

Воителю слава – отрада;
 Победой прославлено имя твое;
 Твой щит на вратах Цареграда;
 И волны и суша покорны тебе;
 Завидует недруг столь дивной судьбе.
 И синего моря обманчивый вал
 В часы роковой непогоды,
 И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
 Щадят победителя годы...
 <...>
 Но примешь ты смерть от коня своего.

В сущности, кудесник ничего не требует от Олега и ничем не грозит ему, он только предсказывает ему вид смерти. Можно сказать, что здесь права Олега – это сфера историческая, государственная, а права судьбы на него – это то, что уравнивает всех людей, нечто частное. Олегу-воину, победителю ничто не угрожает, но Олега-человека ждет смерть, как и всякого другого.

Конечно, «Песнь» очень драматична. И все-таки сравнительно с обычной судьбой, постигающей героев баллады, участь Олега вовсе не так ужасна. Собственно говоря, то, что смерть приходит к старому князю и воину именно предсказанным, а не иным способом, это у Пушкина

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 331–332.

во многом – художественный символ неизбежной участи смертного. Так что драматизм «Песни о вещем Олеге» совершенно иного качества, чем обычно в балладе. Острой и несколько суетливой игры страстей, поступков, от которых все зависит, высших сил, которые оказываются чуть ли не втянутыми в диалог-перебранку с героями или, во всяком случае, связаны с ними некими узлами житейской морали, – ничего этого нет у Пушкина.

Романтическая баллада – мир, в котором иррациональные силы ведут себя все-таки рационально. Их можно понять, условиться с ними, вести игру. Мир «Песни о вещем Олеге» – другое дело. Здесь все задано с самого начала – и все совершается, и нет игры и противоборства, а есть спокойное и вечное противостояние человека и судьбы. Настоящего романтического сюжета, когда человек, его воля и личность влияют на ход событий и взаимодействуют с иными силами, здесь нет. Вернее, он есть, но именно он-то и отрицается. Законы истории и законы жизни своим чередом совершаются над героем. В пушкинском мире и случайность закономерна. По отношению к «Песни о вещем Олеге», конечно, еще рано говорить о том историческом детерминизме, который будет выработан Пушкиным впоследствии. Но здесь уже сказалось характерное для Пушкина восприятие мира как гармонического единства, подчиненного в конечном итоге разумным закономерностям, восприятие мира, глубоко чуждое анархическому своеволию романтизма.

«ПОСЛЕДНИЙ ПОЭТ»

Стихотворение «Последний поэт» – одно из самых известных произведений Баратынского – обычно датируют приблизительно, основываясь на первой публикации, как написанное не позднее 1835 года. Можно предположить, что оно создано не ранее выхода в свет второй части альманаха «Новоселье» (цензурное разрешение 18 апреля 1834 г. по старому стилю), где был напечатан «Элевзинский праздник» Шиллера в переводе Жуковского. Бесспорно, «Последний поэт» – итог глубоко пережитых и вполне самостоятельных размышлений Баратынского. Но перевод шиллеровской баллады, видимо, послужил толчком для написания «Последнего поэта»: в нем есть явные следы полемики с концепцией Шиллера – Жуковского.

На сопоставление этих двух стихотворений прежде всего наталкивает сходное звучание стиха, объясняемое строфическим своеобразием обоих произведений. На это сходство впервые обратил внимание еще Белинский. В статье «Стихотворения Е. Баратынского» читаем о «Последнем поэте»: «Эти стихи так хороши, так хороши, что напоминают собою строфы, переведенные Жуковским из стихотворений Шиллера, посвященных древнему миру»¹. Вероятнее всего, Белинский имеет в виду баллады «Торжество победителей», «Жалоба Цереры» и «Элевзинский праздник», так как во второй статье о Пушкине именно они названы вершиной переводческого мастерства Жуковского (VII, 200).

Беглое сравнение метрики названных стихотворений Жуковского и «Последнего поэта» подтверждает это ощущение сходства. Особенно

¹ Белинский В. Г. ПСС. Т. VI. М., 1960. С. 469. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием тома и страницы.

близким стихотворению Баратынского оказывается «Элевзинский праздник». В «Последнем поэте» динамичный четырехстопный хорей чередуется с медлительным пятистопным ямбом. Баллады Жуковского, о которых идет речь, тоже написаны в основном четырехстопным хореем (в «Торжестве победителей» он строфически варьируется), и только в «Элевзинском празднике» хорей трижды перемежается многосложным (трех- и четырехстопным) амфибрахием.

Ритм и строфика хорейческих стихов «Элевзинского праздника» и «Последнего поэта» вообще полностью совпадают. В обоих случаях строфа – восьмистишие, перекрестная рифмовка с чередованием мужских и женских рифм, – словом, классический четырехстопный хорей.

Но сходство рассматриваемых произведений Жуковского и Баратынского не ограничивается этим. Оно самым тесным образом связано с общностью тем и мотивов. «Элевзинский праздник» и «Последний поэт» имеют до известной степени сходное построение. Оба открываются своеобразной экспозицией: картиной настоящего (по отношению к времени рассказа). Затем действие переносится... И здесь начинается спор. Шиллер описывает мрачное прошлое человечества:

Робок, наг и дик скрывался
Троглодит в пещерах скал;
По полям Номад скитался
И поля опустошал;
Зверолов с копьем, стрелами
Грозен бегал по лесам...
Горе брошенным волнами
К неприятным берегам!

Потом пришла оседлость, земледелие, государственность, словом, цивилизация. И человек изменился, превратившись из зверя в создателя. Тогда пышно расцвели искусства:

В союз человек с человеком вступил
И жизни познал благородство.

Баратынский дает вначале точную характеристику своего стяжательского века:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Однако Баратынского волнует не только судьба самого искусства, но и другой аспект той же проблемы: что будет с человеком, когда из мира окончательно исчезнет красота, воплощенная в поэзии? И вот в этом утопическом будущем, которое наступит в результате усилий «железного века» достичь материального расцвета, достичь полного торжества «пользы», – в этом будущем как странная аномалия

Нежданный сын последних сил природы,
Возник поэт...

– и горестна его судьба: «суровый смех ему ответом». Он ищет уединения,

... но свет

Уж праздного вертепа не являет,
И на земле уединенья нет.

Последний поэт погребает свой бесполезный дар в море, единственной стихии природы, не покоровшейся человеку. И вместе с поэтом как бы уходит душа человечества:

И по-прежнему блистает
Хладной роскошью свет,
Серебрит и позлащает
Свой безжизненный скелет.

<...>

Но в смущение приводит
Человека вал морской,
И от шумных вод отходит
Он с тоскующей душой!

Шиллер и Жуковский прославили цивилизацию – основу благоденствия человечества, и благоденствия в самом полном смысле слова, не только материального, но и духовного. Баратынский спорит с ними. В «Последнем поэте» прозвучало проклятие цивилизации, несущей человечеству, по мнению Баратынского, духовное оскудение и гибель.

Баратынский как будто прислушивается к стихиям, прозвучавшим в «Элевзинском празднике», воспроизводит их самостоятельно и, вслушавшись еще раз в их звучание, оспаривает Жуковского.

В «Последнем поэте» стих почти везде настолько точно следует за темой, что можно, пожалуй, прямо разделить: стиховое воплощение темы «поэт – природа» – хорей; темы «век шествует путем своим железным» – пятистопный ямб, звучащий здесь не столько торжественно, сколько повествовательно и рассудочно.

Смена ритмов и похожа и не похожа на смену в «Элевзинском празднике». Задачи ее иные. У Жуковского – архитектурное построение на трех точках: начало – середина – конец, когда стих как бы находит свое высшее выражение в переходе к замедленному, торжественному амфибрахию, а ведущееся хореем повествование приостанавливается и уступает место гимну.

В «Последнем поэте» – именно перебой ритма, одна тема спорит с другой: восемь строк четырехстопного хорea сменяются восемью строками пятистопного ямба, ямб сменяется хореем, хорей опять ямбом. Четные строфы – ямб, нечетные – хорей, так что если первая строфа ямб, то последняя хорей, и архитектурно стихотворение никак не завершается и не заканчивается. Здесь не здание, построенное из чередующихся элементов, а само чередование как явление, и спор между стихиями не завершен, структура стихотворения конфликтна. Завершенным может считаться только сюжет (назовем его условно судьбой последнего поэта), сюжет, представляющий этот спор стихий в какой-то момент, а самый спор, сам ряд чередований не закрыт.

Цивилизация и природа... В истории человеческой мысли не раз эти понятия сталкивались и служили выражением двух полярно противоположных состояний. В концепции Руссо, владевшей умами в эпоху французского Просвещения, цивилизация связана с появлением социального рабства, с владычеством социальных предрассудков. Природное, естественное состояние человека – свобода и добро. В России эти мотивы в каком-то новом качестве снова мелькнули у позднего Лермонтова («Валерик») и мощно прозвучали у Льва Толстого. Иначе говоря, в руссоистской традиции антитеза «природа – цивилизация» рассмотрена в социально-философском смысле. У Баратынского, и это характерно для русской мысли 30-х годов, антитеза предстает и как гносеологическая. Цивилизация – сфера разума, она требует рационалистического познания и отношения к жизни. Природа – сфера органического бытия, источник интуитивного постижения истины. Интуиция – высшая форма познания. Она присуща наивному сознанию предков и утрачена людьми современного общества. Безусловно, эти мысли не были Баратынскому ни чужды, ни случайны для него. С раз-

личными вариациями они развиты во многих стихотворениях, относящихся ко второй половине 30-х годов и включенных в сборник «Сумерки». Знаменитые «Приметы» – стихотворение о непримиримом противоречии между рационалистическим познанием, умертвляющим живую гармонию мира, и знанием интуитивным, которым человек владел тогда, когда еще сам ощущал себя частицей природы.

Если попытаться проследить отзвуки «Элевзинского праздника» в поэзии Баратынского, то можно сказать, что «Последний поэт» как бы воспроизводит, хотя и полемически, общую структуру «Элевзинского праздника»: и тем, что философская проблема поставлена здесь крупным планом, и самой формой ритмического рисунка.

«Приметы» написаны таким же амфибрахийем, какой видим в «Элевзинском празднике». Баратынский отказывается от прямого философского рассуждения. В отличие от классических баллад в «Приметах» нет развернутого сюжета. На первый взгляд, это обычный поэтический монолог. Но сам выбор словесных красок обращает нас к знакомому и несколько условному миру русской баллады, стилизующей старину. Перед нами как бы в сжатом виде мелькают традиционные балладные мотивы: «Почуя беду над его головой, вран каркал ему в опасенье», «На путь ему, выбежав из лесу, волк...», «Чета голубиная, веля над ним, блаженство любви прорицала». «Балладный колорит» усиливает и стих «Примет».

Б. В. Томашевский писал: «Жуковский ввел балладную строфу, являющуюся видоизменением немецкой балладной строфы. Балладная строфа построена главным образом на трехсложных размерах»¹. Отметим, что примером такой трехсложной балладной строфы Томашевский выбрал именно строфу амфибрахическую. Похоже, что если трехсложник – самый балладный размер, то амфибрахий – самый балладный трехсложник.

Конечно, очень «балладно» звучит: «До рассвета поднявшись, коня оседлал знаменитый Смальгольмский барон...» (чередование строк трех- и четырехстопного анапеста). Но это ритм все же как будто переводной, и, пожалуй, он оставался переводным едва ли не сотню лет, вплоть до стихотворения Блока «Петроградское небо мутилось дождем».

Иное дело – балладный амфибрахий. Достаточно вспомнить, что им написаны такие классические вещи, как «Песнь о вещем Олеге» и «Три пальмы».

¹ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 469.

Впервые Жуковский познакомил русского читателя с этим ритмом еще в 1810-х годах. И уже в 1822 году появилась пушкинская «Песнь о вещем Олеге». Конечно, определение «романтическая баллада» далеко не исчерпывает всех сторон содержания этого пушкинского шедевра, но тенденции балладного стиха, силы стихии балладного амфибрахия находят здесь поистине классическое выражение.

В «Элевзинском празднике» амфибрахий начинает звучать как раз в тот момент повествования, когда несчастным, угнетенным своей дикостью людям является орел Зевса, чтобы увенчать усилия богини Цереры и вывести людей из варварства. Это тот же знакомый нам балладный амфибрахий – раскатистый, торжественный, но если и грозный, то не угрожающий. Говорят те же тайные, высшие силы, но сейчас они говорят благосклонно.

По Шиллеру и Жуковскому, человек достигает согласия с силами божества, природы, с силами собственной своей судьбы именно через культуру и цивилизацию: «В союз человек с человеком вступил и жизни познал благородство». Амфибрахий звучит гимном этому согласию.

В «Приметах» Баратынского, в сущности, речь идет о том же – о человеке и природе, разуме и чувстве, рациональном и интуитивном и об их взаимоотношении. Тематически эти стихи, как уже говорилось, прямо перекликаются с «Элевзинским праздником», а своей повествовательностью, рядом сюжетных и семантических моментов и особой серьезностью звучания они напоминают пушкинскую «Песнь о вещем Олеге»:

На путь ему, выбежав из лесу, волк...

Из темного леса навстречу ему...

Баратынский словно бы проверяет качество торжественности, приподнятости амфибрахия «Элевзинского праздника» самым классическим, «амфибрахическим» амфибрахией в русской поэзии – всем драматизмом звучания «Песни о вещем Олеге», а через нее и стихией ранних романтических баллад самого Жуковского. И драматизм оказывается все-таки больше сродни стихии балладного амфибрахия, чем согласие и гармония.

Но балладный драматизм «Примет» – совсем особого качества. Предвешание, возмездие, исполнившееся предсказание, как известно, – излюбленные балладные мотивы. Тема взаимоотношения человека и сил природы в самом широком смысле слова, человеческой

воли и судьбы обычно дается в балладе как драматическое столкновение, несущее гибель. Иррациональное выступает как рок, пугающий своей неотвратимостью. Но при самом пристальном внимании к иррациональному не признается ли уже самой постановкой вопроса какое-то отпадение человека от природы, существование пропасти, возникшей между ними? И сам эстетический эффект баллады не на том ли построен, что благополучному, «рациональному» человеку всячески стараются как можно ярче напомнить о существовании неведомого и непостижимого? Не потому ли эта ситуация всегда так драматична, что эффективнее всего напомнить об этом, показав гибель, крушение гордых замыслов и самонадеянных упований человека? Разъединение совершилось, человек уже сознает это – не потому ли так быстро наступает инфляция «эстетики испуга» и драматизм балладных ритмов и ситуаций становится шаблонным, а затем и забавным?

Как бы то ни было, сама стихия балладного амфибрахия – мрачная, грозная, даже зловещая стихия. А «Песнь о вещем Олеге» и лучшие баллады Жуковского едва ли покажутся шаблонными или забавными даже в наше время. В русской поэзии это такой же ясно звучащий голос рока, как «Евгений Онегин» – голос «всей русской жизни», а «Я помню чудное мгновенье» – голос любви.

Баратынский отказывается следовать сюжетному канону баллады. В «Приметах» трагизм не находит внешнего выражения в развязке. Никто не гибнет, ни над кем судьба не произносит своего приговора. Здесь уже следующая степень отъединения человека от жизни вселенной: все связи порваны. Человек не бросает вызова судьбе, не вступает в борьбу с ней. Он остается один.

Но чувство презрев, он доверил уму;
Вдался в суету изысканий...
И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Та сторона проблематики «Последнего поэта», которая родственна концепции, развернувшейся в «Приметах», «Предрассудке» и еще некоторых стихотворениях сборника «Сумерки», безусловно позволяет говорить о близости Баратынского к идеям Любомудров, с их шеллингианской теорией познания и романтической философией искусства. Вместе с тем отношения Баратынского с Любомудрами были сложными. Вопрос далеко не исчерпывается тем недостаточно ясным для нас

эпизодом биографии Баратынского, который отразился в стихотворении «Коттерии» и, вероятно, также в стихотворении «Спасибо злобе хлопотливой». Думается, немаловажную роль играл художественный антагонизм, коренное отличие поэтической системы Баратынского от поэтических принципов лирики любомудров. Но, безусловно, существенно и другое. То отношение к важной для шеллингианцев проблеме чувства и разума, интуиции и знания, которое выразилось в «Последнем поэте» и «Приметах», не было у Баратынского последовательной философской программой. В самом способе мышления Баратынского сильны оказались связи с рационалистической культурой просветителей. В нем жило стремление к гармонии и стихийная вера в способность искусства прояснить смутную и хаотическую сложность сознания эпохи («Болящий дух врачует песнопенье...», «Толпе тревожный день приветен, но страшна...»). Обе эти тенденции (шеллингианская и просветительская) в поэтической системе Баратынского не сливались, не разрешались в компромиссе, они как бы отражали две одинаково реальные стороны действительности. Проблема оставалась открытой в поэзии Баратынского, чуждой доктринерству какой-либо философской школы.

В этой связи хотелось бы обратить внимание на известное стихотворение «Всё мысль да мысль! Художник бедный слова!..». Традиционное истолкование его как свидетельства враждебности Баратынского рационалистическому началу кажется односторонним. Заключительные строки как будто и вправду звучат упреком разуму:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Но не следует забывать и другое: именно здесь, в этом стихотворении, Баратынский утверждает, что аналитическое отношение к жизни, разум, мысль – органическое свойство поэзии как искусства слова. Напряженный трагизм стихотворения как раз и объясняется тем, что враждебные стихии предстают в жестоком и неустранимом столкновении, это исконная противоречивость, присущая самой природе явления.

Несмотря на то что в целом любомудры недооценивали поэзию Баратынского, стихотворение «Последний поэт» было воспринято ими как выражение их собственной общественной и эстетической позиции. Оно увидело свет в первом номере «Московского наблюдателя», «журнала энциклопедического». Это издание призвано было продол-

жить направление «Московского вестника» и стать печатным органом формирующегося славянофильства.

«Последний поэт» напечатан рядом с программной статьей Шевырева «Словесность и торговля». Анализ основных положений этой статьи, определение ее места в литературно-общественной борьбе эпохи – вопрос сложный и выходящий за рамки настоящей статьи. Отметим только, что в ней есть суждения о поэзии, совершенно совпадающие с высказанными в «Последнем поэте»: «Поэзия одна не покоряется спекуляции... Почему же Поэзия молчит среди этой осенней ярмарки? – Потому, что только ее вдохновение не слушается расчета: оно свободно, как мысль, как душа»¹.

И здесь мы приходим ко второму, чрезвычайно важному кругу проблем «Последнего поэта»: к вопросу о свободе творчества, о бескорыстном и утилитарном взгляде на искусство. Не только в стихотворении «Последний поэт», но и вообще для Баратынского эти проблемы связаны с мыслями о соотношении природы и цивилизации, интуиции и разума. В современности лишь искусству доступно интуитивное постижение мира. Эта шеллингианская идея, безусловно, близка Баратынскому. Ощущение родственной связи с природой, свободное и непредвзятое отношение к миру – приметы истинного художника. Таков идеальный поэт в прославленном стихотворении Баратынского «На смерть Гёте»:

С природой одною он жизнью дышал:
 Ручья разумел лепетанье,
 И говор древесных листов понимал,
 И чувствовал трав прозябанье;
 Была ему звездная книга ясна,
 И с ним говорила морская волна.

Таков и последний поэт. Здесь Баратынский еще более оттеняет черты детски-бескорыстного, наивного отношения поэзии к миру и вместе с тем – трагическую обреченность свободного, «бесполезного» дара в торгашеском мире:

Исчезнули при свете просвещения
 Поэзии ребяческие сны...

В статье 1842 года Белинский, увлеченный идеей прогресса, поступательного движения человеческого общества, обрушит на эту кон-

¹ Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1. С. 19–20.

цепцию Баратынского поток гневных осуждений. «Итак, поэзия и просвещение – враги между собою? Итак, только невежество благоприятно поэзии?»

«...» Как жаль, что люди не знают языка, например, *птичьего*: какие должны быть удивительные поэты между птицами. Ведь птицы не знают глубоких страданий – их страдания мимолетны, и они целят их не только легкомыслием, но даже и совершенным бессмыслием, что для поэзии еще лучше; а о науках птицы и не слыхивали, стало быть, и понятия не имеют о пустоте и суете наук; что же касается до незнания – птицы ушли дальше его, – они пребывают в решительном невежестве...» (VI, 467–468).

Но в 1834 году, то есть одновременно с Баратынским, уже автором «Последнего поэта», Белинский писал: «Какое же назначение и какая цель искусства?.. *Изобразить, воспроизводить в слове, в звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы*: вот единая и вечная тема искусства!» (I, 32). Это – «Литературные мечтания». Белинский сочувственно цитирует «На смерть Гёте» Баратынского. И далее читаем: «... поэзия не имеет цели вне себя». В «Литературных мечтаниях» Белинский иронически рассуждает о современном «смирдинском периоде русской литературы». «Словесность и торговля» – так ставит проблему Шевырев. Пушкин раньше других почувствовал наступление новых отношений, еще в 1824 году: «Наш век – торгош; в сей век железный / Без денег и свободы нет». Поэт приходит к мысли: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать». Зато уж свое право на свободное вдохновение Пушкин будет отстаивать с настоящей страстью.

Как известно, в 30-е годы широкое распространение получила прагматическая теория «полезности» искусства в смысле его мелкой поучительности, так называемой «нравственности». Журналистика булгаринского толка, поддерживаемая официальными кругами, рьяно устремилась на защиту этой «нравственности». Против тирании подобных поборников «нравственной» литературы восстали все крупные русские писатели. Эта борьба нашла выражение и в остро полемических стихотворениях Пушкина, и в его журнальных выступлениях: «В самом деле, любезные слушатели, что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под.» (1831). В том же 1831 году выходит и предисловие к «Наложнице» Баратынского, серьезная попытка развенчать теорию «нравственности» и противопоставить ей требование «истинности» в литературе.

«Последний поэт» продолжает тему пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» в новом лирическом жанре социальной фантастики. Столкновение перенесено в будущее, где продолжены и доведены до логического завершения те общественные тенденции, которые Баратынский с горечью видит в современном «железном веке». Поэтому судьба художника у Баратынского страшнее и безнадежнее. У Пушкина Поэт провозглашает свою независимость от тупой черни: «Подите прочь – какое дело Поэту мирному до вас!». У Баратынского Поэт обречен на гибель.

НЕПУШКИНСКОЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



СТИХОТВОРЕНИЕ ТЮТЧЕВА «SILENTIUM!» (К ПРОБЛЕМЕ «ТЮТЧЕВ И ПУШКИН»)

Неучастие Тютчева в литературной жизни, его последовательное, до самой смерти продолжавшееся стремление быть как бы не писателем, не литератором давно не дает покоя всем, кто размышляет о движении русской литературы в XIX веке. И все объяснения – психологические, бытовые, не говоря уже о мистических, – оставляют чувство неудовлетворенности и загадку творческого поведения Тютчева не разрешают. Складывается уверенность, что это не отношение к современникам, к людям, к романтически интерпретированной толпе, к социальному аспекту проблемы (быть профессиональным литератором или человеком, материально от музыки не зависящим), а отношение именно к самой литературе как виду человеческой деятельности, к ее положению в обществе как к общественной проблеме.

С другой стороны, если вдуматься, – так ли уникален Тютчев в этом непростом отношении к писательству?

В конце 40-х годов русское общество становится свидетелем трагического конфликта Гоголя с литературой. Великий художник стремится стать Учителем, Пророком, отбросив свое творчество и отрекшись от лучших своих созданий. Пройдет некоторое время, и Лев Толстой провозгласит необходимость отказаться от художественного творчества и объявит литературу ложью, чуть ли не барской прихотью. Эго случай крайний, декларации и поступки экстремистские. Но и у других русских писателей нет-нет да и мелькнет эта же неудовлетворенность¹.

Интересно рассмотреть позицию Тютчева именно в ряду писательских бунтов против литературы, которые время от времени у нас про-

¹ См.: Журавлева А. И. Островский и Пушкин // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975.

исходили. Только для Тютчева это не взрыв, не внезапный и резкий конфликт, а стабильное состояние, устойчивое убеждение. В этом отношении огромную важность представляет стихотворение «Silentium!». При своем появлении в пушкинском «Современнике» оно осталось без отклика, прошло незамеченным. Нередко «Silentium!» рассматривают как одно из звеньев в общеромантической теме невыразимого, неподвластного человеческой речи и, следовательно, рациональному познанию. Но так ли это? Или, точнее говоря, исчерпывается ли содержание тютчевской декларации этой мыслью? Как ни универсальны эти стихи для всего тютчевского творчества, вневременными они кажутся лишь на первый взгляд. На самом же деле они в высшей степени актуальны и современны именно моменту своего появления, едва ли не имеют значения прямой литературной полемики, точнее, полемики с литературой и прежде всего с наиболее ярким выражением всевластия литературы – с Пушкиным и так называемым пушкинским канонам. Следует оговориться: речь не идет о литературном споре в точном смысле слова, не о том, что спор с Пушкиным был сознательной, рационалистически сформулированной целью Тютчева. Речь идет о художественной полемичности его творчества – и стихотворения «Silentium!» в данном случае – о диалоге с господствующей поэтической системой своего времени. Поэтому в определенном смысле Тютчев действительно весь в пушкинской традиции: Пушкин не превратился для него в замкнутую и завершенную, закрытую для полемики классику. В этом смысле Некрасов, как известно, в русской поэзии – первый вне пушкинского канона.

Понятие пушкинского канона, довольно широко распространенное в литературоведении (так, им широко пользуются Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум), может показаться слишком общим и бесформенным, но оно очень точно выражает именно восприятие пушкинской поэзии современниками и наследниками, оно передает ощущение одновременно и условности, и бесконечной свободы, и определенной ограниченности, и абсолютности созданного Пушкиным. Единичность, неповторимость пушкинского стиха и наличие бесконечного множества других возможностей, других путей и вынуждены были доказывать на деле те, кто писал одновременно с Пушкиным или после него, не желая быть эпигонами.

Тютчев выступает на фоне уже сложившейся пушкинской традиции и находит в литературе самостоятельный путь, во многом противоположный пушкинскому. В этом смысле «Silentium!» – стихи программные, свидетельствующие о коренной поэтической самобытности

Тютчева. Вся последующая поэзия Тютчева его стихотворение под держала, подтвердила его принципиальность для поэта. В конце концов «Silentium!» превращается в символ тютчевской лирики, делается своеобразной эмблемой всей его поэзии. В нем действительно впервые так сконцентрировались основные особенности поэзии Тютчева: и ее несомненная масштабность, значительность, и ее известная замкнутость, то свойство, которое делало Тютчева хоть и великим поэтом, но явно не для всякого близким и даже приемлемым. Неизменный максимализм, рационалистическая драматизация (при неизменном подчеркивании иррациональной природы космической, вселенской драмы, хаоса), абсолютно статичная постановка проблемы, взятой в какой-то наиболее конфликтной точке и на ней остановленной, запечатленной. То, что иногда называют метафизикой в стихах. Сила метафизичности, всепоглощающей философичности тютчевской лирики усугубляется тем, что это поэзия без человека. Точнее говоря, человек здесь категория тоже философская, всеобщая: человек как сознание, противостоящее природе, второй полюс вселенской драмы – Космос и Человек. Но человеческое *я*, конкретно-личностное начало здесь отсутствует, что особенно очевидным должно было выглядеть на фоне свежих завоеваний пушкинской лирики, которые и состояли в конечном счете в невиданно естественном, непосредственном и подробном раскрытии личности, в разработке живой человеческой интонации, условном уподоблении стиха устной, обыденной речи. А тут – стих, лишенный непосредственности, внутреннего жеста, мимики – всего, что обозначает личностное, свое, индивидуально-неповторимое отношение к изображаемому¹. Это видимое отсутствие поэтических средств само по себе было сильнейшим поэтическим средством, тем более значимым, что в отличие от поэзии старой, скажем, Ломоносова, это было не просто отсутствием каких-то красок, интонаций, а осознанным отказом от них, уже известных и предполагавшихся прекрасно

¹ Нередко говорят о психологизме Тютчева. Очень существенное уточнение этой категории применительно к тютчевской лирике сделано Е. А. Майминым: «Психологизм Тютчева тем более сродни философии, что он всегда имеет обобщенный характер и отталкивается от частного. Тютчев говорит, как правило, не о психологии конкретного человека и конкретного случая, а о возможной психологии всякой человеческой души. Это особенный, не пушкинский путь психологизма в русской поэзии, но у него тоже оказались свои перспективы...» (Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 162).

знакомыми читателю. В «Silentium!» черты эти нашли едва ли не самое законченное, полное, классическое выражение. Действительно, что может быть более крайним, радикальным, экстремистским для стихотворения, чем тезис отрицания речи? Возможно ли отстоять такую позицию, как произнесение тирады в защиту молчания, оставаясь в пределах личностной лирики, т. е. провозглашая эту мысль непосредственно от своего имени? Трудно себе это представить. Требуются иные, непущинские средства и иное в сущности отношение к поэзии, иная концепция поэтического голоса. Умозрение должно переплестись и слиться с ощущением, так как одного умозрения недостаточно для поэзии, а непосредственное, личное переживание для такой ситуации не подходит.

Хотя стихотворение «Silentium!» на первый взгляд замечательно именно радикальностью поставленной проблемы, думается, суть дела не столько в радикальности самой по себе, сколько в выходе из провозглашенного противоречия, который Тютчев находит. Ситуация, взятая в стихотворении, такова, что тезис доводится до крайности, самоотрицается, самоуничтожается. Тема – само отрицание, молчание. В то же время прямое воплощение этого тезиса, т. е. молчание, было бы абсурдом. Парадоксальная противоречивость задачи: произнести слово о молчании, слово, выражающее, даже изображающее молчание. И вот новизна тютчевского стихотворения в том и состояла, что он нашел такие средства поэтической речи, которые как бы сами по себе выражали отрицание речи, обратившись к поэтике прошлого, к архаике (о чем писал Тынянов).

Заманчивым кажется вывести «Silentium!» – и, может быть, не только это тютчевское стихотворение – из знаменитого ломоносовского двустишия «Открылась бездна, звезд полна: / Звездам числа нет, бездне дна». Действительно, если и для нас стихи эти выглядят удивительным до загадочности фактом истории русской поэтической речи, то каким сильнейшим поэтическим впечатлением, преданием должны были быть они для людей тютчевской эпохи! В свою очередь, сколь многим стих Пушкина и, скажем, Жуковского обязан Державину, можно почувствовать, если попытаться ощутить первозданное звучание строк: «В сердечной простоте беседовать о Боге / И истину царям с улыбкой говорить». Тут едва ли не впервые с такой полнотой раскрыты речевые возможности ямба, развернутого в четверостишие.

О заглавии, о самом слове «Silentium!» и его художественном смысле у Тютчева очень интересно писал Я. О. Зунделович: «Есть нечто от позднеантичного или средневеково-трактатного в самом использова-

нии для стихотворения заголовка „Silentium!“; но учено-латинское сразу же теряет свою мудрственную окостенелость, будучи едва ли не „взорвано“ восклицательным знаком и сразу же переходя и „взрываясь“ в первых словах стихотворения: „Молчи, скрывайся и таи...“»¹. Здесь обстоятельно прослежена своеобразная «повелительность» Тютчева. Что касается слова «Silentium!» с восклицательной интонацией, то невольно напрашивается мысль: нет ли здесь кроме «средневеково-трактатного» еще и какой-то аналогии с вечным школьным даже не учительным, а учительским восклицанием – «Тишина!». Во всяком случае, общепризнанный дидактизм поэтического стиля Тютчева в этом стихотворении предстает с предельной очевидностью, начиная с заголовка и кончая удивительным скоплением повелительных форм на столь малом стихотворном пространстве.

Слова «Молчи, скрывайся и таи» – «любуйся» – «питайся» – «умей» – «внимай» и особенно категорическое «– и молчи!» в конце каждого шестистишия составляют как бы каркас стихотворения. Рефрен «и молчи!» – самый важный архитектурный элемент стихотворения. Именно это повторяющееся заклинание придает стихотворению вид излюбленной Тютчевым трехчастной формы. На самом деле в данном случае это скорее чисто графическое решение, чем конструктивное: обычно скрепляющая строфу перекрестная или кольцевая рифмовка отсутствует. С точки зрения стиха «Silentium!» не три шестистишия, а девять двустиший. Далее мы увидим, что это так не только формально, но и содержательно.

Форма двустишия налагает особую ответственность на рифму, делает ее заметной, очевидной. Поэтому в двустишии рифма «тебя – себя» кажется демонстративно, нарочито примитивной. В «Silentium!» вообще особенно четко развернулось отмеченное исследователями архаистическое новаторство Тютчева.

Остановимся на некоторых чертах этого стиха, резко отличающих его от пушкинского канона и даже от более ранних стихов самого Тютчева (во всяком случае, нигде раньше эти свойства не были так сгущены, собраны вместе, так резко заявлены).

Первое, что обращает на себя внимание, – метрические переходы ямба в амфибрахий («Встают и заходят оне / Безмолвно, как звезды в ночи»; «Дневные разгонят лучи»). Стоит заметить, что Тютчев подготавливает этот переход очень основательно, вводя пиррихии в пред-

¹ Зунделович Я. О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971. С. 75.

шествующие амфибрахическим стихам строки, что делает и ямб более плавно звучащим. Тем не менее это ощущалось все же как результат дилетантизма и, как известно, в прижизненных изданиях ровный размер был восстановлен. Подчеркнутая своевольность ритмического перехода имитирует затрудненность речи, уста словно с трудом размыкаются всякий раз заново. Это выражает все то же сомнение в господствующем поэтическом каноне, отрицание профессиональной выучки, налаженной стиховой системы потока речи с неизбежно присущей ему инерцией. Каждое высказывание-двустипшие словно бы перевозданно, оно – проблема, которая заново ставится и решается, возникая из самой глубины хаоса.

Второе заметное отличие тютчевского стихотворения – исключительно мужские ямбические окончания и парная рифмовка. Это тесно связано со всей структурой или как бы демонстративной бесструктурностью тютчевского стиха, призванной выразить хаос. Такая организация стиха (двустипшная) словно намеренно архаична, возвращает его к простейшим формам – фольклорным, например.

Четверостишия и перекрестная рифмовка, бывшие завоеванием Ломоносова и его современников, постепенно делают эти 32–34 слога ямбического четверостишия важным модулем, единицей поэтической речи. Все фразовые, интонационные, семантические и иные возможности русской речи по отношению к этим 34 слогам ямбического четверостишия как раз и выявлены Пушкиным с небывалой до него полнотой, и в этом-то, собственно, и состоит пушкинский канон, прежде всего ямбический канон. Возможности этих 34 слогов оказались грандиозными. Именно 34 слога, поскольку при перекрестной рифмовке четверостишие не может закончиться раньше последней строки, как ни разбивай его на фразы, и смысл, и интонация в конечном счете не могут не считаться с этим модулем. Ямбическое четверостишие – довольно просторное, и эти 34 слога не могут не влиять во многом на самый характер речи, определенную длину и закругленность фразы, фразы строфы. Онегинская строфа – не что иное, как демонстрация работы с этим 34-сложным ямбическим четверостишием, демонстрация возможностей его развития и варьирования. При этом за основу берется именно такое 34-сложное четверостишие с чередованием женских и мужских рифм, начиная с женской. Оно стоит в начале каждой строфы, знаменует ее, задает тон. Затем структура развертывается, раскрывается. Такие же строчки, такого же размера с мужской и женской рифмой соединяются в определенных сочетаниях, и, когда ока-

зываются испробованными все возможности таких сочетаний, структура замыкается, образуя, так сказать, расширенный, развитый модуль того же образца, четкую сверхстрофу четырехстопного ямба. И хотя онегинская строфа заканчивается характерным резюмирующим, часто афористически звучащим двустишием с парной мужской рифмовкой («Отец понять его не мог /И земли отдавал в залог»), все же это не самостоятельное двустишие, а некий вывод, следствие всей строфы в целом. А основная единица стиха у Пушкина – все-таки именно ямбическое четверостишие. Двустушиями Пушкин, в общем, не писал и не мыслил. Двустушие – совсем другая площадь, другой модуль, другой характер фразы, интонации, настроения. Пространство четверостишия дало возможность приблизиться к естественной и плавной разговорной речи. Это и было пушкинское завоевание, его канон, русская речь обжила такое четверостишие. Можно сказать, что пафос этого пушкинского завоевания – противоположная тютчевской мысль о возможности всё выразить стихом.

А двустишие и не стремится походить на разговорную речь. Оно сжато, тяготеет к афоризму и заведомо условно, конечно, как условен афоризм. Особенно такое законченное, веское двустишие с мужскими рифмами, как у Тютчева в «Silentium!». Ритмически это как бы ямб в чистом виде. Ямб без компромиссов, без наращений. Стихотворение, сплошь состоящее из таких 16-сложных двустиший (м-м, м-м), может казаться менее похожим на стихотворение из четверостиший «ж-м-ж-м» в канонические 34 слога, чем иной раз не похожи между собой разностопные и разносложные размеры. Во всяком случае на фоне пушкинского канона, господства 34-сложного модуля, тютчевские стихи должны были выделяться необычно четко и значимо. Ведь чем подробней разработан, чем прочнее устоялся канон, тем ощутимей и значимей всякое отклонение от него, даже небольшое¹. Так что, хотя

¹ Пример – разница для самого Пушкина, внутри его творчества, двух форм того же 34-сложного ямба: с женской рифмой в первой строке или с мужской. Форма, начинающаяся строкой с женской рифмой, – как бы основная, господствующая, более обычная, с такого четверостишия начинается онегинская строфа. Это создает определенный фон, на котором стихи такого же в точности размера, но начинающиеся строкой с мужской рифмой, ощущаются уже как что-то необычное, экзотическое, как сигнал специфичности сюжета («Не пой, красавица, при мне», «Альфонс садится на коня», «В пустыне чахлой и скупой» и т.п.).

переходы ямба в амфибрахий и были, как известно, выправлены редакторами прижизненных изданий Тютчева на все тот же четырехстопный ямб, сам тютчевский четырехстопный ямб в пушкинские времена на фоне привычных форм пушкинского четырехстопного же ямба должен был звучать крайне антипушкинским, отличаться от стиха пушкинского канона не менее, наверное, резко, чем на наш слух пушкинский ямб отличается от ямбов Маяковского.

Афоризм «Мысль изреченная есть ложь» – самое сильное, так сказать, ударное слово во всем стихотворении. По характеру поэтического воздействия оно стоит все в том же ряду повелительных форм, оно настойчиво и намеренно дидактично. Однако такое жесткое, по сути дела нигилистическое звучание этой строки (уже словно и не апология молчания, а апология какого-то «ничто»), а через нее и всего произведения на самом деле стихотворения не исчерпывает. Поэтическая мысль развертывается в присутствии и под угрозой этого сурового афоризма, но именно развертывается.

«Мысль изреченная есть ложь» – это один смысловой полюс «Silentium!». Но этой лжи изреченности противостоит истина, богатство, полнота мысли, бережно возвращенной «в душевной глубине». И глубина эта оказывается в тютчевском стихотворении поистине грандиозной, неизмеримой и даже бесконечной. Через все стихотворение проходит метафора – внутренний, духовный мир (во всей нестертой первозданности этого образа). Душа уподоблена миру, вселенной. Там, внутри, свое небо и свои звезды, которые встают и заходят. При описании этой духовной вселенной Тютчев пользуется теми же красками и образами, которые столь характерны для его философских стихов о природе, о мире внешнем: противостояние дня и ночи, мрака и света, звездный небосвод и особенно любимые переходные мгновения – восход, утро, вечер. Но в «Silentium!» все эти образы не столько присутствуют в тексте, сколько просвечивают в его глубине. За скупой отобранным единственным словом тянется длинная цепь ассоциаций, вырастающих из контекста всей тютчевской лирики, и современной стихотворению, и более поздней. Уже был «Летний вечер», «Видение», «Бессонница», «Еще шумел весенний день», «Как океан объемлет шар земной». И еще откликнутся, отзовутся эти образы в «Последней любви», где, как и в «Silentium!», опять душа будет уподоблена миру, вселенной, и снова явятся характерные тютчевские ритмические переходы. («Полнеба охватила тень, / Лишь там, на западе, бродит сиянье, – / Помедли, помедли, вечерний день...»).

Главная поэтическая сила «Silentium!» – образ сокровенной душевной жизни человека, блестяще уподобленный картинам природы. И стихи оказываются не столько о молчании, сколько об умолчании, когда есть о чем умалчивать¹.

Как цепью повелительных наклонений достигается интонационное единство стихотворения, так этой замечательной метафорой, уподобившей душу вселенной, космосу, достигнуто образное «сверхъединство» стихотворения. Почему сверхъединство?

Выше уже говорилось о том, что единицей смысла в этом стихотворении оказывается не строфа, а двустушие, подчеркнуто замкнутое мужскими парными рифмами. Эти двустушия несут мысль о самостоятельной поэтической ценности фразы. Именно развитием этой мысли в большой мере и являются знаменитые переходы из ямба в амфибрахий. Идея их – демонстрация независимости поэзии, поэтического качества не только от строфики, т. е. системы строк, но и от ритма каждой отдельной строки, вообще от правильного ритма. Независимость поэзии от поэтической техники, самоценность в конечном счете строки, одной фразы как свидетельства поэтического чувства и опять-таки как бы освобождение его, чувства, от законов словесного оформления – что и заявлено в теме стихотворения.

В «Silentium!» стих оказывается как-то максимально отрывист. Эти толчки стиха, сгустки речи, обозначающие, изображающие хаос, в общем плане стихотворения призваны отрицать речь через отрицание связности, последовательности, переплетений строфического узора, речевого потока. Но сами по себе эти отрывистые изречения, образы – отнюдь не фрагменты, наоборот, они подобны зерну, которое как раз противоположно фрагменту: оно – цельная клетка, космос в миниатюре, зародыш космоса. Вместо одной макроструктуры (пусть миниатюрной, тютчевской трехстрочной, но все же единой структуры, системы) налицо группа микроструктур, каждая из которых как-то реагирует на соседние, соотносится с ними. Но это вовсе не значит, что они, эти зернышки, стремятся слиться, образовать единство «настоящего стихотворения». Взаимодействие между этими микроструктурами не приводит к объединению и не указывает на возможность такого результата. Тем выразительней и своеобразней выявляют они, доказывают существова-

¹ Читая «Silentium!», невольно вспоминаешь кантовское «нравственный закон внутри нас, звезды над нами». Кажется, из этого сопоставления прямо вытекает троп «звезды внутри нас».

ние некоей субстанции, которую лингвисты называют речевым пространством, а нам следовало бы, вероятно, назвать пространством поэтической речи. Оно дает о себе знать в промежутках, зияниях, столкновениях между этими замкнутыми тютчевскими двустушиями, которые пространство поэтической речи не маскируют, как маскирует, заслоняет его плотная сетка единой стихотворной словесной ткани.

В этом еще один, быть может, самый существенный план тютчевского стихотворения, идея надсловесной поэзии, выраженной в «Silentium!» с парадоксальной заостренностью, и не только в словесно-образной форме, но и в самой организации стиха. Разумеется, Тютчев не мог, воскликнув «Молчание!», попросту предложить пробел вместо страницы печатного текста. Однако именно пробел, живое ощущаемое пространство – герой и первое художественное средство его стихотворения. Чем сгущеннее, плотнее ядра двустушия, чем более они замкнуты и разобщены, тем явственней заявляет о себе это пространство молчания, порождающее их, как сильнее активизируется фон, когда четче контур и плотнее краска в живописи.

В наши дни проблема пробела, очевидных пустот, проблема взаимоотношения пространства и материала давно осознана теоретиками и практиками искусства. В классических стихах Тютчева мы видим классически точный и мощный метод выявления, открытия этого пространства речи и одновременно неизреченного пространства молчания. Открытие это полемически направлено против экспансии поэтической речи, всевластия пушкинского канона. Однако диалектическая противоречивость литературного процесса состоит в том, что другим поэтом той эпохи, наиболее интенсивно работавшим с пространством, с пробелом, был сам Пушкин. В сущности, именно эти проблемы изучают исследователи, занимающиеся многочисленными пушкинскими отточиями, пропусками, проблемами знаменитых пушкинских «отрывков»¹. В отличие от Тютчева, Пушкин действительно работает, скорее, с фрагментом, предпочитая выявлять пространство в разрывах стиховой ткани. Это живое ощущение реальности какой-то грандиозной подосновы, субстрата поэтической речи, присущее пушкинской поэзии, кажется не последним из признаков, по которым можно различить понятия «поэзия Пушкина» и «пушкинский канон».

¹ См.: Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники. Псков, 1970. В этой статье обстоятельно освещена история вопроса.

СПОНТАННОСТЬ. ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА КАК НОВЫЙ ЭТАП РУССКОЙ ПОЭЗИИ (ПРОЕКТ РАБОТЫ)

1. Место поэзии Лермонтова в русской литературе определяется *отличием* Лермонтова, вышедшего из периода ученичества, от *мейнстрима*, который в его время, конечно, определял Пушкин и уже сформировавшийся пушкинский канон.

Чуть ли не аксиомой считается афоризм «история не знает сослагательного наклонения». И как бы ни подвергалась в настоящее время сомнению концепция истории как линейной причинно-следственной цепи, всё это, мне представляется, проблемы *истории как интерпретации* материально воплотившихся фактов бытия человечества во времени.

Что касается литературы, она есть, так сказать, реальность умопостигаемая, а потому, в отличие от воплотившихся путей истории — государств и институтов социальной и политической жизни, здесь множественность и альтернативность путей практически безгранична.

Поэзия Лермонтова и Тютчева (если говорить о самых состоявшихся, хотя и весьма разных художественных системах) — это альтернатива пушкинскому мейнстриму, выросшая на почве культуры Москвы и московского университета 1820–1830-х годов (включая Благородный пансион), московского типа образованности: преобладание интереса к философскому знанию над социально-политической проблематикой, философской эстетики над практической критикой, отстаивание приоритетной значимости для русской современности немецкой философии и вытеснение французского влияния. Замечу попутно, что философская осведомленность Лермонтова, следы которой обстоятельно выявлены еще в первой половине XX в. Асмусом и Эйхенбаумом, получила документальное подтверждение в книге Т. Т. Уразаевой¹, где

¹ Уразаева Т. Т. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995.

проанализированы ее истоки: университетский Благородный пансион, его программы и библиотека. Я далека от мысли представлять Лермонтова философом (хотя бы и в русском смысле, каким был, например, Веневитинов), но немецкая классическая философия — это был воздух его ранней юности, который, конечно, формировал его художнический взгляд на мир.

Итак, альтернативность лермонтовской поэзии по отношению к пушкинскому варианту я описываю следующим образом. Пушкинская поэзия — речевой поток, стремящийся охватить всё, длящаяся речь, развертывающая мысль (и уже поэтому *организованная*), заполняющая пространство между точками напряжения логическим воссозданием картины мира; длящаяся речь, связываемая плавным стиховым потоком (это у больших поэтов) или рутинной правильной стиха и набором традиционных тропов у продолжателей-подражателей.

У Лермонтова этому противостоит понимание поэзии как серии всплесков, предметом становится не всё на свете (отбор у его предшественников, кстати сказать, все же еще достаточно жесткий), а только *спонтанно* возникающее переживание.

2. В философии спонтанность понимается как самопроизвольные явления, возникающие без внешних организующих воздействий. Спонтанность — результат самодвижения, непреднамеренности, по Спинозе — природы, по Гегелю — познания. Иначе говоря, это нечто такое, в чем не просматривается целенаправленное воздействие человеческой воли.

Философия — или, точнее сказать, идея — спонтанности в применении к поэзии и поэтической речи — что это такое?

В этом пункте рассуждения обнаруживается некая развилка, от которой можно пойти двумя путями.

Первый. Известно, что некоторые идеи Спинозы (и, безусловно, та, о которой у нас идет речь) были усвоены и переработаны Шеллингом. Из шеллингианского признания интуиции как мгновенного, спонтанного, логически нерасчлененного и линейно не вытянутого в цепочку умозаключений познания, совершающегося помимо *ratio*, логически вытекает концепция абсолютной свободы художника. Всё это стержневые элементы романтической эстетики. В системе представлений о романтизме и можно описать поэзию Лермонтова. Всегда так делается, и тут спорить не с чем. Да, Лермонтов — романтик. Можно вычленил и некоторые приемы поэтики романтизма, общие для всех: контрасты и антитезы, абсолютное противостояние героя

и мира и т. п. Это элементы, диктуемые романтическим миропониманием. Анализируя эволюцию этих признаков в поэзии Лермонтова, не говоря уже о его прозе, в сущности, можно в определенной мере обосновать и столь мало популярную ныне формулу «от романтизма к реализму». Это путь пройденный, и я не призываю его отменять. Однако в этом Лермонтов *похож* на всех своих современников-романтиков.

Второй путь, по которому я предлагаю попытаться пройти, касается того, что, может быть, приблизит к лермонтовской неповторимости. Ее я вижу в этой *дискретности лирического* потока, его членимости на замкнутые и завершенные в себе ступки переживания. Именно в этом Лермонтов уникален среди своих современников. Это и есть предложение другой парадигмы поэтической речи, обозначившей альтернативную линию русской лирики, иногда называемую московской, в оппозиции и диалоге с петербургской.

3. Как эта спонтанность реализуется в поэтике — вот что нужно теперь выяснять. Предлагаю некоторые соображения.

Думаю, что внешним выражением замкнутости и завершенности этих спонтанных ступок лирического переживания было тяготение позднего Лермонтова к тому, чтобы это лирическое переживание *замкнуть* в пластическую картинку, зарисовку. Отсюда так называемые стихотворения с символическим образом («Листок», «Утес», «Тучи» и др.) и с более развитыми, балладными сюжетами, но тоже сжатыми («Три пальмы», «Ветка Палестины» и др.).

В системе мотивов у позднего Лермонтова реализуется особая пространственно-временная модель. Тяготение к вертикали (об этом подробно см. у Е. Отрощенко¹), с моей точки зрения, можно рассматривать как признак такой концентрации переживания. Что касается концепта времени, то мотив остановленного мгновения, нередко противопоставленного вечности (особенно в ранней лирике), — антитеза растекающемуся в пространстве, развивающемуся, как свиток. Вершинным проявлением этого мотива в поэзии Лермонтова, на мой взгляд, становится миг, развернувшийся в вечность в стихотворении «Выхожу один я на дорогу». Разумеется, анализ мотивов необходимо продолжить, а также обратить внимание на их эволюцию.

В поэтической речи спонтанность отражается в неожиданных речевых сломах. Эти внезапные толчки прозаизмов взрывают регулярность

¹ *Отрощенко Е. В.* К проблеме композиционного построения лирики Лермонтова // В честь 60-летия профессора А. И. Журавлевой. М., 1998.

и выводят речь в другое пространство. Прозаизмы вроде «Бог знает, чем» («Сон»), «Посмотришь — как давно / Расстались» или там же «Сказать по правде, очень / Никто не озабочен» («Завещание») скорее не «примета реализма», включение «реальных жизненных впечатлений», а что-то еще. Может быть, речевой портрет чужого сознания? Но во всяком случае — результат острой художественной рефлексии. Чаще всего именно художественной, а не идеологической, хотя это и может сочетаться, как в «Родине»: «люблю, за что — не знаю сам».

4. Нарастающий интерес позднего Лермонтова к менее распространенным стихотворным размерам, трехсложникам, теряющим у него свою жанровую прикрепленность к балладе в строгом смысле слова, а скорее, противостоящим ямбическому стиховому потоку. На этой почве вырастают уникальные *стиховые мелодии* Лермонтова, у позднейших подражателей и пародистов так безошибочно опознаваемые как лермонтовские.

ПОВЕСТВОВАНИЕ И ПОВЕСТЬ У ЛЕРМОНТОВА*

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ внимания с поэзии на прозу в литературном движении 1830-х годов было отмечено уже современниками. Немаловажно, что это происходило на этапе формирования прозы в новой русской литературе. «Формой времени» стала повесть.

«Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец рассеянный ропот слился в один общий крик: „Прозы, прозы! Воды, простой воды!“¹ – писал Бестужев-Марлинский в рецензии на роман Полевого «Клятва при гробе Господнем».

Как видим, уже тогда причину смены литературных форм видели в «автоматизации приема», эволюция, следовательно, представлялась результатом имманентных законов литературы. Всё это было вполне логично в эпоху, когда оказалось актуально отстаивание независимости и самоценности искусства как способа познания мира и, шире, – как способа взаимодействия человека с творением. (В годы расцвета формальной школы эта ситуация повторилась на новом историческом витке.) Пройдет несколько лет, и на исходе 1840-х годов доводы в пользу приоритета прозы будут совсем другие.

Однако на эпоху 30-х годов можно взглянуть и не только с точки зрения противоборства и смены поэзии/прозы в литературном пространстве. Перед литературой, которая именно в поэзии позволила выразиться новому личностному «европеизированному» сознанию русского человека, встала задача изобразить внешний мир и взаимодействие «личностей» друг с другом. Изображение мира и человека

* Совместно с В. Н. Некрасовым.

¹ Цит. по: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 85.

как «другого» потребовало развития описательно-повествовательной сферы, создания, помимо образа «героя времени», еще и портретной галереи современников, в том числе и их речевых портретов. И эта задача решалась не одной лишь прозой, хотя повесть как «форма времени» была и правда своего рода камертоном для всех иных литературных форм.

Общезвестно, что романтическая поэма активизировала лирическую составляющую жанра, приглушив эпическое начало, минимизировав повествование и сделав его фрагментарным. Новые задачи, вставшие перед литературой в конце 20-х и в 30-е годы, привели к усилению повествовательного начала и к появлению повести в стихах. Генезис этого жанра достаточно сложен, как и смысл его в творчестве Пушкина, традиционно считающегося родоначальником повести в стихах в новой русской литературе¹. Но мы в данном случае отвлечемся от этой сложности, сосредоточившись на историко-литературном значении жанра, обеспечившем его популярность в 30-е годы. Не всегда этот жанр жестко ограничен и осознан самим автором, не всегда имеется жанровый подзаголовок, тем не менее многие поэмы 1830–1850-х годов, обладающие развитой фабулой и с приглушенным «воспевающим» началом (примета поэмы, по А. Н. Соколову), могут быть причислены к этой жанровой форме.

Именно повести в стихах (и это распространенная в литературоведении точка зрения) представляют собой следующий этап расширения материала художественной литературы: житейская реальность, «пошлая» обыденность вторгалась в литературу сперва под прикрытием анекдотических сюжетов и комического их освещения (помимо пушкинских поэм классика жанра – «Тамбовская казначейша»).

Казалось бы, в эпоху натуральной школы именно этот тип поэмы должен укрепиться и получить дальнейшее развитие, но происходит иначе. Не случайно лучшая поэма Огарева – «Юмор», где абсолютно господствует лирическая стихия (и это несмотря на безусловную близость к натуральной школе Огарева-лирика). Показательно и появление лирической поэмы Тургенева «Разговор», и, как последний и дальний отзвук этой тенденции, замечательная «Тишина» Некрасова, одного из активнейших деятелей натуральной школы. Тургеневские же поэмы «Параша», «Андрей» и «Помещик» – все-таки периферия жанра –

¹ См. об этом: *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А. С. Пушкина. Новосибирск, 1987.

повести в стихах. Они не развивают традицию, а лишь варьируют классические образцы жанра. Вместе с тем у Тургенева исчезают и анекдотический характер сюжета, и литературная игра, подчеркивающая новизну изображаемой «низкой» натуры. Остающаяся при этом ироническая интонация таким образом оказывается направленной на изображаемую реальность, и эта ирония не всегда кажется мотивированной. Ап. Григорьев, например, с неудовольствием отметил неприязнь «наших поэтов» к здоровью и простодушию провинциалок как раз в связи с тургеневскими поэмами.

Хотя инерция жанра оказалась очень значительной, его вытеснение на периферию начинается именно в период натуральной школы не случайно. К этому моменту проза освоила те функции, ради которых и развилась повесть в стихах. Только повседневное уже перестало восприниматься как непременно «низкое» и смешное, чему, на наш взгляд, в немалой мере способствовала светская повесть Марлинского, а из европейских впечатлений русских читателей – Бальзак. Гоголь петербургских повестей и натуральная школа сделали следующий шаг в демократизации прозы: перешли от изображения индивидуальностей (хотя бы и рядовых, не исключительных людей) к типам. Как выяснилось вскоре, подобная сгущенная социальность, интерес к типовому в человеке в ущерб вниманию к его внутреннему миру, смещение от бытийного к бытовому, от нравственных исканий и душевных тревог личности к практическим задачам «выживания» – всё это оказалось в русской литературе ненадолго. Это была именно *школа* большого реалистического стиля, а открытия школы были ему, этому новому большому стилю, необходимы, но не достаточны.

Точка была поставлена уже тремя знаменитыми романами натуральной школы (так их традиционно воспринимают историки литературы вслед за Белинским): «Кто виноват?», «Обыкновенная история» и «Бедные люди». Думается, именно благодаря их появлению принято считать, что наша проза развивалась от малого эпического жанра повести к большому «эпосу» Нового времени – роману. На определенном (и достаточно узком) отрезке литературы это, может быть, и так, но в более широкой исторической перспективе – едва ли. «Новая повесть» (начиная с Карамзина), думается, появилась как альтернатива европейскому роману XVII–XVIII веков (а в чем-то и вальтер-скоттовскому роману), способная передать внутреннюю подвижность личностного героя в его контактах с непосредственно окружающим его миром. Ну а уже после этого и возникает тот «истори-

ческий отрезок» пути, на котором повесть оказалась эскизом к роману. А «новый роман» показал этого открытого «новой повестью» «личностного героя» не только в контактах с его окружением, его социумом, но и в контексте национально-исторических и экзистенциальных проблем.

И первой прозой такого типа (в чем-то существенно опережая эпоху, предваряя будущий общий путь) оказался «Герой нашего времени», традиционно воспринимаемый нами как роман. Это жанровое определение в устоявшейся нашей системе понятий вполне справедливо. Но прав, думается, и Толстой, как известно, в разговоре с Тургеневым включивший «Героя нашего времени» в число в жанровом смысле ни на что не похожих, но наиболее значительных произведений русской литературы – неких уникальных, одноразовых форм.

В отношении судеб русской повести творчество Лермонтова, как и в ряде других случаев, оказалось своего рода моделью русского литературного процесса в целом. Незавершенный замысел романа в стихах («Сашка»), повесть в стихах «Тамбовская казначейша», в конце пути – незавершенная повесть в стихах «Сказка для детей» (все без жанровых подзаголовков, но в последнем случае в самом названии отблеск «жанровой истории»: conte) – такова у него жанровая динамика стихотворных повествований.

Посмотрим на прозаический ряд: незавершенный исторический роман (без названия, но с жанровым подзаголовком); затем незавершенный роман из светской жизни «Княгиня Лиговская», также с авторским обозначением жанра; небольшой отрывок «Я хочу рассказать вам...», явно предвещающий светскую повесть; «„Герой нашего времени“. Сочинение М. Лермонтова» (жанр не обозначен, история создания и публикации всем известна); физиологический очерк «Кавказец» и незавершенный загадочный «Штосс».

Сама множественность лермонтовских прозаических попыток свидетельствует о внутренней необходимости транспонировать свой поэтический мир в прозу.

Создается впечатление, что «Герой нашего времени» состоялся в момент, когда автор отверг саму идею выбора жанра, состоялся на стыке разнообразных типов прозаического повествования и без отказа от собственного опыта поэта-лирика (используется даже сам материал лирической поэзии – разумеется, переработанный).

Трудно, едва ли возможно подобрать пример, когда бы так тесно были связаны поэзия и проза одного автора – проза не прямо испове-

дально-дневниковая или суггестивная, а все-таки художественно-повествовательная.

Кажется, чему вполне чужд Лермонтов – это преднамеренному, запрограммированному новаторству. Чужда этому была сама литературная эпоха – эпоха не борьбы с образцами и образцовостью, не отталкивания, эмансипации, но достижения, приобщения к образцам – если глядеть на нее с точки зрения опыта XX века...

Аберрации при таком взгляде, очевидно, неизбежны, и все-таки не оставляет ощущение, что изначальные творческие установки с подобными же установками авторов поближе к нашему времени в чем-то могли расходиться коренным образом – и не обязательно в упрек позднейшим временам. Дело не в этом. Но так или иначе, новаторство Лермонтова отличается от новаторства и самоопределения, скажем, того же Маяковского уже тем, что так не называется, как бы и не знает себя.

При этом новаторскую роль Лермонтова в русской литературе, и поэзии, и прозе, переоценить, как нам представляется, трудно.

Самое, может быть, крупное новаторское открытие Лермонтова наиболее близко касается именно жанра повести. Оно – на стыке прозаических жанров, в их взаимодействии. И, будучи чужд тому, что можно назвать идеологией новаторства, значительнейшим новатором своего времени в русской прозе Лермонтов становится, как бы сказали сейчас, опытным путем.

Собственно, с самим понятием жанра, навыками жанрового подразделения и жанрового поведения Лермонтов не то что не считается – как бы про них и не ведает. Словно бы и не хочет знать, не думает о том, *что* он пишет. Вполне может показаться, будто он начинает один замысел, оставляет его, берется за другой, третий, спустя какое-то время возвращается к первому и т. п. Что-то из этого выглядит началом или отрывком повести, что-то – скорей введением в роман, чему-то больше бы подходило позднейшее обозначение «лирический очерк», и т. п. Но дело в том, что Лермонтов как никто другой хорошо знает, о чем и о ком он пишет. И пишет, не выдерживая строго не только жанровой, но и сюжетной последовательности, минимизируя дань повествовательности, приступая каждый раз прямо к делу, пишет именно то, что имеет написать. Наиболее насущное – будь то портрет Максим Максимыча, курортный бал или знаменитая «благоуханная проза», описание пятигорского утра. И от лица Печорина, автора – как удобнее...

Хочется написать: как удобнее *повествованию*... Но опять-таки в том и дело, что «Герой нашего времени» принципиально многоаспектен. До того, что даже о повествовании говорить кажется неточностью, некоторым допущением. Пишет автор, как удобней образу, изображению и размышлению, выражению чувств и мыслей. Пишет автор, как удобней автору – удобней автору делиться с читателем, пишет так, как удобней писать. Чтoб удобней было читателю адекватно прочесть написанное...

А *чем делиться* – этого, как известно, хватило на десятилетия после Лермонтова, на Толстого и Достоевского, на психологическую прозу, составившую славу русской литературы. Потому ни тени ощущения какой-то прихотливости, игры ради игры – пусть и самой гениальной – от лермонтовского произведения не остается. Где можно видеть то или иное произвольное авторское решение – пусть по-своему и оправданное, – там, очевидно, странно было бы вообще вести речь о каких-то жанровых закономерностях. В том-то и дело, что «Герой нашего времени» – в высшей степени функционален, проблемен, напряжен драматически для самого автора и выясняет себя по ходу дела. Выясняет: какой он на самом деле... И даже – что он?

Мы видим, что «Герой нашего времени» – все-таки не цикл, подавно не какое-то собрание очерков и набросков: он явно слишком един, целостен – *сверхцелостен* внутренне.

Он – не роман (во всяком случае в современном ему значении этого слова): какой же роман может так не заботиться о связном изложении хода событий и мало-мальски выдержанном жанровом единообразии отдельных эпизодов?

По тем же причинам он и не повесть; очевидно, плюс к тому и по насыщенности материалом, многолюдству, по сюжетно-тематическому охвату – в пору правда хоть какому роману. Поэтому, наверно, его и называют романом – многие, только не автор. Нигде у Лермонтова слова «роман» применительно к «Герою нашего времени» не находим. И трудно отнести к этому как к случайности.

Скорей, мало думавший о новаторстве, просто не знавший *новаторства* в нашем смысле слова Лермонтов как автор просто вынужден в этом был посчитаться с новаторским, беспримерным характером собственного произведения как с фактом. Возможно, даже неожиданно для себя – в той или иной степени.

«Герой нашего времени» получился таким и тем, чем получился, – вырос *органически*, как сказал бы Аполлон Григорьев, – но, как пред-

ставляется, прежде всего вырос все-таки из повести. Из самого динамичного, пластичного, да и актуального в ту пору жанра прозы. По духу, по тону к повести он ближе всего.

Как будто повесть, еще повесть, и еще, и еще росла, как хотела, как ей (им) было надо, и выросла, сложилась во что надо – в сверхповесть, если угодно. Некое сверхжанровое явление. По породе, по природе – пожалуй, да, повесть. Скорей всего. Но удобней – чтоб каждый раз не затрудняться с жанровыми определениями – называть не по жанру, а по имени: «Герой нашего времени». Как обычно мы и поступаем.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПОЭМЕ «ТАМБОВСКАЯ КАЗНАЧЕЙША»

«ТАМБОВСКАЯ КАЗНАЧЕЙША» сравнительно мало привлекает внимание лермонтоведов и рассматривается преимущественно в контексте эволюции лермонтовской поэмы или в связи с литературоведческим сюжетом «романтизм – реализм». Авторитетные исследователи (Б. М. Эйхенбаум, А. Н. Соколов, В. А. Мануйлов и др.) обычно определяют ее жанр как «повесть в стихах». Между тем это взгляд, так сказать, из будущего, в момент же возникновения замысла (а это предположительно 1836 год) жанр повести в стихах явно был новостью, чем и объясняются некоторые загадочные слова в «Посвящении», текст которого вообще, думается, заслуживает более пристального внимания. Оно, мне кажется, во-первых, отражает сознательные размышления поэта о жанровой форме своего произведения, а во-вторых, явное стремление ввести в литературное поле поэму, генетически связанную, по справедливому мнению исследователей, с юнкерскими. В публикации Лермонтову помогли друзья Пушкина – Жуковский и Вяземский (не предлагать же им юнкерские поэмы!), и это лишнее доказательство неслучайности пушкинских отсветов в тексте.

Пускай слыву я старове́ром,
Мне все равно, я даже рад:
Пишу Онегина размером;
Пою, друзья, на старый лад.
Прошу послушать эту сказку!

При вдумчивом чтении эти стихи не могут не удивлять: брать за образец «Евгения Онегина», не так уж давно завершеного автором, почему-то означает петь «на старый лад» и слыть старове́ром. Непосредственно вслед за упоминанием «Евгения Онегина» поэт называет

«Тамбовскую казначейшу» – сказка. Это же определение повторено в конце поэмы – «быль» или «сказка». Исследователи уже обращали на это внимание, видя здесь указание на жанровую традицию «стихотворной сказки» (*le conte*), чрезвычайно существенную для Лермонтова (А. Н. Соколов).

Что же объединяет «Онегина» и «стихотворную сказку», жанр для Лермонтова, разумеется, более старый, чем роман Пушкина?

Несомненно, не «содержание», несопоставимо более широкое в романе. Кажется, что речь может идти только об одном: о способе повествования. Разумеется, в «Онегине», будучи приложен к иному материалу, способ этот неизмеримо расширился, изменился. Но основа здесь все же общая: свободная авторская беседа, свободный, даже своевольный переход от одной темы к другой, вмешательство автора, шутки, обсуждение собственного романа и других литературных тем. Как раз эти особенности повествования объединяют «Онегина» с шуточными поэмами Пушкина «Граф Нулин» и – в меньшей степени – «Домик в Коломне».

Думается, мы можем сказать, что в «Онегине» Лермонтова в данном случае привлекает наиболее архаический, старый пласт, поскольку задушевный лиризм Пушкина как автора «Онегина» у Лермонтова здесь не проявился, не говоря уже о характере сюжета, о широте отражения жизни, проблемности пушкинского романа.

Таким образом, для понимания жанровой природы «Тамбовской казначейши» сопоставление с «Евгением Онегиным» может быть сделано лишь в одном, строго локализованном смысле: в рассмотрении характера повествования. И при этом такое сопоставление опять-таки приведет нас не к «роману в стихах», а к более узкой форме «стихотворной сказки».

Наконец, с жанром стихотворной сказки связывает «Тамбовскую казначейшу» и характер фабулы. В основе сюжета стихотворной сказки по большей части лежит событие, имеющее бытовой и анекдотический характер. Это именно эпизод, необычное и в то же время заурядное, даже пошлое происшествие, чаще всего «соблазнительного» свойства. Такое происшествие, несомненно, лежит в основе фабулы «Тамбовской казначейши».

Поутру вестью забавной
Смущен был город благонравный, –

скажет автор об описанном событии. «Забавная весть», смущающая благонравие провинциалов, – вот основа событийной стороны лермон-

товского произведения, она вполне укладывается в рамки жанровой традиции стихотворной сказки.

Но в характере сюжетной разработки, в самой функции этого вполне «сказочного» эпизода у Лермонтова есть особенности, выводящие лермонтовскую поэму за пределы жанрового канона.

В соответствии с ним в «Тамбовской казначейше» мы встречаем прямое и свободное обсуждение литературных тем в авторском повествовании. Однако по сравнению, скажем, с «Домиком в Коломне» в тексте лермонтовской поэмы они занимают гораздо меньше места. Но это как раз и сближает Лермонтова с жанром стихотворной сказки, где фабула играет значительно большую роль, чем в шутовой поэме Пушкина.

У Пушкина основное содержание «Домика в Коломне» – литературно-полемическое. В «Тамбовской казначейше» элемент литературной полемики при всей своей важности составляет лишь часть содержания поэмы.

Анекдотическая фабула является для Лермонтова мотивировкой для создания выразительного нравоописательного произведения из быта русской провинции.

И здесь мы подходим, по-видимому, к вопросу о связи лермонтовской поэмы с жанром повести, может быть, точнее будет сказать: об ориентации этой поэмы на жанр прозаической повести, вполне актуальной для этого периода.

Не будучи первоклассным шедевром, «Тамбовская казначейша», безусловно, лермонтовское произведение, очень важное в его литературной биографии. Оно необычно тем, что в преддверии своей полной художественной зрелости Лермонтов здесь стремится самоопределиваться в литературе не через отталкивание от канонов, не через полемику с великими предшественниками, а напротив, ищет способов вписать некоторые свои открытия, достигнутые в малопочтенном жанре юнкерских поэм, – легкий, иронический тон, острые бытовые зарисовки, настойчивое вовлечение читателя в литературную игру – в «высокую» литературу, так сказать, легализовать их. И здесь символ большой литературы, конечно, пушкинский мир. И не только прямо названное и наиболее очевидное: «Евгений Онегин», «Граф Нулин» и «Домик в Коломне», – но и ранняя, «батюшковских» интонаций лирика (вторая часть посвящения) и «Повести Белкина».

ПРОБЛЕМА НАРОДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



ПРОБЛЕМА НАРОДА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1850-Х – 1860-Х ГОДОВ

В середине XIX века проблема народа выдвигается в центр художественных исканий русской литературы. Однако впервые она была поставлена романтиками, которые во многом и определили понимание категории «народ» в русском литературно-общественном сознании, установив сам объем понятия: низшие, непривилегированные слои общества. Понятие, как видим, в самом российском общественном сознании изначально было сугубо демократическим. Но в советском литературоведении при изучении так называемого «разночинского периода освободительного движения» концентрация внимания на изображении народа постепенно стала восприниматься как специфическая черта именно революционно-демократической литературы. Между тем это далеко не так. Необходимо поэтому заново вернуться к теме, важнейшей для русской литературы середины прошлого века, уяснить, как она решалась именно в целом, как стояла перед писателями другой общественной ориентации – Островским, Писемским, Львом Толстым, Достоевским, Лесковым.

Разумеется, исследователи творчества этих писателей касались вопроса, иногда и обстоятельно писали о нем. Но когда речь шла о литературном процессе в целом, то художественное решение проблемы связывалось почти исключительно с писателями круга «Современника», а остальное рассматривалось в отношении к их позиции как эталону. Этот подход сказался даже на типологии реализма, предложенной в коллективном академическом труде «Развитие реализма в русской литературе», с известным разделением реализма на психологический, в центре которого интерес к личности, и социологический, разрабатываемый революционно-демократической литературой, где в центре будто бы народ и народная точка зрения на

жизнь¹. Необходимо показать возможно более полно именно общую картину литературного процесса и осветить его так, чтобы ценностные критерии не определялись близостью к революционно-демократическому направлению, а исходили из убедительности художественных решений, глубины анализа жизненных явлений в художественном творчестве писателя.

Нельзя не сказать, что при ближайшем рассмотрении проза писателей круга «Современника» также оказалась явлением и гораздо более разнообразным, и гораздо менее монолитным даже в мировоззренческом отношении, чем это кажется, если исходить из манифеста революционно-демократической эстетики о том, как следует изображать крестьян современному писателю, – а таким манифестом несомненно была знаменитая статья Чернышевского «Не начало ли перемены?».

Выяснение чисто идеологических аспектов проблемы, вплоть до оттенков в позициях писателей, в целом близких друг другу, разумеется, задача совершенно законная, но значительно более разработанная. Гораздо менее изучены те последствия в области поэтики, какие влекло за собой перемещение художественного внимания с интеллектуального героя, возвышающегося над средой и находящегося с ней в конфликте, к проблеме народа.

В поэтике проблема народа оказалась связанной с разными аспектами: категорией героя, жанрово-родовыми формами, которые позволили бы адекватно развернуть повествование об этом герое, способами изображения и, главное, самим пониманием быта как предмета литературы, наконец, поднятым еще Ап. Григорьевым вопросом о языковых проблемах литературы о народе.

Романтики были открывателями темы, у нас так же, как и в европейской литературе. При этом понятие «народ», включающее низшие слои общества, оказывается синонимично слову «простонародье». Существенно, что оно и выясняется именно в оппозициях «народ» – «дворянство», «народ» – «образованное общество». Но в России противопоставление обострялось обстоятельствами исторической жизни: петровские реформы европеизировали дворянский быт и тем закрепили социальную оппозицию, дополнив ее культурной и бытовой.

Национальный уклад жизни отныне сохранялся исключительно в непривилегированных слоях. Социальный антагонизм усиливало существование крепостного права, причем для литературы тут важно

¹ Развитие реализма в русской литературе. М., 1968.

не только экономическое, но прежде всего личностное: человек, которого можно продать, – это нечто совсем иное, чем свободный, какой бы ограниченной эта свобода ни была.

Тема крепостного народа затрагивалась русской литературой первой трети XIX в. либо в общем плане – как обсуждение проблемы крепостничества, – либо как проблема крепостной интеллигенции. В литературу постепенно входил герой из крестьян, но героя-крестьянина не было. Был также в теории поставлен вопрос о роли народа в истории, и Пушкин, опережая эпоху, коснулся этого вопроса в «Капитанской дочке».

Демократизация материала литературы в творчестве писателей натуральной школы, так ошеломившая современников, состояла прежде всего в обращении к быту городского простонародья. «Маленький человек», открытый Пушкиным и Гоголем, – мелкий чиновник, «крепостное сословие» государственной бюрократии. Россия была крестьянской страной, и, пока литература не обращалась к крестьянину, неполнота создаваемой ею картины национальной жизни оставалась несомненной. Поэтому понятно, что появление первых рассказов «Записок охотника» и «деревенских историй» Григоровича стало большим литературным событием. Таким образом, как и во многих других отношениях, именно натуральная школа знаменует принципиально новый этап в освоении искусством народной жизни. Народ становился не идеей, не только почвой для возрастания нравственных и эстетических идеалов национальной литературы, но непосредственным предметом изображения. При этом уже пионеры темы Григорович и Тургенев, для которых, казалось бы, естественной должна быть форма очерка и интерес к типам народной жизни, обращаются к жанрам рассказа и небольшой повести. У Григоровича очерк остается за пределом интересующей нас темы (в «Физиологии Петербурга» у него городская зарисовка «Петербургские шарманщики»). У Тургенева же переориентация от очерка к рассказу происходит в пределах знаменитого цикла. Если «Хорь и Калиныч» – очерк, то чем дальше, тем более усиливается чисто художественное начало, с развитой фабулой и углублением интереса к индивидуальному, а не типовому.

У Григоровича формируется жанр рассказа с романским потенциалом, т. е. небольшая повествовательная форма, тем не менее охватывающая всю жизнь героя в ее существенных моментах и в таком повороте, который не только позволяет судить о герое, но дает общую картину действительности. Недаром Белинский сказал об «Антоне

Горемыке»: «„Антон Горемыка“ – больше, чем повесть: это роман»¹. С не меньшим правом можно назвать такими романами «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Эта жанровая форма имела большой потенциал и через несколько десятилетий будет использована Чеховым (классический пример – «Ионыч»). Сам же Григорович от нее попытался перейти к роману в собственном смысле и создал первые у нас романы из народной жизни «Рыбаки» (1853) и «Переселенцы» (1855–1856), но как романы это вещи второго ряда, наиболее яркие в них очерковые страницы.

В 50-е годы начинается активное развитие так называемого «народознания», что дает новый импульс развитию очерка, но вместе с тем очень осложняет определение границы между художественной литературой и очерком как ее жанром, с одной стороны, и документально-публицистическим очерком, иногда книгой очерков – с другой. Грань между «Владимиркой и Клязьмой» Слепцова или книгой Максимова «Год на Севере» с точки зрения их жанровой принадлежности проводится нелегко. Несомненно, документальный очерк питал художественную литературу, и в этом отношении можно сказать, что звездным часом становится творчество Лескова, где, если воспользоваться библейским образом, посох документальности превращается в цветущее, живое дерево художественного произведения.

В связи с очерком особенно обостряется проблема авторской позиции, точнее, вопрос о повествователе: как он стоит по отношению к изображаемой им народной жизни?

После первых восторгов, вызванных открытиями Тургенева и Григоровича, появляются и упреки. В этот период происходит не только постепенное формирование революционно-демократической платформы, но идут и более широкие процессы демократизации литературы, возникновение «третьесословной литературы». И здесь велика роль «Москвитянина» периода молодой редакции. Вокруг Ап. Григорьева и Островского и сплачивается эта третьесословная литература. Душу ее составляет интерес к обряду и чину, хранимому в повседневности простонародной семьи, влюбленность в народную песню. Для москвитянинов характерна эстетизация народного быта, но в основе этого лежат прежде всего этические мотивы, стремление противопоставить разъединению и враждебности в современном обществе идеалы народной нравственности, сложившиеся еще в патриархальном мире.

¹ *Белинский В. Г.* ПСС. Т. 10. М., 1965. С. 347.

В правильно живущей патриархальной семье хотят видеть модель идеального общества, в котором иерархия основывалась на старшинстве и опыте, а человеческие отношения строились на взаимной любви. Эта патриархальная утопия (в точном, не оценочном значении слова) художественно ярко выразилась в москвитянинских пьесах Островского. Но реальное состояние общества, на которое никогда не закрывали глаза ни Островский, ни Григорьев, неизменно признававший безусловный приоритет живой жизни перед любой, пусть самой привлекательной теорией, достаточно скоро приводит обоих к мысли о невозвратности былого. Трагическое прощание с этими все еще высокими идеалами – «Гроза». Еще раз, уже после смерти Григорьева, Островский в философском аспекте поставит проблему в «Снегурочке», где в неразрешимом столкновении предстанет индивидуальная страсть, признак просыпающейся личности, и «растительная»¹ гармония патриархальной жизни.

Критика «Москвитянина», и прежде всего Григорьев, отдавая должное историческому значению «Записок охотника» и народных рассказов Григоровича, тем не менее указывает на «инородность» рассказчика, повествователя – в конечном итоге автора – описываемой среде. «В г. Григоровиче, авторе повестей и романов из народного быта, мы видим не хозяина в описываемом им быту, свободно распоряжающегося типами и языком, а заезжего гостя-путешественника», – пишет Григорьев².

Если освободить это наблюдение от отрицательной экспрессии, то оно достаточно точно. Взгляд Тургенева и Григоровича – это благожелательный, но именно изучающий взгляд извне, взгляд образованного человека на достаточно экзотический для него мир, значение которого он, однако, осознает в полной мере. Писатели-этнографисты круга «Москвитянина» (Потехин, Максимов, Кокорев и другие) стремятся встать на позицию героев, как бы увидеть мир их глазами, во всяком случае это позиция знатока, бывалого человека. Она ощутима и у Писемского в его рассказах о крестьянах («Питерщик», «Леший», «Плотницкая артель»). Но, конечно, гораздо радикальнее в этом отношении оказались писатели-разночинцы, которых постепенно сплавляют вокруг «Современника» Некрасов и Чернышевский.

¹ Положительно окрашенное григорьевское словечко о народном искусстве, быте – о патриархальном существовании.

² Москвитянин. 1855. № 4. С. 107–108.

Важно, что у демократов подчеркнуто и даже форсировано социальное родство повествователя и героев. Пафос демократов – пафос причастности, и речь идет, разумеется, о социальной причастности, поскольку образовательная пропасть остается, но она выносится за скобки, в иных случаях – маскируется, как у Н. Успенского, художественно очень яркого, театрализованного писателя¹. Его очерки «Из простонародного быта», как известно, стали поводом для революционно-демократического манифеста о задачах современной литературы в области изображения крестьянства. Но в сущности спор шел не о самом Успенском, а о принципах. Достоевский, возражая Чернышевскому, тоже не склонен слишком вникать в своеобразие Успенского. Он даже и не особенно вдается в спор об изображении и, так сказать, о концепции народного характера у Успенского, а критикует то, что мы теперь называем натурализмом, а тогда чаще называли «дагерротипностью»: «Большую часть г-н Успенский вот как делает. Он приходит, например, на площадь и, даже не выбирая точки зрения, прямо, где попало, устанавливает свою фотографическую машину. Таким образом, все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как *есть*. В картину, естественно, войдет все совершенно ненужное в этой картине, или, лучше сказать, в идее этой картины. Г-н Успенский об этом мало заботится. Ему, например, хотелось бы изобразить в своей фотографии рынок и дать нам понятие о рынке <...> Если б из-за рамки картины проглядывал в это мгновение кончик коровьего хвоста, то он бы оставил и коровий хвост, решительно не заботясь о его ненужности в картине»².

Статья Чернышевского «Не начало ли перемены?» – это социальный заказ идеологов революционной демократии русской литературе. Но она не послушалась, и даже писатели круга «Современника» не вполне ортодоксально его выполнили. Главные же достижения в изображении народного характера были не на пути «обличительно-натуралистического» изображения мужика, а в поэтизации народного характера – в трагедии «Гроза» Островского и в поэзии Некрасова. Даже весьма чуткий к социальному аспекту Добролюбов понял:

¹ Что прекрасно показано К. И. Чуковским. См.: *Чуковский К. Люди и книги 60-х годов*. Л., 1934.

² *Достоевский Ф. М.* ПСС. Т. 19. М., 1971. С. 180 (статья, напечатанная в 1861 г. во «Времени», атрибутируется Достоевскому предположительно, иногда его авторство оспаривается).

Катерина не «купеческая жена», а «русский сильный народный характер», это в ней первостепенно важно, при всей обычной для Островского точности социально-бытовых характеристик. Это сильный национальный характер на историческом переломе от патриархального мира к современности, с крушением авторитарных нравственных норм и мучительной выработкой морали, основанной на индивидуальном и ответственном нравственном выборе.

Поэтизация – не приукрашивание, но максимальная полнота и разносторонность изображения, «синтетизм». Особенно это относится к Некрасову, который, вопреки распространенному мнению, нарисовал не только страдания, но и счастье крестьянина.

В жанрово-родовом аспекте это выглядит так: не роман – вершина прозаического эпоса нового времени, а трагедия – где в центре патриархальный человек с прорывающимся чувством личности, и лирика и поэма – где в любом случае личное начало представлено голосом поэта (сама стиховая форма уже не безлична).

На пути, к которому звал Чернышевский, был очерк, очерк и очерк, что связано с типом героя. Для романа нужен личностный герой, а его не давал патриархальный крестьянский мир.

Вернемся, однако, к вопросу об авторской позиции, позиции повествователя по отношению к героям. Принципиально иная, чем у демократов, и в 60-е годы до некоторой степени близкая она у Достоевского и Толстого. Оба они несколько не маскируют, хотя драматически переживают пропасть между народом и образованным сословием, к которому принадлежит повествователь.

«Записки из Мертвого дома» – это, как и у Тургенева, тоже взгляд на народный мир человека извне, силой драматических обстоятельств ввергнутого в эту жизнь. В книге Достоевского совершенно отсутствует «эффект Успенского» – повествование якобы от лица человека из толпы, от такого же, как они. Нет, иноприродность повествователя народному миру каторги – принципиальнейшая, всё определяющая черта «Записок из Мертвого дома».

Ситуация, перед которой уже на исходе 40-х годов в преддверии падения крепостного права встало русское общество и его сознание, литература: понять мужика или погибнуть в водовороте социальных катаклизмов – эта ситуация в книге Достоевского обострена до предела. Интеллигент оказывается лицом к лицу не просто с крестьянином, не с мужиком Мареем (о нем еще только предстоит вспомнить Достоевскому), а с самым «решительным, отчаянным народом». При этом –

крайнее сгущение социальности. Человек в толпе, как ему держать себя, чтобы защититься и уцелеть? Эта проблема у Достоевского готовилась еще в 40-е годы в «Двойнике», до каторги. А тут человек в толпе дни и ночи, много лет подряд. «Миф народа», уже созданный литературой и усвоенный интеллигентским сознанием, не поможет, не спасет, он явно неприложим к тому, что окружает повествователя. «Загадка народа» продолжает передаваться как загадка, но уже без всякой мистифицирующей мифологизации, до ужаса реально: от того, разгадаешь ли ты ее, поймешь ли, как себя вести, что требуется от тебя, чтобы уцелеть в этой толпе, буквально зависит жизнь или смерть. Понять, понять – вот пафос «Записок из Мертвого дома», определивший их аналитический характер. И это уже не «этнографический» анализ внешних обстоятельств, хотя есть и этот необходимый пласт. Репортаж из самого страшного угла, в который загнан этот «народ», оказывается и репортажем из внутреннего мира. Психологизм здесь не художественный изыск, а необходимейший инструмент спасения.

Дантовские картины каторжного ада, зримо яркие, незабываемо врезающиеся в сознание (человек, сидящий на цепи и продолжающий надеяться и строить планы, обнаженный умирающий в кандалах и многие такие сцены и зарисовки), и парадоксальный вывод – изумление перед жгучей живучестью человеческой души. И только уже на этой, подготовленной почве постепенно прорастают скорбные мысли о «даром пропадающих силах», вся скорбная лирика, чем и знаменита книга Достоевского.

Как ни странно, «Казачьи», при всей разнице фактуры описываемой жизни, ставят близкую проблему: интеллигент, стремящийся понять народный мир, в который его бросает судьба. Нельзя, мне кажется, согласиться с распространенным мнением, что Толстой осуждает Оленина и уже здесь стоит целиком на стороне патриархального крестьянства, Лукашки, если говорить о сюжетном любовном треугольнике. «Казачьи», несомненно, не сатира на совестливого барина, а трагедия взаимного непонимания. Жесткая, хотя и цельная позиция Лукашки – вовсе не идеал. Любуется Толстой, скорее, Ерошкой, но он ведь в казачьем мире тоже по-своему отверженный. Он руссоистский естественный человек, и в социуме, каковым, несомненно, является казачья станица, ему тоже в сущности нет места, хотя, конечно, и совсем по-другому, чем Оленину.

Таким образом, народная тема у Толстого и Достоевского входит в структуру романного типа не непосредственно, а через мир личност-

ного героя, вокруг которого строится сюжет (в «Казаках» традиционный, в «Записках из Мертвого дома» – нетрадиционный, поскольку у Достоевского это духовно-интеллектуальный сюжет, выстроенный вокруг самого автора, а не Горянчикова, который быстро забыт).

В следующие десятилетия проблема народа именно так и будет решаться в классическом романе: как проблема, идея-оселок для испытания героев, не принадлежащих к народу в этом специфическом для России объеме понятия¹. Только у трезво мыслящего А. К. Толстого вырвалось горькое:

«Я ведь тоже народ,
Так за что ж для меня исключенье?»
Но к нему патриот: «Ты народ, да не тот!
Править Русью призван только черный народ!
То по старой системе всяк равен,
А по нашей лишь он полноправен!»

Субъективно таковым действительно и оставалось самочувствие русской интеллигенции, в том числе писателей. Но в какие-то вершинные моменты, в звездные часы русской литературы – в «Войне и мире», на некоторых страницах «Братьев Карамазовых» – возникало ощущение общенационального единства – в историческом деянии, в религиозно-нравственном переживании.

На исходе XIX столетия все же именно литература начинала постепенно преодолевать это романтически-сакральное значение понятия «народ» (например, в творчестве Чехова, Бунина). Но тут произошла революция, и последовавшее за ней истребление крестьянства вновь актуализировало романтическое в своих истоках понимание народа, характерное для классического реализма.

¹ Это, впрочем, отмечалось историками романа (История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2).

ГРИГОРОВИЧ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

Дмитрий Васильевич Григорович родился в 1822 году, а умер в 1899 (1900 по нов. стилю). Можно сказать, на его глазах прошла почти вся история русского классического реализма от натуральной школы, активным участником которой он был, до Чехова, с которым он вступил в переписку на склоне лет.

Появление «Петербургских шарманщиков», физиологического очерка, принесшего Григоровичу некоторую известность, приветствовал Белинский: «„Петербургские шарманщики“ г. Григоровича – прелестная и грациозная картинка, нарисованная карандашом талантливого художника. В ней видна наблюдательность, умение подмечать и схватывать характеристические черты явлений и передавать их с поэтической верностью. Г-н Григорович – молодой человек и только что начинает писать. Такое начало подает хорошие надежды в будущем»¹.

А в 1888 году, в исходе XIX века, Чехов писал Григоровичу: «Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя»².

Что вспомнит о Григоровиче каждый из нас сразу? «Гуттаперчевый мальчик» – читали в детстве... А те, кто больше интересуется классической литературой, добавляют – «Антон Горемыка». И конечно, вспоминают: Григорович с Некрасовым ночью прибежали к Достоевскому, дочитав рукопись его первого произведения «Бедные люди», чтобы выразить свой восторг; молодой Антоша Чехонте получил от старого

* Написано в соавторстве с В. Н. Некрасовым.

¹ Белинский В. Г. ПСС: В 13 т. Т. IX. М., 1955. С. 55.

² Чехов А. П. ПСС и писем. Письма. Т. 2. М., 1975. С. 175.

маститого Григоровича, дружившего с русскими классиками, доброе письмо с советом серьезно заняться своим большим талантом и написал «Степь». Есть и такая легенда в нашей культурной памяти (т. е. факт-то верен, но сомнительно, что Чехов стал великим писателем по совету Григоровича). Ну а любители литературных мемуаров, конечно, вспомнят, как над Григоровичем посмеивались его современники за его чрезмерную живость, граничившую с легкомыслием, за склонность к смешным рассказам о приятелях, иной раз похожим на сплетни. Историк литературы упрекнет его за неточности в мемуарах. А все же и насмешки современников, и даже гнев жертв его легкомысленной болтливости чаще всего не лишены были добродушия – за всеми этими слабостями Григоровича не чувствовалось корысти и злобы, вот их и прощали.

Очень характерно отношение к Григоровичу Тургенева. Оно настолько выразительно рисует литературно-жизненный облик и репутацию Григоровича, что полезно будет привести несколько выдержек из писем разных лет.

В 1866 году Боткин и Тургенев обменялись такими характеристиками Григоровича. Боткин: «В его желчи и воображении недостает умеряющего органа, – но он недурной человек с известного рода талантом и добродушием»¹. Тургенев ему отвечает: «А что касается до Григоровича, то я вовсе не питаю к нему неприязненных чувств; я ему не доверяю – и мне все кажется, что вот-вот он у меня что-нибудь стащит – в нравственном смысле, разумеется, – или мне что-нибудь подсунет – в виде сплетни или выдумки. А впрочем, с ним ничего – довольно весело, – и ты ему от меня поклонись...»²

В 1881 году Тургенев благодарит Григоровича: «В Ваших хлопотах о Топорове узнаю Ваше доброе сердце и постоянную готовность услужить»³.

Наконец, в 1882 году в письме М. Г. Савиной Тургенев так скажет о Григоровиче: «Он, при некоторых недостатках, вообще свойственных человеческой природе, прекрасный человек и *верный друг*»⁴ (курсив Тургенева. – А. Ж., В. Н.).

¹ Боткин В. П. и Тургенев И. С. Неизданная переписка 1851–1869. М.; Л., 1930. С. 244, 246.

² Тургенев И. С. ПСС и писем: В 28 т. Письма. Т. VI. М.; Л., 1963. С. 115.

³ Там же. Т. XIII. Кн. 1. С. 164.

⁴ С. 210.

Это всё житейские характеристики, где соединились насмешка и благодарность, недовольство бестактностью и добродушное признание человеческой отзывчивости старого приятеля. Когда же речь заходила о литературных заслугах Григоровича, то наши самые, казалось бы, разные классики, весьма непохожие друг на друга, оказывались единодушны.

Григорович и Тургенев с его «Записками охотника» считались пионерами крестьянской темы в русской прозе, но в воспоминаниях Тургенев засвидетельствовал приоритет Григоровича, приведя оценку «Деревни» в качестве примера критической прозорливости Белинского. «В 1846 году в „Отечественных записках“ появилась повесть г-на Григоровича под заглавием „Деревня“, по времени *первая* попытка сближения нашей литературы с народной жизнью, первая из наших „деревенских историй“» – Dorfgeschichten. Написана она была языком несколько изысканным – не без сентиментальности; но стремление к реальному воспроизведению крестьянского быта было несомненно»¹.

Исключительно высоко ценил вклад Григоровича в русскую литературу Лев Толстой. В 1893 году он отправил ему очень теплое письмо: «Помню умиление и восторг, произведенные на меня, тогда 16-летнего мальчика <...> Антоном горемыкой, бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика – нашего кормильца – и хочется сказать: нашего учителя, – можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом. Вот за это то благодетельное на меня влияние ваших сочинений вы особенно дороги мне, и через 40 лет от всего сердца благодарю вас за него»². Григорович, отвечая Толстому, так определил истоки и смысл своего писательства: «То, что Вы пишете о впечатлении, сделанном на Вас в юности повестью моей „Антон Горемыка“, свидетельствует Вам, насколько любовь моя к народу и сочувствие его горестям были во мне тогда живы и искренни; полнота этих чувств была тогда первым и главным двигателем моим на литературном поприще»³.

Некрасов ввел молодого Григоровича в круг своих издательских начинаний, познакомил с Белинским, Тургеневым и сделал участником того движения, которое получило название «натуральная школа».

¹ ПСС. Соч. Т. XIV. С. 33.

² Толстой Л. Н. ПСС: В 90 т. Т. 66. М., 1953. С. 409.

³ Там же. С. 410.

Известность Григоровичу, как мы помним, принес физиологический очерк «Петербургские шарманщики», помещенный в первой части изданного Некрасовым сборника «Физиология Петербурга» (1844), ставшего манифестом нового направления.

Работа над темой очерка характерна для Григоровича во многих отношениях. Начать с самого выбора объекта «физиологии»: Некрасов дал в сборник «Петербургские углы», Даль – очерк «Петербургский дворник», Гребенка – «Петербургская сторона». Артистичного Григоровича тронула судьба самых нищих и несчастных «театральных» тружеников – уличных шарманщиков и гаеров. Показательно и то, с чего он начал эту работу. «Писать наобум, дать волю своей фантазии, сказать себе: „и так сойдет!“ – казалось мне равносильным бесчестному поступку <...> Я, прежде всего, занялся собиранием материала. Около двух недель бродил я по целым дням в трех Подъяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные труппы, записывал потом до мелочи все, что видел и о чем слышал»¹, – вспоминал Григорович. Доскональное знание описываемого явления – первое условие для писателя натуральной школы, но если у других оно было результатом, так сказать, непреднамеренного житейского опыта, то Григорович достиг его добросовестным специальным изучением, он наблюдал и записывал «до мелочи». Наконец, именно очерк Григоровича внес в «Физиологию Петербурга» ту ноту гуманистического сострадания к маленьким людям, которой не было в других статьях этого сборника и которая скоро с такой силой прозвучит в «Бедных людях» Достоевского.

Для второй части «Физиологии Петербурга» Григорович напишет «Лотерейный бал».

И в физиологических очерках, и в рассказах этого периода («Штука полотна», «Собачка»), как и в более поздних рассказах и повестях («Школа гостеприимства», «Столичные родственники», «Свистулькин», «Похождения Накатова»), рисующих быт столичного и поместного дворянства, и в первом своем романе «Проселочные дороги» (1852–1853) Григорович стремится следовать гоголевской манере повествования. Вместе с тем в этих произведениях чувствуется влияние поэтики фельетона, очень популярного в журналистике того времени жанра, позволявшего в непринужденной, свободной манере затрагивать самые разные злободневные темы. Эти произведения Григоровича,

¹ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 130.

безусловно, находились в общем русле литературного движения эпохи, были несомненно пропитаны либеральной тенденцией, полны иронии по отношению к пустоте и мелочности разного рода дворянских обывателей. И все же Григорович был бы давно забытым писателем, если бы не обратился к изображению крестьян.

Обращение писателей натуральной школы к изображению жизни социальных низов происходило раньше всего на материале мелкочиновничьего и городского простонародного быта. Общеизвестно значение Пушкина и Гоголя как первооткрывателей для литературы этого пласта русской действительности. В повестях Пушкина и Гоголя тип «маленького человека» возник под влиянием гуманистического сострадания к людям, обиженным всем строем современной жизни. Натуральная школа наследовала эту проблематику, но сам тип повествования в чем-то меняется. Рассказ по большей части делается словно бы более «безличным», тон – объективно бесстрастным, нередко с оттенком иронии. Литература на этом этапе развития реализма всячески подчеркивает свою близость к научности, ценит достоверность прежде всего. И коль скоро это так, то с неотвратимой очевидностью вставал вопрос: почему же в крестьянской, земледельческой России герой из социальных низов не крестьянин?

Понятно поэтому, как велико оказалось значение первых произведений Григоровича о крестьянах – повестей «Деревня» (1846) и «Антон Горемыка» (1847). Оба они стали результатом жизни Григоровича в поместье, его внимательного изучения труда и быта крепостных, соединенного с сердечным участием к судьбам крестьян и глубоким, искренним неприятием крепостнических отношений. Эти произведения имели самый большой резонанс в литературе и в обществе. Они оказались едва ли не вершиной творчества писателя и его главным вкладом в общее движение русской литературы, о чем мы далее скажем специально. Однако в этой области у Григоровича были и другие важные достижения. Прежде всего необходимо назвать повесть «Четыре времени года» (1848) – «опыт простонародной русской сермяжной идиллии», как назвал ее в письме сам автор.

Этой небольшой повести как-то не повезло в нашем литературоведении: основываясь на авторском определении ее связи с жанровой традицией идиллии, нередко ее упрекали даже в отступлении от реализма. Между тем Григорович с полной правдивостью рисует тяжелые стороны крестьянской судьбы: постоянную жизнь на грани нищеты, полную зависимость не только от помещиков (здесь эта тема не затра-

гивается), но и от деревенских кулаков, владельцев мелких кустарных фабрик, держащих в своих руках судьбу оброчных крестьян. Однако в повести со всей силой звучит мысль о поэзии крестьянского труда, его связи с природой, его глубокой нравственной ценности. Это идиллия отнюдь не в смысле бесконфликтности, а лишь в том, что Григорович нарисовал счастливую трудовую семью – как впоследствии с замечательной силой сделает это Некрасов в поэме «Мороз, Красный нос».

На ином принципе изображения построен «Пахатник и бархатник», где разорение крестьян с дидактической прямоотой связано с бездумным паразитизмом живущего в столице барина.

Окрыленный успехом «Деревни» и «Антона Горемыки», Григорович стремится перенести достижения своих повестей о крестьянах в большую романную форму, которая, как он верно чувствует, в общем движении русского реализма именно в это время выдвигается на первый план. Вероятно, важны были для этих замыслов и слова Белинского о том, что «„Антон Горемыка“ – больше, чем повесть: это роман»¹. Попыткой романов из крестьянского быта (тоже первых в русской литературе) становятся «Рыбаки» (1853) и «Переселенцы» (1855–1856).

В «Рыбаках» материалом оказывается исключительно жизнь «простонародья» – конфликт развивается в крестьянской семье, в среде рыбаков, фабричных, кабатчиков, обирающих и спаивающих крестьян. Григорович изобразил черты разложения патриархальной деревни, и сочувствие его полностью на стороне крестьянской семьи старинного склада, хотя и ее он видит не в розовом свете, подмечая и деспотизм, и собственническую жестокость. Здесь же Григорович, как ранее в «Деревне», попытался раскрыть внутренний мир, духовную красоту крестьянского героя, с любовью рисуя Ивана. Но эти страницы не принадлежат к удачам Григоровича. Если вся «внешняя» линия судьбы Ивана – особенно сцена сдачи в рекруты (Иван из чувства справедливости добровольно идет в солдаты вместо приемыша Гришки), написана живо и точно, то изображение его душевных переживаний не дается писателю. Психологизм, быстро набирающий силу в литературе реализма, остался, видимо, вне возможностей Григоровича. Думается, наряду с общественно-политическими причинами, этим объясняется его уход из литературы вскоре после реформы. В 1864 году роман Григоровича, рисующий сцены усадебной жизни, «Два генерала», будет подвергнут резкой критике в статье Ап. Григорьева «Отживающие

¹ Белинский В. Г. ПСС. Т. 10. М., 1956. С. 347.

в литературе явления», опубликованной в журнале Достоевского. Григорович, видимо, понимал свою неудачу. Во всяком случае в ближайшее двадцатилетие он почти замолкает как писатель.

В 1873 году выходит отдельной книгой цикл очерков «Корабль Ретвизан», написанный в результате путешествия на этом корабле Григоровича вокруг Европы по приглашению Морского министерства. Григорович повидал Данию, Германию, Францию, Испанию, корабль останавливался ненадолго в Афинах, Иерусалиме и Палермо. В этих очерках Григорович в полной мере выразился как живой и остроумный рассказчик. Однако книга эта не была новой, она просто собрала очерки, печатавшиеся прежде в журналах «Морской сборник», «Время», «Современник».

Отойдя от писательства, Григорович оставался тем не менее активным участником русской культурной жизни на других поприщах, поддерживал деловые и личные связи с большинством своих прежних друзей-литераторов.

Одним из важнейших дел его жизни была многолетняя работа секретарем Общества поощрения художников. Здесь он много сделал для развития связей промышленности с искусством, помогал одаренным художникам (например, Репину), занимался организацией выставок, расширил рисовальные классы при Обществе, библиотеку, активно участвовал в создании при нем художественного музея.

В 80-е годы Григорович возвращается в литературу. Лучшими произведениями этого времени стали рассказ «Гуттаперчевый мальчик» (1883) и «Литературные воспоминания», публиковавшиеся в 1892–1893 годах.

Мемуары Григоровича при неоднократно отмечавшихся историками литературы неточностях и субъективном освещении некоторых литературных деятелей все же сохраняют значение ценного исторического свидетельства. Но вместе с тем они несомненно обладают явными чертами собственно художественного произведения. Комментатор и автор предисловия к первому советскому изданию «Воспоминаний» В. Л. Комарович совершенно справедливо писал о них: «Фактический – личный и бытовой – материал в этих „Воспоминаниях“ очень прихотливо сплетается с анекдотом и таким образом сплошь и рядом оказывается в подчинении чисто литературным заданиям комического портрета или анекдотической фабулы»¹. Особенно это относится к обрисовке

¹ Литературные воспоминания. С. 10.

второстепенных литературных деятелей или случайных знакомых мемуариста. «Литературные воспоминания» дают необычайно яркую картину литературной жизни. Некоторые эпизоды живо напоминают страницы русской классики. Так, описание пьяного Булгарина, пляшущего на свадьбе одного из литераторов, необычайно напоминает сцену пляски Юсова в трактире из «Доходного места» Островского. Но здесь же находим и серьезные, глубоко прочувствованные страницы о Некрасове, Белинском, Достоевском и других великих современниках Григоровича, которых он близко знал и любил.

В 1893 году русское общество торжественно отметило пятидесятилетие литературной деятельности Григоровича, а в 1899 году писатель умер, ушел вместе с XIX веком, целый пласт жизни которого он блестяще выразил не только своим литературным трудом, но во многом – самим типом своей писательской личности.

В обзоре «Русская литература в 1847 году» Белинский, характеризуя отношение читателей к произведениям натуральной школы, рисует целый ряд сцен, когда в сытый покой дворянского читателя, резко нарушая его душевный комфорт, вторгается новая литература. Назван здесь и «Антон Горемыка» Григоровича, который вызывает гнев господина, задумавшего дать бал на присланные недавно оброчные деньги. «Прочь, негодная книга!» – восклицает этот вымышленный персонаж статьи.

Этот пассаж Белинского очень точно выражает существеннейшую перемену в самой «модальности» эстетики: в отношениях литературы с читателем появляется «повелительное наклонение», долженствование. «Антон Горемыку» помещик хочет не хочет, а должен знать, читать – обязан. Обязан, как считает Белинский, именно своим дворянским, помещичьим положением.

Раньше так не было. Новое наклонение принесло именно новое направление – натуральная школа. Прежде читали что хотели. Конечно, этому «прежде» неполных пятьдесят лет, считая с карамзинских времен, и совсем мало, если считать с пушкинских. Читательский рынок, спрос только что начал складываться. Но читатель уже привык к некоторому тону. Читателя принято было всячески поддразнивать, запугивать отсталостью.

Основной читатель был подписчик, основной подписчик – помещик, и был ли, не был ли он податлив на запугивания, боялся ли отстать от столиц или нет, но если уж подписался, читал, стало быть, принимал условия игры, принимал русскую литературу, какой она была. Он

принимал литературу какая она есть, и литература принимала его как он есть – со всем его складом личности и вкусом, только образовывая, шлифуя этот самый вкус. И вот оказывается, такой, как есть, читатель-помещик больше не устраивает, и вкус его дворянский, воспитанный Державиным, Жуковским, даже Пушкиным, – вкус этот, какой он есть, тоже не годится. И не в совершенствовании, не в отставании, не в развитии этой вот собирательной читательской личности дело, а в том, что именно эта личность в целом изначально как бы и ставится уже под вопрос. Оказывается – нет, следует, надлежит вам читать именно это, что мы вам предлагаем, хочется вам того или не хочется, а верней даже так: именно потому, что не хочется, потому и надлежит. В сферу вкуса, сферу эстетики, синкретически работающей со всей совокупностью духовного опыта, вдруг вторгается жизненная конкретика, вторгаются как бы посторонние, социально-этические факторы, вторгаются не то чтобы грубо, но активно, насильственно, именно с целью перестроить и сам опыт, изменить что-то в нас. Выглядело всё это разрушением эстетики, крушением вкуса, отрицанием литературы. Момент знаменательный, узловой момент истории русской литературы XIX века, и с именем Григоровича момент этот связан едва ли не в первую очередь. Даром что Григорович для нас сейчас практически заслонен собратьями-писателями, и прежде всего ближайшим литературным соседом и старинным соперником – Тургеневым.

В 1847 году журнал «Ералаш» напечатал карикатуру: Григорович роется в помойке, что-то вынул и внимательно разглядывает. Сверху из окна баба выливает ведро помоев. Под карикатурой подпись: «литератор натуральной школы» и цитата из Крылова: «Оно не столь хоть видно, да сытно!»

Именно Григорович выразил некоторую тенденцию отхода от литературы – или радикальных перемен в ней. Это как посмотреть. С одной стороны – шаг от литературы. Куда? Очевидно, в политику. Но какая, собственно, политика была во времена «Деревни» и «Антон Горемыки»? Кружок Петрашевского?

Разумеется, была политика официальная, правительственная, был чиновничий аппарат, в котором, кстати, наверняка были и люди, сочувственно относившиеся к изображению бед Антона – если не читательски сочувственно, то граждански. Но в отношениях с самим создателем Антона они все равно оставались только читательских. Все продолжало естественным образом оставаться на чисто литературной почве. И сам автор, Григорович, как мы знаем, до конца дней продол-

жал быть писателем, литератором из литераторов. Причем Григорович отнюдь не изменял порывам молодости. Уж скорей, наверно, можно сказать про Тургенева, или Писемского, или Гончарова, что они отошли от тенденции, хоть лучше сказать – шли за ней, шли вместе с ней и естественно менялись вместе с ней.

Григорович же менялся, пожалуй, меньше всех. Тот заряд эпатажа, отрицания литературы, который нес натуральный очерк, пафос факта, который надо знать, то самое повелительное наклонение Григорович пронес в редкостной сохранности через всю свою писательскую жизнь. Пожалуй, литература изменилась больше, чем Григорович. Не Григорович – литература поменяла модальность и усвоила – а может быть, присвоила – повелительное наклонение по отношению к читателю. Направление – вот как это называлось. Русскому писателю полагалось быть с направлением – и сколько же насмешек над этими писателями с направлением рассыпано у Чехова, которого Григорович успел приветствовать и благословить на писательство...

Казалось бы, чего еще желать? Литература неустанно направляла, наставляла читателя на путь истинный, напоминая ему, образованному русскому читателю, о его долге перед народом, в большинстве неграмотным и необразованным. Литература утверждала ценности превыше литературы, литература делала жест отказа от себя и... продолжала оставаться литературой. Никак не менее литературой, чем в старые, «дворянские» времена. Больше – литература как вид деятельности, конечно, развилась с ростом читательской аудитории много против прежнего. Такое самопожертвование должно было выглядеть своеобразно. И поскольку приводило к процветанию, и поскольку само это процветание казалось сомнительным – и едва ли одному Чехову. В каком-то смысле жертва, можно сказать, действительно осуществилась, но какая-то не та жертва. Не тем пожертвовала литература: «писатель с направлением» по существу означало – ну, разумеется, не бог весть какой писатель, но с направлением же – и это главное.

Утилитаристская критика нанесла явный ущерб одной из ярчайших реальностей всей жизни, всей истории XIX века – русской литературе, которая стала утрачивать себя именно как литература, говоря современным языком – снижать профессиональный уровень.

Еще жили, писали те, кого мы сегодня называем классиками, но что-то уже случилось: проповедь утилитаризма, служения литературы более важным задачам свое дело делала. Эта мысль казалась такой честной, такой передовой, такой очевидной, а позиция сторонников

«чистого искусства», «искусства для искусства» и правда не могла ведь не выглядеть сословной, косной, даже своекорыстной.

И весь этот сложный комплекс последствий возводим к резкой выходке, диссонирующей ноте, которую внесли в литературу когда-то, еще в 40-е годы, молодые Григорович и Тургенев: вот вы здесь пишите, заняты литературой, а вот она, жизнь, это надо знать, хотите вы или нет, с этим надо что-то делать...

Эта «жизнь» – это был мужик и его положение. Народ. Народ как феномен вроде грозящей кометы, природу которого вдруг стало необходимо знать досконально – знать, чего ждать. Народ как сакральное слово, в котором ключ ко всем загадкам. «Народ» – в 40-е годы было слово на редкость отчетливо понимаемое, точно локализованное социально: народ (простой народ) – это было крепостное крестьянство. Изучить и понять народ – это была действительно насущная, практическая, понятная задача, поскольку народ и не народ – образованные люди – просто существовали в разных культурах.

Пока не отменено было крепостное состояние, «народ» был как нельзя отчетливей отделен от «образованной публики» насильственной зависимостью – и зависимостью, если брать в общей массе, именно от этой образованной публики. И как-то оспаривать или брать под сомнение эту резкую отделенность народа от публики, и зависимость от нее, и угнетенность было не только невозможно – для представителя публики, – но и просто нечестно. Можно сказать, литераторы – во всяком случае передовые литераторы – просто должны, обязаны были и признавать феномен народа, и стремиться познавать его.

А в общем народ как основная обязанность русской литературы, как тема тем, как точка отсчета – эта идея уже пропитывает сам воздух, которым дышит новое поколение классиков русской литературы – классиков прозы. Нужен, собственно, центр кристаллизации, чтобы начался интенсивный процесс создания, отработки идеи, – и таким центром и стал не кто иной, как Григорович с его «Деревней». Демонстрация социальных контрастов как таковых – прежде всего эта-то определенность и дает основания связать тему с именем Григоровича. В этом и сила, но, что говорить, и не одна сила. Конфликт – всего лишь заявлен.

Тургенев изначально, с «Записок охотника», включает, вливает этот конфликт в литературу, в стиль. Тургенев – стилист, литератор по крови. На уровне органики письма, очерка, художественной ткани этот конфликт между литературой и реальностью у него выливается

в хорошего вкуса умолчание, подтекст, отточие. Это возвращает нас к «Тамани» и «Капитанской дочке».

Важно, однако, что это очерки физиологии деревни. А верней – и это очень существенно, это-то и подымает так «Записки охотника» – очерк, в который включен и автор-очеркист. Тургенев отказывается от имитации независимости изложения от личности автора. Повествователь – непосредственный свидетель событий. Иначе говоря, это изящный виток возвращения очерка к художественной лирической прозе вроде «Героя нашего времени» – или обогащения прозы опытом очерка. А что делает эти очерки очерками – понятно: материал.

Явно это выражается в способе его организации – «Записки охотника» располагаются все, так сказать, через запятую, как однородные члены предложения. А внутренне это все тот же вопрос отношения к реальности в смысле самой насущной остроты, и под всей великолепной литературой вопрос стоит столь же глубоко, сколь несомненно. На уровне сюжета, на уровне открытого обсуждения в тексте Тургенев возвращается к обсуждению проблемы в романе – «Отцах и детях» прежде всего. Тут уже все высказано, выговорено, и дальше у Тургенева работает уже литература, манера уже нажитая, раз оплодотворенная эффектом отрицания литературы и его ассимилировавшая, но сам этот эффект – эффект натуральной школы, «эффект Григоровича», условно выражаясь, – он уже не актуален.

Наиболее же известен нам «эффект Григоровича» по... Толстому. Вот кто был настоящий Базаров русской литературы. Литература – и насущная жизненная реальность, писательство – и хлебопашество, искусство как искусственное занятие, противопоставляемое простой правде, а главное, народ и не народ, народ и мы (или вы) – все эти конфликты, проблемы и антиномии у Толстого просто хлеб мировоззрения. И без процитированного выше признания писателя видно, что повести Григоровича были сильнейшим читательским впечатлением юного Толстого, впечатлением, которого хватило на весь долгий путь Толстого. Да что юношеские впечатления: «Пахатник и бархатник» Григорович написал чуть не на пятнадцать лет позже, Толстой – уже известный писатель, автор не только «Севастопольских рассказов», но и трилогии, он коллега Григоровича по «Современнику», он не может не ощущать свою толстовскую силу. И тем не менее «Пахатник и бархатник» кажется нам сейчас ортодоксальнейшей толстовской вещью – разве что написанной не в выраженной толстовской манере. Конечно же, Григорович так предвосхитил позднего Толстого прежде всего потому, что

сильнейшим образом на него повлиял – повлиял на редкость явно и непосредственно, как бы ни показалось нам теперь это странно.

И, взяв во внимание и севастопольских солдат, и «Казаков», и Платона Каратаева (его первого!), и всех толстовских мужиков и простолюдинов, все-таки придется признать, что если Григорович и поразил современников, в первую голову выведя в литературе «мужика как человека», то повлиял он на них главным образом все же не этим. Или, верней, этим же мужиком, но не прямо, а косвенно – не столько самим мужиком, сколько проблемами, какие тот нес, острой постановкой вопроса.

Изображать мужика как человека – это Толстой сделал одним из важнейших пунктов своей программы и осуществлял его всю жизнь с толстовским упорством, талантом и энергией. И хотя никто, действительно, не развил в такой мере это художественное открытие Григоровича, все-таки ни Григорович, ни даже Толстой не сделался Некрасовым русской прозы. И для их романов и повестей стихия народного сознания не значила того, что значила для песенной некрасовской поэзии. Мир если не непременно крестьянина, то, говоря шире, человека простого сознания вошел в русскую литературу, скорей, через эпический канон драматургии Островского, через сказовый строй лесковской прозы.

Григорович к созданию «второй реальности» непричастен по-настоящему, как причастны Толстой и Тургенев. Чтобы держаться на этой стремнине, магистральном пути романной прозы, нужны были усилия и собранность, которые, видимо, были не в его писательской натуре. Из пронзительного переживания реальности, которое нес натуральный очерк, вырос классический реализм – когда автор выполнял все, к чему обязывала такая пронзительность, вживался в реальность безупречно и шел по этому пути строго до конца. У Григоровича мы видим яркие вспышки такой реальности, но в общем ему ближе свобода, которую дает позиция рассказчика, по-своему он, так сказать, верен очерковости, но очерк он понимает как жанр не очень строгий и, надо сказать, иной раз убедительно доказывает плодотворность такой позиции. Он пересекается с магистралью классического романного повествования, следует по ней – когда ему по пути (вспомнить хотя бы, как естественно описаны в «Переселенцах», скажем, скитания Пети по жаре – перед побегом и после побега от Верстана), – но может с легкостью отойти в сторону, перейти к беседе с читателем или прибегнуть к приемам беллетристики, в общем, откровенно развлекательной – во всяком случае не на уровне строгой логики толстовского или тургеневского романа, –

принявшись вдруг сводить достаточно произвольно сюжетные линии и судьбы героев романа. В сущности, так он как бы вновь уходит от требований строгой логики в традицию свободных отношений с читателем, некоторого сговора с ним – ставя эксперимент на повествовании или обсуждая возможности...

Словом, с точки зрения магистральной линии реалистического романа, проза Григоровича то на линии, то в сторонке, то совпадает, то пересекается, то сзади, а то словно бы и впереди. Да, и впереди, если иметь в виду, что не кто иной, как Толстой с опытом «Войны и мира», вершины вершин реалистического повествования, по сути обращается к образцам, которые дал Григорович, и возводит их в степень своего рода канона нравоучительной прозы.

Таков излюбленный Григоровичем прямолинейный, чисто очерковый подход к материалу с эпическим, не подносящим никаких неожиданностей сюжетом, и, главное, параллельность повествования – когда своим чередом пахатник, своим чередом бархатник, своим чередом акробат Беккер и мальчик Петя и своим же чередом тетя Соня и девочка Верочка, так что линии их (в отличие от некоторых сплетений финальной части тех же «Переселенцев») не пересекаются нигде в сюжете, где им пересекаться не обязательно, но непременно пересекаются в общем повествовании – там, где уже не могут не пересечься. Бархатник Аркадий Андреич Слободской может не знать и не знает ничего о пахатнике деде Карпе, но он не может не притеснять его, не приносить ему бедствия – и приносит их.

Разве не выиграл бы сюжет в эффектности и занимательности, представься случай мальчику Пете и девочке Верочке не то что познакомиться по всей форме, но хоть переглянуться, запомнить друг дружку до того, как Верочка увидит Петю на манеже? Просто трудно сказать, кто из писателей упустил бы такой выгодный ход, – он кажется прямо-таки неизбежным, почти естественным. Только не Григоровичу. Избегая того, что может быть правдой, он твердо держится того, что не может правдой не быть. Никаких совпадений, никаких случайностей – самых правдоподобных. Верочка – просто та, чья судьба по социальной шкале дальше всех отстоит от судьбы Гуттаперчевого мальчика и особенно резко с ней контрастирует, – но это совершенно неизбежный контраст. Среди публики на самых дорогих местах обязательно будет не та, так эта Верочка. И не может не пережить потрясения вместе со всей публикой, так или иначе не сможет не составить контраста злополучному Гуттаперчевому мальчику...

Такой вот объективный подход к изображаемому оказывается в своем роде классическим для литературы социальных проблем: параллельность, разделенность повествований соответствовала драматической разделенности русского общества – а это, собственно, и была проблема, с которой выступил Григорович и для которой он нашел такую форму, естественно сочетавшую очерк с беллетристикой.

Нет спора, для Григоровича «народознание», конечно, было острой художественной проблемой, но проблемой было оно и для Григорьева, да и для русской литературы в целом. И в недоверчивости, с которой Григорьев отнесся к речи мужиков Григоровича, слышится и ревнивое чувство, хотя слышится и иное. Общность интереса выявила коренное расхождение: делом Григорьева было как раз отыскивание общенациональной художественной почвы, утверждение общности различий. И «почву» Григорьев понимал именно как почву, плодородный слой, а не такой, в который непременно следует тыкать кого-то носом, который надо знать, надо видеть и т. п.

Иначе говоря, именно модальности долженствования Григорьев и не принимал в «деревенской прозе» Григоровича – она должна была казаться ему нарочитым перепевом уже пройденного литературой. И Григорьева тем легче понять, что свою драму литература «золотого века» проживала, может быть, глубже всякой другой, отнюдь не уходила от своих долженствований и вообще чистоплюйством не грешила – и преодолела, претворила, опосредовала художественно все с полнотой, может быть потом уже и не достигнутой. Да и вообще Григорович все-таки не Пушкин и не Островский.

Это понятно, но не менее понятной остается художественная позиция Григоровича и всех, кто шел за ним.

Художественная позиция, ставившая под некоторое сомнение и художественность как таковую. Литература, чтобы быть литературой, вечно стремится стать чем-то большим, чем литература, включить в себя не литературу, даже отречься от литературы. И тогда, во второй половине 40-х годов, прежняя литература становилась литературой прежде всего именно в этой точке: николаевщине оставалось стоять около десятка лет, крепостному праву – полтора. Различия и контрасты состояния сословий резали глаза как никогда после декабристов и все больше ощущались как национальный скандал, позор. Подошел момент, когда литература, словесность действительно задолжала крепостному, задолжала слишком прямо, непосредственно. И Григорович сумел в тот момент возглавить эту литературу долженствования,

может быть, и потому, что сам Григорович прямым другим относил это должествование к себе. Он считал, что должен, обязан узнавать быт, жизнь простого русского человека и склад его речи еще и оттого, что с детских лет болезненно переживал отношение к себе как полуиностраницу. В возрасте 12–13 лет он даже не вполне чисто говорил порусски. И он, видимо, стремился сперва только навестать, не отстать, затем вошел во вкус, втянулся.

Григорьев называет Григоровича «путешественником» – но так же он называет и Тургенева. И, конечно, с большим основанием – нигде в своей прозе Григорович не предстает, скажем, ружейным охотником, как Тургенев, наоборот, усиленно пропагандирует идеал оседлого, живущего в своем поместье и всячески заботящегося о крестьянах помещика-хозяина. Насколько успешно хозяйничал помещик Григорович в своем именье Дулебово, сказать трудно, но что писатель Григорович бывает занят проблемами деревенского хозяйствования отнюдь не только по обязанности, но с неподдельным увлечением – это почувствует любой читатель. Не в укор Тургеневу – Тургенев в «Записках охотника», конечно, не выглядит барчуком-верхоглядом и не упускает случая обронить замечание, из которого читатель может видеть, что серьезность и хозяйственность ему, автору «Записок охотника», отнюдь не чужда. Просто он считает как бы сам предмет недостаточно занимательным, чтобы предлагать его вниманию читателя специально. Иное дело – охотничьи рассказы как предлог для беседы...

Григорович проще смотрит на дело. Он не предлагает читателю исключительно собственные впечатления и не гарантирует тургеневской чистоты текста. Он просто описывает, стремится описывать то, что знает, и знать то, что описывает. Это не всегда удается одинаково хорошо, и должествование не всегда сказывается в положительном смысле, зато когда удается, когда происходит настоящее вживание в описываемое, читателя может ждать такое, чего и у Тургенева, пожалуй, не встретишь. Причем на самой что ни на есть тургеневской территории – Григорович так пишет сцену объяснения помещика Сергея Васильевича с управляющим Герасимом («Переселенцы»), что привычная, отточенная на таких именно ситуациях умная тургеневская ирония кажется изящным злословием. Видимое простодушие-то, оказывается, касалось больше манеры, а не сущности – а вот дошло до сущности дела, и Григорович такой умница, что рядом с ним не знаешь кого и поставить.

Что удивляет и кажется неожиданным – это внутреннее качество иронии. При всем уме и юморе Тургенева, при всем его понимании

описываемого – а без такого всеведения, безусловного понимания творцом своего творения не создашь, не сотворишь второй реальности, сопоставимой с первой, самой обычной, – при всем этом персонажи у Тургенева довольно четко делятся на смешных, противных и близких автору – и близкие автору редко бывают смешными. У Григоровича и сцена похожа, и люди похожи на тургеневских смешных (впрочем, и не только тургеневских), но, начав наслаждаться убийственной иронией ситуации, в какой-то момент начинаешь словно бы запинаться, сбиваться. Что-то мешает привычному удовольствию. Удовольствие какое-то иное – и, дойдя до второй беседы с управляющим, начинаешь догадываться, что здесь не так. Как-то странно, что Сергей Васильевич не настаивает на своих смехотворных беседах и клумбах и даже не избегает бесед на эти темы, а слушает старика Герасима и, мало того, начинает нехотя внутренне соглашаться, что кровля действительно нужней клумбы... У Белицыных есть шансы – вот что сбивает с традиции. Автор относится к ним не совсем так, как мы привыкли, – он относится лучше. Наконец понимаешь, что эти Белицыны, собственно, неплохие люди – и смешные, и нелепо-беспомощные при всей своей помещичьей власти, – но вовсе не только смешные, не только жалкие – люди как люди. Без лишнего резонерства и рефлексии Григорович умеет удержаться от того, чтобы делать этих людей, Белицыных, ответственными лично за общий порядок вещей, вымещать его на них. Сергей Васильевич с супругой как-то барахтаются, путаются в благородных фразах, и мы с высоты нашего опыта прекрасно понимаем, как смехотворны эти литературно-благородные слова и фразы перед лицом реальности.

Белицынские фразы звучат для нас достаточно однозначно. И вдруг оказывается, что особенно высоко нам глядеть нечего. Опыт-то наш – опыт именно что чистой воды литературный, из литературы, вовсе не превосходящей эти страницы Григоровича. Слова Белицыных, может быть, и нелепы, но с самими Белицыными – сложнее, и слова эти они произносят не с тем, чтобы за них прятаться, собственные слова их к чему-то обязывают, с обязанностями они справляются неважно, сами же маются этим и в конце концов действительно пытаются по мере возможностей и разумения согласовывать эти слова об обязанностях, какие налагает управление живыми людьми, с собственными делами. Проект Сергея Васильевича об использовании саратовского луга оказывается несостоятелен, но это все-таки не клумба и не выпрямление аллеи. Сильней всего знаменует провал намерений поме-

щика гибель Лапши, но читатель и сам Сергей Васильевич с женой понимают эту гибель по-разному. Читатель никак не может быть уверен, что Лапша оправится до конца от своего кашля, оставшись на месте, и подавно – что вся семья, затравленная соседями и Филиппом, сможет встать здесь на ноги, как получилось на новом месте. Сергей же Васильевич, отправивший переселяться именно семейство Лапши, наполовину как раз имея в виду их пользу, не снимает тем не менее с себя ответственности за его смерть – тяжелое впечатление от нее и служит одним из серьезных толчков к перемене образа жизни помещика. При том что петербургские долги, уж конечно, фактор не менее серьезный.

Невозможно видеть здесь хотя бы тень оправдания помещичьего управления крепостными. Такая апология начисто зачеркивала бы смысл и пафос творчества Григоровича. И возражениями с точки зрения реальности «Переселенцы» обставлены с избытком, только возражения эти особой природы – очень интересной и читательски нам, пожалуй, не очень привычной. В каких нарочито идеальных, можно сказать, экономически стерильных условиях проживают благополучные обитатели деревни Марьинское – это можно оценить только в сравнении с «Деревней» и «Антоном Горемыкой». «Переселенцев» и следует воспринимать в контексте всего творчества Григоровича как непосредственное продолжение все того же разговора о деревне, мужике и помещике. Что Марьинское – деревня какая-то совершенно особенная, одна такая из всей окрестности – об этом читатель и прямо предупреждается со страниц самого романа. До какой безысходности произвол и корысть помещика, управителя, чиновника может умножать и без того крутые тяготы трудовой жизни – это Григоровичем показано всерьез на примере судьбы горемыки Антона. А вот если представить, вообразить себе идеальный случай или собрать воедино не совсем невозможные в отдельности, но крайне маловероятные в совокупности благоприятные обстоятельства – и вернуться все к тому же разговору – что тогда? Тогда, как видим, сам разговор поворачивается чуть иной стороной – но существо его и качество остаются прежними. По существу разговор такой же серьезный, на ту же тему. Так всерьез и основательно о мужике и барине может, пожалуй, толковать Толстой с его практическим опытом усадебного хозяйствования – только у Толстого серьезности темы будет соответствовать и полная серьезность тона, обаяние же Григоровича для читателя, который пробьется к нему через длинноты, шероховатости, тяжеловатости, а иной раз, напротив, некоторую уторопленность, легковесность

письма, в том и состоит, что Григорович удивительно умеет сочетать серьезность и вдумчивость с легкостью и шутливостью. И управитель Герасим, только и забот которому – хлопотать о благе и процветании мужиков и господ, а вся корысть – птички певчие, и баре Белицыны с их обостренной, утонченной культурностью, чувствительностью, которую вот бы да повернуть первым делом туда, где она всего нужнее, – на их собственных крестьян, живых людей, зависимых от них, – своего рода шутка, анекдот, но анекдот живой, оттого и играющий так всеми красками при соприкосновении с реальностью, хоть бы и тоже утрированной в своем благополучии. Чего стоит хотя бы одна фраза помещика Сергея Васильевича: «Да, лето было прекрасное. Можно даже сказать – замечательное было лето. Помнится, всего только раз и шел дождь...»

Как остроумный собеседник Григорович может ничуть не уступать Тургеневу, прекрасно знает цену острой детали, которая может стоить страниц самого прекрасного описания, и дает полную волю своему дару собеседника, описывая белицынское житье в Марьинском. Что ни говорить, а эта линия идет легче, естественней всего, тут должествование и желание совершенно сливаются, и Григорович самым натуральным образом вживается в изображение помещичьего семейства и входит в его положение. Но всё с одной и той же стороны, стороны именно помещиц, т.е. отношения помещика к своему поместью, хозяйству и мужику – как в конечном счете, так и непосредственно.

И в легкие блестящие фразы и наблюдения выливаются здесь у Григоровича размышления очень глубокие над проблемами далеко не легкими – не легкими и для нас со всем нашим опытом, и литературным, и историческим. Вспомнить хотя бы, как деревенское солнышко только и дождалось случая и наконец дождалось, сподобилось осветить дотоле никогда не виданную им красоту – онегинский набор безделушек, которые, однако, совершенно напрасно так называют: иные из них стоят куда дороже, чем дельные вещи... Сарказм великолепный, но дело в том, что на сарказме все не кончается: солнышко у Григоровича-то ведь действительно радуется – и есть чему...

Проще сказать, сушая правда, что до тех пор никогда никакое изделие человеческих рук так не сверкало под солнышком – здесь, в Марьине.

Написанное Григоровичем как бы предполагает несколько иной, чем у нас, читательский навык. Описания Григоровича могут показаться растянутыми, тяжеловатыми, но читателя, который не станет слишком торопиться, ждет вознаграждение: именно школа физиоло-

гического очерка, вкус к добросовестному, обстоятельному изображению делает, скажем, развернутую картину усадьбы в «Переселенцах» для нас сейчас интереснейшим, просто неоценимым художественно-этнографическим свидетельством. Нет спора, Григорович как художник в целом все-таки уступает Тургеневу, а Гоголю, наверно, и подавно. Однако именно за счет того, что подобное же описание у Тургенева будет субъективней, импрессионистичней, а у Гоголя – специфичней, гораздо резче, Григорович – художник как бы более нейтральный, то художник, а то, скорей, собеседник. А в собеседнике мы, в конце концов, ценим не только выразительность речи, но и самого собеседника. И, конечно, предмет беседы. Привыкнув же к длиннотам Григоровича, улавливаешь в них и свою выразительность, свою интонацию, а главное, перенимаешь живой интерес к предмету. Его проза предстает чем-то вроде первых фотографий, успевших запечатлеть время самое давнее.

Но описывая Белицыных с их проблемами, Григорович полностью в своей стихии. Это очерк быта если не собственного, то, наверно, уж соседей или близких знакомых. Предмет и собеседник сходятся весьма близко, автор контролирует ситуацию и держит наше читательское внимание непринужденно и уверенно. Решает в конечном счете качество, добротность мышления и доброта души рассказчика: мы ему уже верим, даже если самый рассказ заканчивается словно бы наспех. Что управление именем берет в руки жена Белицына и мало-помалу начинает налаживать хозяйство – это кажется похожим на правду. Во-первых, потому что это забавно, это опять анекдот, прибереженный под конец главный анекдот о Белицыных-хозяевах. Во-вторых, как-то убеждает параллель: растяпа Лапша – Белицын, энергичная Катерина – Белицына. А в-третьих и, может быть, главных, срабатывает тот самый подтекст, глубина и добротность размышлений автора о все той же проблеме, которую, пожалуй, лучше всего определить как проблему народа и культуры. Или проблему культурных и реальных потребностей. Сопоставление дает, как видим, богатый материал для контрастов, острых и смешных анекдотов, но это вовсе не значит, что культура просто пасует, как-то осмеивается и уничтожается. Все куда сложнее и интересней. Чета Белицыных – в высшей степени продукт этой самой культуры, но если Сергею Васильевичу в самом насущном для него практическом деле эта культура и впрямь скорей помеха, то с Александрой Константиновной, похоже, не совсем так. Это ведь на ее «безделушках» так беспримерно ярко засияло деревенское солнышко, и для кого же, как не для нее, прежде всего пришлось прикупить

Латура к новому интерьеру... Тот вид, форма культуры, уже почти что искусства, которая столь восхитительно, анекдотически контрастирует с деревенской простотой, – разве это не культ женщины в первую очередь, ее потребностей и даже прихотей, бесконечного совершенствования ее вкуса и утончения чувства? По крайней мере так предполагается... И что Александра Константиновна, которую ее супруг, добросовестно и разорительно культивировавший ее чувства, считал именно по этой причине совершенно непригодной к практике деревенской жизни, оказалась, наоборот, практичнее и сильнее Сергея Васильевича, – как это понимать? Что культура все-таки не помешала или что культура все-таки и помогла? А может быть, и того и другого понемножку?

Мы давно как-то не удивляемся хорошо сплоченной специализированной *деревенской* прозе, не удивляемся и когда деревенский прозаик объявляет сам именно деревенскую прозу носительницей народной правды, уверенно именуя собственное свое писательское слово прямым, пророческим. И даже как должное принимаем, когда выдвигается вперед перед всеми прочими деревенский писатель именно как глашатай этой особой правды, учитель жизни, народный назидатель, – как будто все еще мы неграмотные, как будто мало нас назидали, как будто жизни учат, а не учатся и как будто литература – рупор, техническое приспособление для некоей правды, идущей извне и свыше, а не серьезное дело, доказывающее, добывающее каждый раз свою правду сейчас и здесь – в строке и на листе. Или не доказывающее. И тогда пророческое, особое слово звучит не более внятно, чем «Азия, Озия и Ельзозия» из «Бобыля» Григоровича, только не так складно и не всегда безобидно.

Нельзя не признать, что Григорович первым подал пример состязательности в «познании жизни» – и сравнительно быстро начал, по мнению многих современников, проигрывать в состязании, уступать писателям-разночинцам младшего поколения, само происхождение которых уже как бы давало им бесспорный мандат на лучшее знание жизни простого народа. Несомненно, Помяловский, Успенские или Решетников – писатели очень интересные, а «Подлиповцы» нам, например, вообще кажутся произведением, эпическое и лирическое качество которого до сих пор остается недооцененным. И, однако, сегодня чисто читательски трудно понять, почему эти писатели должны как-то закрывать, отменять Григоровича. Сам Григорович едва ли принимал свою задачу, так сказать, количественно – нырнуть глубже дру-

гих в гущу жизни. Обозначив весьма отчетливо тенденцию, он вовсе не стремился ее непременно доводить до крайностей, до погони за универсальным жизненным опытом или идеалом максимального опрощения.

Он дал классический образец сопоставительного очерка социального контраста, и не кто-нибудь, а сам Лев Толстой, при всей своей писательской силе, нельзя сказать что «перекрыл» Григоровича в этом, а бережно следовал ему и внимательно у него учился.

«Переселенцев» трудно сравнивать с «Войной и миром», но с «Войной и миром» трудно сравнить и что бы то ни было, притчи же Толстого, в общем, вполне можно сравнить с очерками Григоровича без особого ущерба для последних – у всех свои качества. Те – социально-философские, а эти – социально-бытовые. Это литература долженствования, и если за Толстого – его писательское умение, качество ткани, то за Григоровича – непосредственность, ощутимая и век спустя живая конкретность, с которой все-таки легче «проглатывается» дидактика...

Григорович выступил, когда за понятием народа в России меньше всего было мифа, рутины, инерции и спекуляции всяческой темной – для людей лагеря Григоровича. Сейчас мы прекрасно знаем – нет темноты темней отлаженной, той, которую включают – как осветительную сеть.

Тогда слово «народ» звучало живейшей, несомненной реальностью и настоятельнейшим долженствованием. И Григорович остается первым, кто в русской литературе сумел воспринять и выразить это звучание в его пиковый, острый момент. Пожалуй, он не смог его претворить до конца в художественное качество, но, во-первых, можно спросить – а кто, собственно, смог? Некрасова русской прозы мы не знаем. Неизбежные же подозрения современников в какой-то неискренности литературной позиции Григоровича для нас сейчас выглядят все-таки надуманными. Как раз искренности Григоровичу не занимать. А во-вторых, Григорович из тех писателей, которые так ставят вопрос о художественности, что вопрос этот остается открытым и по сей день. Когда долженствование так искренне и активно, имея действительно серьезные основания, атакует чисто художественное начало, может оказаться, что художественность и долженствование даже просто меняются местами: встает вопрос – а что такое, собственно, чистая художественность и бывает ли она вообще? «Чистая художественность» сама предстает мифом, догмой эстетизма, рутиной. В конце

концов, литература – живое дело, литературой всегда будет то, что читателю будет интересно читать, а писателю – интересно писать, а не то, про что твердо известно, что оно литература или должно ею быть.

Не потому ли еще и отходит от писательства Григорович в 60-е годы, что ощущает долгожданную отмену крепостного права все-таки как смягчение социальных контрастов, некоторое снижение остроты проблемы и степени настоятельности долженствования – основного внутреннего (именно внутреннего) стимула своего творчества? Как бы то ни было, Григорович отходит не только от «деревенской прозы», но и от литературы на два десятка лет.

И признание старым Григоровичем молодого Чехова не только трогательно, но, на наш взгляд, весьма знаменательно. Не говоря уже о том, что Григорович из такой эпохи, такой плеяды, что как чуткий и честный художник-зритель, художник-читатель во всяком случае не мог не быть головой выше современной Чехову писательской среды, той самой сложившейся литературной общественности, – кому же, как не ему, было заметить талант Чехова и отдать ему должное?

Не говоря о том, что Чехов, естественно, должен был заинтересовать Григоровича как преемник Тургенева, идущий дальше Тургенева, делающий радикальные выводы из его художественной системы: ведь Тургенев – ближайший сосед и соперник Григоровича в литературе. Именно существо этих выводов, думается, должно было вызвать у Григоровича непосредственный отклик. Ведь где Тургенев бывает хорошо воспитан – воспитан и выдержан в литературном отношении более, чем тот же Григорович, – и чуть-чуть недоговаривает, там Чехов – агрессивно деликатен, упрямо умалчивает. Ценивший деталь и мучившийся, случалось, описательством Григорович должен был восхититься смелостью Чехова, демонстративно отказывающегося от описательства – да так, что именно этот резкий отказ от сильнейшего художественного средства и действовал как сильнейшее художественное средство. И получалось, что разлад, антиномические пары «искусство – правда», «литература – жизнь» получали наконец разрешение не в выходе из литературы, прямом отрицании искусства, которое уже намечалось у Толстого, – а внутри самого же искусства и литературы. И на искусство, которому всю жизнь верно служил Григорович, срабатывал, таким образом, и самый кризис искусства, в важнейшей точке которого стоял он же – Дмитрий Васильевич Григорович.

ОСТРОВСКИЙ И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА

Островский вошел в литературу, не имея личных связей в писательских кругах. Молодая редакция «Москвитянина» возникла уже вокруг него и Аполлона Григорьева и по своему типу нисколько не походила на кружок Белинского, ставший ядром натуральной школы: здесь при известной общности вкусов и увлечений не было единства не только социально-политических взглядов, но и литературно-эстетической платформы; более того – главный теоретик «Москвитянина» Аполлон Григорьев значение теории в искусстве, как известно, отрицал. Таким образом, проблема «Островский и натуральная школа» может рассматриваться только в том смысле, что эта стадия реализма¹, породившая в России школу, давшую имя всему явлению², определенным образом отразилась в его творчестве.

Но, далекий от литературного движения 40-х годов, Островский имел жизненный опыт как раз в той социальной сфере, которая стала объектом особенно пристального интереса натуральной школы: он был мелкий чиновник, наблюдающий имущественные тяжбы и наследственные дела в Совестном суде, житель Замоскворечья, обладающий, однако, кругозором университетского студента и театрального завсегдатая. Именно это и создает впечатление, что ранний Островский – законный представитель натуральной школы.

Известно, что при своем формировании в 1840-е годы новый этап реализма, слагавшийся в рамках школы, осознававшей себя как гоголевское направление, ознаменовался перенесением внимания с внут-

¹ Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1.

² Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965.

ренного человека, бывшего главным объектом исследования литературы 30-х годов, на окружающий его мир. Уяснение соотношения личности и среды, составлявшее глубинный смысл поисков нового направления реализма, художественное овладение идеей детерминизма – все эти открытия сделались очевидными не сразу, очертания их прорисовывались постепенно. Сразу же в глаза бросалось другое: поражающее расширение материала, освещение искусством таких сфер жизни, которые до тех пор продолжали оставаться эстетически неосвоенными, и прежде всего – невиданная демократизация литературы. Пафос открытия для художественного осознания новых областей жизни окажется сродни мироощущению путешественника в незнакомой стране. Недаром метафора странствия по неведомому краю так часто встречается в очерковой литературе 40-х годов. Этнографизм, дагерротипность – не только постоянные упреки, бросаемые критиками натуральной школе, но в известной мере свойство, действительно присущее этой литературе, особенно на раннем этапе. Однако, вопреки мнению врагов, для школы оно было не самоцелью, а орудием исследования жизни. Создание подробных, скрупулезно верных действительности картин жизни есть как бы сбор и подготовка материала для исследования социальных причин событий и отношений, описанных литературой. Нельзя отрицать, однако, что в 40-е годы создаваемая натуральной школой картина жизни оставалась несколько дробной.

Первое из дошедших до нас произведений Островского, «Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс, или От великого до смешного один шаг» (1843), традиционно рассматривают как один из ранних образцов физиологического очерка. И в самом деле, описание городского пейзажа и сценок мелочиничьего быта создает типичный колорит в духе натуральной школы и маскирует существенное отличие первого опыта Островского от канонических физиологий. Пафос натуральной школы – принципиальная обращенность непосредственно к жизни, к природе, и ее аналитическое описание. «Сказание...» же построено на анекдотической фабуле, развернутой с помощью литературных реминисценций, пародийно переосмысленных.

Чиновник Иван Иванович Зверобоев, большой поклонник Пушкина, задумывает последовать примеру графа Нулина и воплотить в жизнь знаменитую ситуацию пушкинской поэмы, явившись в спальню к молодой жене квартального надзирателя, своей соседке, в то время как сам квартальный, что доподлинно известно Зверобоеву из приведенного тут же разговора двух будочников, загулял где-то у немцев.

Прежде чем рассказать о самом событии, Островский подробно описывает место действия с довольно точным адресом («В одном из грязных переулков, которых так много между Мясницкой и Сретенкой...»¹). Как и у Гоголя, дом и вещи характеризуют своих владельцев. Вообще, Иван Иванович похож на состарившегося Хлестакова, особенно в своих литературных суждениях. Прежде чем попытаться воплотить в жизнь пушкинский сюжет, он подробно рассуждает о поэте с одним «купцом соседним, которого мучила жажда просвещения» (I, 27).

Наступившая ненастная ночь описана с характерным для гоголевских городских зарисовок смешением грустного колорита и привнесенной в него иронической улыбки повествователя: «На улице было грязно и темно, хоть глаз выколи; по расчетам полиции должен был светить месяц, потому и не зажигали фонарей, а почему месяца не оказалось, неизвестно» (I, 27–28). Вместо романтического пейзажа с лунной поэтической месяц оказывается связан с расчетами полиции. Иронически перевернутая Пушкиным ситуация шекспировской «Луcreции» еще раз снижена и спародирована: кокетливая жена квартального не следует примеру пушкинской героини, но сцена прерывается появлением купчихи третьей гильдии, разыскивающей своего неверного возлюбленного Зверобоева, а затем и появлением пьяного квартального, поддерживаемого будочниками.

Повествование постоянно перебивается драматизированными диалогами, передающими живую и колоритную речь: двух будочников-хохлов, будочника и купчихи, чиновника и купца-грамотея, чиновника и жены квартального. Если в описаниях Островский мало самостоятелен, то диалоги уже здесь очень хороши и выразительны, в них с очевидностью проявляется настоящая драматургическая одаренность молодого писателя.

Итак, в очерке Островского снижена и опущена в мещанский быт ситуация пушкинской поэмы «Граф Нулин», герой сильно напоминает Хлестакова, к Гоголю восходит и тип юмористической интонации повествования. Очерк сюжетно закончен, но не опубликован автором: он лишь частично использован в следующем произведении – «Записки замоскворецкого жителя», опубликованном в 1847 г. в «Московском городском листке». Это уже был типичный физиологический очерк, где значимы не события, а описания образа жизни, мира Замоскво-

¹ *Островский А.Н.* ПСС: В 12 т. М., 1973–1980. Т. I. С. 25. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием тома и страницы.

речья. Хотя и здесь происходят некоторые события, сообщается о каких-то эпизодах из жизни персонажей, но все это имеет служебное значение. Основной интерес очерка состоит в описании страны, «никому до сего времени в подробности не известной и никем еще из путешественников не описанной» (I, 32). Эта страна – Замоскворечье. И описание быта и типов Замоскворечья – цель очерков. Но к концу 40-х годов возможности физиологического очерка были в основном исчерпаны. Это, безусловно, почувствовал Островский. Продолжай он работу в том же жанре, физиология Замоскворечья оказалась бы лишь одной из многочисленных глав в очерковой литературе. Островский переходит к драматургии.

В 1847 г. была опубликована в «Московском городском листке» «Картина семейного счастья», впоследствии переименованная в «Семейную картину». Первая пьеса была, в сущности, тем же самым физиологическим очерком, но таким, из которого изъяты все описания. Быт, среда, характерные купеческие типы были обрисованы исключительно с помощью диалогов. Перед нами не комедия, а драматический этюд. Действие в собственном смысле отсутствует, нет драматической интриги, нет конфликта между персонажами. Это картина нравов.

В жанровом отношении Островский 40-х годов повторяет путь натуральной школы: от принципиального, но, так сказать, элементарного жанра физиологического очерка (и очерковой сценки) к большой форме. Первая большая комедия «Свои люди – сочтемся!» и стала настоящим началом театра Островского. Здесь Островский широко использует принципы изображения жизни, выработанные натуральной школой¹. Комедия дает тщательный анализ одной из сторон общественного быта, она подробно рисует картину экономических, социальных, семейных отношений, показывает мораль изображаемой среды. Объектом скрупулезного художественного анализа становится еще мало освоенная искусством того времени социальная среда – купеческая. В основе изображенного конфликта лежат материальные отношения. Они же определяют все особенности быта, морали, поведения описанных Островским героев.

Однако, используя опыт гоголевского «Ревизора» и, шире, гоголевского реализма в целом, Островский вносит и нечто новое, свое, делает следующий шаг в развитии драматического искусства. Известное рас-

¹ Связь этой пьесы с «натуральной школой» проанализирована в кн.: *Лотман Л. М.* А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.; Л., 1961.

суждение Гоголя о том, что теперь сильнее любовной интриги завязывает пьесу стремление достать выгодное место, содержит в себе некоторое противопоставление материального, меркантильного интереса и сферы человеческих чувств. Островский это противопоставление снимает. В «Своих людях» есть и любовь – только драматург показывает, что любовь рождается именно материальным интересом. Подхалюзин не прикидывается влюбленным в Липочку, он и правда ее любит как средство достичь богатства и одновременно как символ, олицетворение своего жизненного успеха, как идеальную вывеску своего надежного купеческого дела. Да и Липочка быстро забывает свою болтовню о любви к военным кавалерам и начинает любить своего жениха, как только выясняется, что он даст ей то, что она считает счастьем. Все ее разговоры в первом акте – это обычные «романтические» мечты барышни на выданье, только это купеческая барышня. Сделавшись невестой приказчика по принуждению отца, Липочка вполне искренне выражает свое восхищение неожиданным поворотом судьбы: «Я совсем, маменька, не воображала, что Лазарь Елизарыч такой учтивый кавалер! А теперь вдруг вижу, что он гораздо почтительнее других» (I, 136).

Исследовательница творчества Островского справедливо отмечает, что в комедии своеобразно использован распространенный в натуральной школе очерк-биография. «Герой таких очерков – типичный представитель какого-нибудь сословия. Через его судьбу и жизнь, стремления и потребности, этические и эстетические представления характеризовалась среда, к которой он принадлежит, материальные основы ее существования, ее быта, ее воззрений»¹. Такие биографии действительно входят в состав комедии. Мы видим, как сколачиваются купеческие капиталы, причем этот процесс показан на разных своих стадиях. Первая – это Тишка, подбирающий забытые целковые, копящий чаевые от выполнения разных полусекретных поручений, выигрывающий в орлянку свои гроши. А что это уже начало купеческого капиталца, мы знаем из реплики о прошлом Большова, торговавшего голицами на Балчуге, такого же Тишки в детстве. Следующая стадия – Подхалюзин, подворовывающий у хозяина, а потом в качестве задатка за помощь в рискованной афере получающий руку и приданое хозяйской дочери. Это, так сказать, нормальный, «честный» путь обогащения. Но вот уже и афера, выходящая за рамки обычных путей:

¹ Лотман Л. М. Указ. соч. С. 26.

задуманное злостное банкротство Большова и жульничество Подхалузина по отношению к своему хозяину и тестю. Но и это не редкость, в чем писатель убеждает нас, заставляя Большова читать в газетах объявления о банкротствах и соответствующим образом комментировать их. Это три стадии, три ступени купеческой биографии. Нас приводят к выводу, что, в сущности, основу жизни купцов составляет плутовство. И лишь размеры этого плутовства и дерзость да еще умение скрыть, не попасться определяют «честное имя» российского предпринимателя. «Документ» хотя бы и на мошенническую проделку для них уже патент на ее законность. Для характеристики героев Островский применяет забавный комедийный ход: каждое из действующих лиц возмущается только мошенничествами, направленными лично против него, и склонно одобрительно относиться ко всем другим проделкам как проявлению ловкости и деловой хватки. Этот прием приобретает важную характерологическую функцию: он ярко рисует «этическую норму», принятую в описываемой среде.

Пьеса Островского – и в этом ее принципиальное драматургическое новаторство – содержит немало повествовательных мотивов, необходимых для полной характеристики среды и не связанных с фабулой. Таковы, например, купеческие биографии. Представляется, что эта особенность восходит к литературе натуральной школы, «сценам», иной раз отчетливо проступающим и в очерках (чем позднее будет широко пользоваться Салтыков-Щедрин в своих циклах, начиная с «Губернских очерков»).

Влияние натуральной школы сказалось и на композиции комедии. В отличие от первой пьесы Островского и от последовавших за «Своими людьми» драматических этюдов, здесь есть вполне четко выраженный конфликт, интрига. Но сам Островский не считает нужным – как этого требовал, например, Гоголь – связать одной интригой всех действующих лиц комедии. Здесь есть персонажи, имеющие к ней косвенное отношение или не имеющие его вовсе. Но в том-то и дело, что действие у Островского шире, чем интрига. Для действия нужны и Тишка, и нянька, в интриге лишние. Это свойство определило экспозицию, характерную и для большинства последующих пьес Островского, – развернутую, как бы замедленную. В сущности, девять явлений первого акта комедии не связаны с интригой, но они необходимы, потому что именно здесь наиболее подробно обрисован быт среды: в этих разговорах о женихах и о тряпках, болтовне свахи, перебранке матери с дочерью, в речах Ризположенского. Потребность и реши-

мость впустить в драму «недраматическое» (или, точнее, то, что еще вчера считалось таковым), как можно шире представить повседневное течение жизни социального круга, в котором живут и действуют герои, вовлеченные в интригу, – от натуральной школы. Но в «Своих людях» сделан следующий шаг: автор заставляет почувствовать потенциальную конфликтность этого обыденного течения жизни, в сущности, в каждой ее точке. В драматическое действие втягиваются нравоописательные эпизоды, обладающие такой потенциальной конфликтностью (споры матери с дочерью, сцены с Тишкой). Интрига возникает как разрастание одного из таких нравоописательных эпизодов – чтения газеты с перечнем банкротств. Чувствуется, что могла бы она завязаться и в другой точке. В экспозиции есть такие моменты, которые представляют собой как бы несостоявшиеся завязки, например требование Липочки найти ей жениха-дворянина в разговоре со свахой. Это свойство еще скажется в последнем произведении Островского, непосредственно связанном с натуральной школой, – в «Бедной невесте», о чем речь пойдет несколько позже.

При бесспорной близости к натуральной школе комедия «Свои люди – сочтемся!» уже выходит за рамки ее философии и поэтики. Здесь была достигнута очень высокая степень обобщения. Опираясь на индивидуализацию, драматург создал типы, давшие плоть и облик целому явлению русской жизни, вошедшие в национальную культурную память как «типы Островского».

Традиционные для натуральной школы элементы поэтики Островский иной раз использует неожиданно и, хочется сказать, остроумно для своих специфических целей. Например, упоминавшиеся уже три ступени купеческих биографий ему нужны для того, чтобы, не нарушая важнейшего принципа классической драматургии (взять такой момент жизни героя, когда он раскрывается разом весь в одном столкновении), добиться необычной для драмы глубины в обрисовке человека, показывая его формирование и кризис: Тишка и Подхалюзин – это, в сущности, предыстория Большова.

Даже изменение названия, которое обычно объясняют исключительно цензурными соображениями, очень много говорит о становлении самобытной поэтики Островского. «Банкрот» – название, дающее «социально-профессиональную» характеристику героя, самим заглавием выдвинутого в центр пьесы. Оно как бы ставит типичную для натуральной школы задачу дать аналитический портрет лица, представляющего сословие. Интерес действия сосредоточен на поступке героя,

на его коммерческом преступлении, составляющем основное событие фабулы. Пословичное название перемещает интерес с события на нравственную коллизию, одновременно «децентрализуя» пьесу. Не только Большов, Подхалюзин и Липочка, но и стряпчий, и сваха, и даже Тишка, непосредственно не участвующий в интриге, – все они охватываются новым названием, иронически определяющим их отношения.

Замоскворецкий мир не предстает в пьесе как отдельный, в известной мере изолированный, изъятый из целого социально-бытовой пласт жизни, своего рода срез, ставший предметом аналитического описания, что было характерно для натуральной школы. Наиболее чуткие современники поняли это. Так, В. Ф. Одоевский в своем известном отзыве 1850 г. о «Банкруте» («Я считаю на Руси три трагедии: „Недоросль“, „Горе от ума“, „Ревизор“. На „Банкруте“ я поставил номер четвертый»¹) вспоминает три крупнейшие комедии предшественников Островского, уже ставшие к тому времени классикой. Он называет их трагедиями потому, что каждое из этих великих произведений раскрывало поистине трагическую для национальной истории сторону русской общественной жизни: произвол и невежество владельцев крепостнических усадеб, глубокое одиночество героя-правдолюбца, беззащитность населения перед лихоимством чиновничества, реально воплощающего государственную бюрократическую систему николаевской России. И в этот ряд Одоевский ставит комедию начинающего автора. Как благодарный материал для создания комических бытовых зарисовок купцы мелькали в литературе и до Островского. Но масштаб обобщения в комедии «Свои люди – сочтемся!» тот же, что и в пьесах великих предшественников драматурга, – всероссийский, исторический. Деловой мир русского купечества предстал действительно как целый мир русской жизни, отразивший в себе общие боли современности.

Эмоциональная сложность заключительных сцен с Большовым также разводит Островского с натуральной школой: сострадание, которое вызывает Большов, утративший свой социальный статус² и превратившийся в «купеческого Лира», – поэтика натуральной школы такой эффект не предусматривает. Думается, что известное рассуждение Добролюбова в статье «Темное царство», отказавшегося видеть

¹ Русский архив. 1879. Т. IV. С. 525.

² Интерпретацию этих сцен см.: Дружнев В. Н. Театрально-игровые элементы в поэтике раннего Островского // Проблемы жанра и метода в русской литературе. Томск, 1989.

драматические моменты в финале комедии Островского, как раз результат такого восприятия в духе натуральной школы, согласно ее художественной логике. Натуральная школа, как правило, не интересовалась индивидуальными ситуациями и не углублялась в исследование психологических эффектов, не поддающихся рациональной, разумной мотивировке. Такие тенденции возникли лишь на последней стадии ее существования, и появление их связано с романом Достоевского «Бедные люди».

Критика и публика еще не были готовы к мысли, что предметом пристального психологического анализа может быть не только духовный мир высокоинтеллектуального героя, «лишнего человека», но и какой-нибудь типичный персонаж натуральной школы, обитатель петербургских углов, заурядный неслужащий дворянин или мелкий чиновник, не отмеченный даже печатью какого-то исключительного неблагополучия. Попытка Островского создать психологическую драму (названную, впрочем, комедией) на материале мещанского, полуинтеллигентного быта встретит непонимание большинства, да и сам он после «Бедной невесты» отступит на время от этой задачи. Между тем «Бедная невеста», явно связанная с традициями уже не очерков, а повестей натуральной школы, в целом, как и «Свои люди – сочтемся!», выходила за ее рамки.

Но созданию этой психологической драмы предшествовало появление двух маленьких пьес – сцены «Утро молодого человека» и драматического этюда «Неожиданный случай» (определения жанра – авторские). Они выразительно представляют две линии натуральной школы, может быть, даже точнее сказать – две стадии ее эволюции. Нравоописательная сцена «Утро молодого человека» единодушно была соотнесена критиками с гоголевскими сценами, возникшими на материале несостоявшейся комедии «Владимир третьей степени» («Утро делового человека» и «Лакейская»).

Вообще реакция критики на эти пьесы очень показательна. Особенно интересна для историка литературы точка зрения, высказанная в «Современнике». Отметив подражательность «Утра молодого человека» по отношению к Гоголю, критик пишет, что это-то и спасает пьесу. Он одобряет ее как выразительную бытовую сцену. Этой сцене резко противопоставлены драматический этюд «Неожиданный случай» и отрывок из «Бедной невесты», напечатанный в «Рауте». Главной ошибкой Островского критик считает отказ от «обстановки», описание которой придает интерес «Утру молодого человека». Между

тем для Островского отказ от «обстановки» был принципиален, и недовольство критики в связи с этим он предвидел. В описании обстановки (то есть среды) он видел уже отчасти рутинную задачу, прием, привычный для публики и критики. Сам же он ставит задачу психологическую, но притом специфически театральную, сценическую. Психология должна была вылиться в действия и поступки. Он пишет о своей задаче М. П. Погодину: «Я хотел показать только все отношения, вытекающие из характеров двух лиц, изображенных мною; а так как в моем намерении не было писать комедию, то я и представил их голо, почти без обстановки (отчего и назвал этюдом)» (XI, 33). Критик «Современника» продолжал стоять на позициях натуральной школы в ее раннем, так сказать, классическом виде, что отчетливо видно в характере его претензий к Островскому¹. Не устраивало не только отсутствие «обстановки», но и предпринятый драматургом отказ от «типов» в пользу характеров, индивидуально-причудливых даже в своей, как тогда выражались, пошлости, т. е. обыденности, заурядности, в конечном счете – невыразительности.

«То, что Розовый есть „неслужащий помещик 27 лет“, то, что Дружнин есть „чиновник, товарищ Розового по учебному заведению,“ – ровно ничего не значит для характеристики этих лиц. *Не все* же помещики 27 лет, и *не все* же чиновники такие бесхарактерные, как Розовый и Дружнин»² (курсив мой. – А. Ж.).

Настаивая на необходимости показывать героев, которые непременно представляют какую-то социальную группу, критик вместе с тем недоволен и сосредоточенностью Островского на анализе душевных движений героев: «Лица, выведенные им, должны были говорить сами за себя так же живо, как они могли бы говорить при обстановке. Их физиологические очерки должны были бы броситься в глаза, как картины <...> У г. Островского лица эти, ничтожные по своей натуре, говорят ничтожности друг другу и в первой, и в последней сцене, потому что автор бесполезно трудится над самомалейшим их психологическим миром; начинают они вздорным разговором и кончают вздором. <...> И что это за беспрестанные повторения, троекратные извращения фраз, которые напоминают „Бедных людей“»³. «Бедные

¹ Подчеркну, речь идет не о справедливости общей оценки этой пьесы как неудачи (думаю, она справедлива), а именно о характере претензий.

² Современник. 1851. № 5. Отд. III. С. 17.

³ Там же. С. 17–18.

люди» Достоевского – это для критики «Современника» и в 1851 г. еще эталон некоей необычности, сравнить с «Бедными людьми» значит указать на традицию психологической прозы с демократическим героем.

Еще более строгим критик оказывается по отношению к отрывкам из «Бедной невесты»: «Но если, по-видимому, мы так строги к „Неожиданному случаю“, что же мы должны сказать об отрывке из „Бедной невесты“? Все, что составляет недостатки „Неожиданного случая“, <...> все здесь является в размерах громаднейших. Ничтожность лиц Марьи Андреевны и Анны Петровны так же велика»¹. Оставив на совести рецензента решимость судить о пьесе и ее героях по небольшому отрывку, отметим, что художественное родство первой психологической драмы Островского с неприятательным драматическим этюдом «Неожиданный случай» уловлено верно.

«Бедная невеста» в творчестве Островского – пьеса переходная. Многие продолжают связывать ее с традициями натуральной школы², и прежде всего очерковость. Обрисовка среды в многочисленных неторопливых картинах и бытовых сценах нужна драматургу не как фон, создающий необходимое сценическое жизнеподобие действия, а как объяснение причин, порождающих характеры и определяющих судьбы героев. Аналитичность, стремление выявить социальную обусловленность описываемых в литературном произведении житейских перипетий, переживаемых героями, которые представляют определенный круг, прослойку русского общества, – эта черта поэтики натуральной школы несомненно присуща «Бедной невесте». Сцены в доме Незабудкиных, вся линия Хорьковых, просторная сцена свадьбы с разговорами зевак и линией Дуняши, оставленной любовницы Беневоленского, – все это усиливает повествовательность, способствует эпизации драматической структуры. Многим нравоописательным эпизодам (необязательным с точки зрения развития драматического действия) свойственна здесь принципиальная конфликтность, они представляют собой как бы сжатые сюжеты других, возможных, но не реализовавшихся пьес. А один из таких «свернутых» конфликтов – мимоходом оброненная фраза о том, что Беневоленского за взятки не сегодня завтра отдадут под суд, – придает особый драматизм формально благополучной

¹ Современник. 1851. № 5. Отд. III. С. 18.

² Л. М. Лотман, тонко анализирующая комедию, даже пишет: «„Бедная невеста“ произведение, целиком стоящее в русле „натуральной школы“» (Указ. соч. С. 54).

развязке. Ей предстоит позже развернуться в пьесе «Не было ни гроша, да вдруг алтын»: с этой точки зрения «Бедная невеста» словно бы предыстория четы Крутицких.

Островский в «Бедной невесте» решительно меняет материал. После этнографически точных, очень ярко, сочно написанных «купеческих» комедий драматург обращается к совершенно иной бытовой фактуре. В социальном отношении герои «Бедной невесты» – разночинцы и мелкие чиновники, в культурном отношении они составляют как бы низовой, демократический слой служащего дворянства. Впервые Островский миру пошляков и стяжателей противопоставляет положительного героя. Марья Андреевна – человек чистый и глубоко страдающий. Женщина, судьба которой особенно ярко выявляет несвободу человека, его социальную зависимость, – характернейшая фигура повестей натуральной школы.

Раскрытие духовного мира героев, сферы их чувств, не всегда выливающихся в поступки, но стремящихся все же высказаться, героев, ищущих способов преодолеть разобщенность и взаимное отчуждение, возникающее под влиянием жизненных обстоятельств или диктуемое нравами среды, – важное направление поисков писателей натуральной школы на позднем этапе ее развития. Однако вопрос о мере проникновения в душевный мир героя в непосредственном авторском повествовании, о способах раскрытия душевной жизни и даже о допустимости подробного и последовательного описания душевных движений и противоречий внутреннего мира героев еще и в начале 50-х годов, как и при Белинском, оставался дискуссионным. Опыт раннего Достоевского не получил безусловного признания. Высокая оценка «Бедных людей», освященных похвалой Белинского, в кругу «Современника» не подвергалась публичной ревизии. Однако, судя по нередким упрекам другим авторам за «мелочный психологизм», «Бедные люди» воспринимались как частный успех, индивидуальная удача, а не как произведение принципиально новаторское, пролагавшее новые пути.

В «Бедной невесте» Островский впервые стремится представить в драме картину душевной жизни рядового человека. Некоторые сцены пьесы и сейчас поражают тонкостью и разработанностью психологического рисунка, элементами психологизма того типа, который впоследствии разовьется в драматургии Чехова (например, сцена игры в карты Марьи Андреевны и Милашина). Но эта сторона пьесы наследниками натуральной школы была решительно осуждена. Статья Тургенева «Несколько слов о новой комедии г. Островского „Бедная

невеста“» несомненно выражала позицию редакции «Современника», так как она в значительной мере повторяла и развивала оценки рецензии на «Неожиданный случай». Прежде всего, Тургенев, как и автор рецензии на «драматический этюд», упрекает Островского за отказ создавать типы: «...Все эти лица живы, несомненно живы и истинны, хотя ни одно из них не доведено до того торжества поэтической правды, когда образ, взятый художником из недр действительности, выходит из рук его типом...» Как и его предшественники, Тургенев с неудовольствием отмечает, что «эти речи в самой своей незначительности – незначительны. Видно, тайна „возводить в перл создания“ даже самую пошлость не всякому дается...»¹ Наконец, Тургенев тоже упрекает Островского за бесконечные повторы, связывая это свойство с задачами «ложнотонного» психологизма, «который обыкновенно разрешается тем, что каждое лицо непрерывно повторяет одни и те же слова»².

Однако в этой статье Тургенев высказывает и собственное понимание психологизма, возвращенное в нем всем опытом натуральной школы, понимание, которого он будет всегда придерживаться сам как художник: «Психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой»³. По мысли Тургенева, в «Бедной невесте» этот «скелет» очевиден.

Таким образом, можно сказать, что литераторы, сложившиеся в кругу Белинского как теоретика натуральной школы, не приняли в пьесах Островского 50-х годов попыток углубления *индивидуализации*, которые, казалось им, шли в ущерб созданию социальных типов. А именно социальная типизация – принципиальная черта поэтики натуральной школы. Одним из следствий этой направленности поисков Островского в начале 50-х годов стал «мелочный» психологизм, некоторая вязкость диалогов, переполненных повторами. Думается, однако, что этот верно отмеченный недостаток «Неожиданного случая» и «Бедной невесты» критики «Современника» объясняют не вполне верно. Они восприняли речевые повторы как характерологический прием, т.е. как попытку обрисовать и закрепить индивидуальное свойство персонажа. Однако это, скорее, связано с психологизацией метода Островского: драматург стремится передать реальные шероховатости «потока сознания» своих героев.

¹ Тургенев И. С. ПСС и писем: В 28 т. Т. 5. М.; Л., 1963. С. 338–339.

² Там же. С. 390.

³ Там же. С. 391.

«Бедная невеста» – очень важная веха на пути Островского: в этой комедии было заложено несколько направлений, получивших развитие позднее. И самые важные из них – разработка образов дворянских героев, реализованная затем в сатирических комедиях, и анализ душевного мира героини, впоследствии ставший ядром психологической драмы Островского. И как раз решение обеих этих задач уводит Островского в «Бедной невесте» от поэтики и философии натуральной школы.

Важнейший момент содержания «Бедной невесты» – литературно-полемический пласт пьесы. Открыватель страны Замоскворечье, глубоко проанализировавший связь экзотики купеческого быта с общерусскими социальными и нравственными проблемами, здесь пробует силы на магистральном направлении русской литературы. В «Бедной невесте» как бы продолжена проблематика Пушкина и Лермонтова, но только на материале иной среды: взяты не сливки дворянской интеллигенции, а ее массовые, околомещанские слои. Впрочем, время, литературная позиция, а главное, конечно, личные творческие причины не могли не корректировать намерения. Они и определили здесь полемическую, пародийную форму наследования классикам. Литературная пародия, перифраза, воплощенная в сценическом материале, принимает у Островского характер очень сложного и своеобразного явления, которое пародией можно назвать только условно. Пародийность может быть почти совершенно незаметна, никак не подчеркиваться в тексте, а быть лишь, так сказать, генетической. Персонаж пьесы как бы вырастает от пересадки определенного литературного типа на почву мира Островского. Классическим, но не единственным примером такого рода станет Глумов в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», первый такой случай – героиня «Бедной невесты». Но в этой пьесе есть и более простые, очевидные формы пародийности¹.

Таким образом, в «Бедной невесте» проблематика, связанная в творчестве предшественников Островского с «лишним человеком», рассматривается в сфере демократических героев. Однако объектом интереса Островского становится не непосредственное бытие, а «вторая реальность», созданная литературой, ее преобразование в сознании демократических слоев общества, ее влияние на судьбы людей.

«Бедная невеста», имеющая типичный для повестей натуральной школы конфликт («крушение романтических представлений героя

¹ См. об этом подробнее в кн.: *Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX в. М., 1988.

в столкновении с жизнью»¹), в разрешении этого конфликта выходит за рамки школы. Героиня не смиряется с принижающими обстоятельствами жизни, а принимает стоическое решение облагородить Беневоленского. Автору и зрителю ясна иллюзорность надежд героини, но это лишь придает драматическую глубину финалу.

И здесь мы подходим к важнейшему моменту, определившему неудовлетворенность натуральной школой, которую почувствовали русские писатели к середине 50-х годов. В литературе начиналась борьба с «нравственным фатализмом» (выражение Ап. Григорьева) как выводом из теории среды, из идеи детерминизма, проводимой с жесткой последовательностью.

«Бедная невеста» обозначила в пути Островского поворот в понимании соотношения свободы воли и власти обстоятельств, что было главным пунктом расхождения русской литературы середины XIX в. с реализмом натуральной школы в его классической форме. Особое место в критике жесткого детерминизма заняла молодая редакция «Москвитянина», возглавляемая Григорьевым. Островский, литературный лидер москвитянинцев, обращается к поискам положительных начал, способных противостоять принижающим человека обстоятельствам жизни. Так создается патриархальная утопия москвитянинских пьес, преодоленная впоследствии, но навсегда определившая веру Островского в преобразующую человека силу идеалов народной нравственности и позволившая ему вскоре создать и опозитизировать сильный народный характер в «Грозе». Григорьев и Островский в этот период, стремясь сказать «новое слово» в русском реализме, опираются, в сущности, на традиции раннего русского романтизма с его идеализацией нравственной стойкости и самосовершенствования личности².

¹ См. типологию конфликтов, предложенную Ю. В. Манном в указ. соч.

² См. об этом в работах Ф. З. Кануновой (в кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. III. Томск, 1988. Раздел I, гл. 1, 2, 3) и А. С. Янушкевича (Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985).

ПРОБЛЕМА НАРОДА И «ГУБЕРНСКИЕ ОЧЕРКИ» САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

ПРОБЛЕМА НАРОДА, выдвигающаяся в центр русской литературы середины XIX в., как известно, впервые была поставлена романтиками, которые и определили типичный для нашей культуры объем понятия: низшие, непривileгированные слои общества. Этот смысл понятия закрепился и в постоянных оппозициях русской публицистики: «народ – дворянство», «народ – образованное общество», отразившей послепетровскую культурно-бытовую ситуацию (европеизированное дворянство и сохранение национального уклада исключительно в непривileгированных сословиях).

Появление в литературе мужика как главного представителя народа (после «маленького человека», сугубо городского явления, на предшествующем этапе) было крупнейшим событием и впечатлением после Григоровича (которому Тургенев сам отдавал приоритет в открытии темы¹) и, конечно, «Записок охотника». Собранные в книгу в 1852 г., «Записки» как бы аккумулировали все усилия в этом направлении и, можно сказать, заполнили целый этап в развитии темы русской литературой: и материал был самый стержневой – мужик на земле, в деревне и усадьбе, и способ подачи – мужик увиден, так сказать, с того берега, и рассказано о нем самым авторитетным к тому времени литературным героем – либеральным дворянином.

Пройдет после выхода тургеневской книги неполное десятилетие – и русский читатель увидит мужика на каторге: появится великая книга Достоевского «Записки из Мертвого дома».

Между этими двумя событиями – «Губернские очерки». Тургенев и Достоевский оказываются главным контекстом щедринской книги, важнейшим для уяснения проблемы народа.

¹ Тургенев И. С. ПСС и писем: В 28 т. М.; Л., 1967. Т. 14. С. 33.

Почти сразу же в связи с появлением рассказов из простонародного быта, как тогда выражались, остро встал вопрос о повествователе, о чем в этой книге уже говорилось. Взгляд Тургенева и Григоровича – это благожелательный, но именно изучающий взгляд извне, взгляд образованного человека на достаточно экзотичный для него мир. Однако значение и важность этого мира он не только осознает, но и активно утверждает. Вопрос о том, кто смотрит на народ и кто о нем рассказывает, становится, таким образом, принципиальным. Третьесословная литература москвитянинского круга и те писатели, представляющие линию «народознания», кого твердой рукой вскоре – но уже после «Губернских очерков» – Чернышевский соберет в круг «Современника», принципиально станут подчеркивать свою социальную однородность с описываемой средой. Наиболее яркий пример – Николай Успенский.

Формировавшаяся в конце 40-х годов (в значительной мере в кругу петрашевцев – а следовательно, в общей литературной молодости Достоевского и Щедрина) интеллектуальная проза¹ предполагает более широкую и аналитическую точку зрения на проблему. Эта более широкая точка зрения, естественно, требует повествователя-интеллигента. Можно сказать поэтому, что тургеневское решение проблемы повествователя в «Записках охотника», казавшееся третьесословным писателям пройденным этапом, на самом деле художественно актуализируется в середине века. Костомаровский барин – ружейный охотник, и это, между прочим, обстоятельство немаловажное, так сказать, знаковое для эпохи, признак демократизации исконной дворянской забавы и привилегии. Псовая охота, опоэтизированная русской литературой (и, заметим, саркастически изображенная Некрасовым), неразрывно связана с богатством и благополучием крепостных вотчин. Ружейный охотник ни от чего этого не зависит, и он в принципе как бы внесословен: костомаровский барин, Калиныч, Ермолай – все они охотники. Повествователь в цикле Тургенева хоть и укоренен в местных крестьянско-помещичьих отношениях (он «костомаровский барин», его сравнивают с дедушкой и т. д.), но он вместе с тем и странник, на время словно бы отказавшись от части привилегий, выпав из социума как системы. На дороге и начинаются социальные приключения – временный выход из со-

¹ См. об этом: *Макеев М. С.* Валериан Майков, молодой Щедрин и Достоевский в литературной борьбе 1840-х годов XIX века // *Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры.* Кн. 2. М., 2002. С. 743–750.

словия. Странник – это натуралист-открыватель. Фигура его совпадает с фигурой литератора возможным свободным суждением обо всем, что встречается, чему он свидетель. Странник и литератор совпадают своей выключенностью из сословной бюрократической системы.

С этой точки зрения очень важно, что повествователь «Губернских очерков» – Николай Щедрин. Не менее важно, что он отнюдь не свободен, не автономен, как бродящий с ружьем и собакой костомаровский барин (и нередко сливающийся с ним до неразличимости Тургенев, писатель-артист). У Щедрина уже здесь рождается свой особый надрывный лиризм, горькая, с оттенком сарказма интонация писателя-чиновника, несвободного, подневольного человека системы и одновременно – человека обнаженной совести. Именно его глазами и увидены в «Губернских очерках» «странники и богомольцы».

Так же извне увидит каторгу и повествователь «Записок из Мертвого дома». Телом такой же каторжанин, духовно он отделен от каторжной массы.

В этом отношении Тургенев, Щедрин «Губернских очерков» и Достоевский – в одной литературной традиции.

Но для «Губернских очерков» важна и еще одна литературная координата (имеется в виду не генезис, а типология явления) – лесковский сказ. Сказ как способ введения чужого сознания. Как все же преодолеть ощутимую инородность повествователя? Щедрин решает эту проблему, что называется, по-колумбовски: просто дает голос «странникам и богомольцам». Причем сказ не всегда даже мотивирован – иногда он прямо и без всяких оговорок врывается в текст, как в очерке «Пахомовна».

Всем известно, как затруднено было исследование проблемы народа в «Губернских очерках» – прежде всего тем, что народ здесь преимущественно странники и богомольцы. Приходилось либо говорить о преодоленной впоследствии «противоречивости» Щедрина, либо с теми же оговорками объяснять это влиянием славянофильства¹.

Думается, наиболее объективно проблема была рассмотрена В. П. Скобелевым в статье «Народный характер в „Губернских очерках“»², где к анализу широко привлечены и острожные сцены. Осо-

¹ См.: Яковлев Н. В. Щедрин и Аксаковы в 1850-х годах // Труды отдела новой русской литературы АН СССР. Вып. 1. М.; Л., 1948; Елизарова Л. В. Тема народа в «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Структура литературного произведения. Владивосток, 1975.

² Проблемы реализма. Вологда, 1978.

бенно интересны история Аринушки и описание мужиков, которых «разожгла» жестокость управляющего. Выявив разносторонность подхода Щедрина к изображению крестьянских героев, Скобелев, в сущности, подошел к утверждению подлинной новизны подхода Щедрина, которая видится мне в том, что здесь его занимал народный характер как национальный характер.

Это же потом будет и в «Записках из Мертвого дома». Но к тому моменту Щедрин будет втянут в партийную журнальную борьбу «Современника» и возникнет прискорбный эпизод неприятия Щедриным великой книги Достоевского.

Между тем в «Губернских очерках» подход Щедрина к теме был как раз вполне в духе литературы 50-х годов. Иначе говоря, изображение Щедриным простонародья мало соответствовало, например, требованиям Чернышевского в статье «Не начало ли перемены?», ставшей наиболее ярким манифестом революционно-демократической точки зрения на то, как в русской литературе следовало бы описывать народную жизнь.

В дальнейшем Щедрин не пошел в этом отношении путем, намеченным в «Губернских очерках». Каким же был его собственный путь? Разумеется, это вполне самостоятельная и весьма обширная тема, и все же в заключение позволю себе высказать некоторые соображения об этом в самом общем, несколько не детализированном виде.

В нашем литературоведении не случайно этой проблематике уделено сравнительно немного внимания. В текстах Щедрина чувствовалось некое сопротивление традиционному разрешению вопроса. Концепция народа у теоретиков революционной демократии, в общем, по-своему преломляла сложившуюся до них. Романтическое по происхождению противопоставление народа образованным сословиям (как природного цивилизованному или в знаменитой аксаковской формуле «публика – народ») истолковано ими в социально-классовом аспекте, но сама оппозиция осталась. Идеология революционных демократов оставалась идеологией разрыва и размежевания общества, и в этом отношении она последовательно противостояла идеалам нашей классической литературы, которая вся дышит мечтой о единении (пути, правда, предлагались разные).

Так или иначе, но к концу 60-х гг. необходимость клясться этим мифологизированным понятием народа как источника и начала всякого совершенства стала общим местом интеллигентского сознания (этот феномен, как известно, позже будет описан в «Вехах»).

Щедрин в объяснениях по поводу «Истории одного города» вынужден был оправдываться и защищаться от обвинений в презрении к народу. Традиционно его постоянно цитируемое письмо об этом истолковывается в духе знаменитого ленинского толкования фразы Чернышевского «Жалкая нация – сверху донизу все рабы!», вызванной тоской из-за отсутствия революционности в народе. И щедринское противопоставление «народа исторического» и «народа как идеи» понимается в том же смысле.

Между тем, если вдуматься, знаменитый вопль Чернышевского содержит ведь идею некоего надклассового, общенационального, но печального единения, единения... в рабстве. В этом отношении Щедрин не может быть отделен от демократов без насилия над фактами. Хотя разница была, и она обнаруживается в трагических сомнениях позднего Щедрина по поводу социалистических утопий. В утопизме как типе государственного мышления и государственной деятельности, характерном для русской истории, он усомнился раньше – еще в «Истории одного города».

Особый – и уникальный в русской литературе – путь Щедрина в понимании этой проблемы состоял, собственно, в том, что он отказался видеть пропасть между сословиями, признав и парадоксально заострив, но и лирически переживая то, что для Чернышевского было всего лишь в сердцах брошенным обвинением. Как сатирик он и работал с этим парадоксальным и печальным единством, исследуя и преследуя эту болезнь национального сознания ради ее преодоления.

Город Глупов и город Калинов

Глупов и Калинов сопоставила, как известно, уже внешняя история их появления в русской культуре: в № 1 «Отечественных записок» за 1869 г. опубликована пьеса Островского «Горячее сердце», в которой действие происходит в «уездном городе Калинове»; в том же номере началось печатание «Истории одного города». С другой стороны, каждый из этих городов к тому времени уже существовал в художественном мире своих создателей, и появились они в нашей «второй реальности» (каковой, несомненно, была русская литература второй половины XIX в., наша «вторая история», прожитая в умопостигаемом пространстве) почти одновременно: в «Грозе» Островского и ряде очерков Щедрина, также относящихся к началу 60-х годов.

Недоброжелательный критик «Всемирной иллюстрации» точно уловил определенную близость «Горячего сердца» и щедринской сатиры: «Общество, по-видимому, не понимает, какой смысл или какую заслугу могут иметь в настоящее время такие насмешки над русской жизнью, намеренное обезображивание ее лиц и типов до неузнаваемости в них образа Божия, подбор одних мрачных или грязных сторон русского быта и отрицательное к формам этого быта отношение художника; не понимает общество, какому богу и для чего нужны эти заклинания правды действительной и правды художественной, на какой алтарь кладутся кровные жертвы. Не без улыбки (хотя, может, и сожаления) прочтет оно умственные сатурналии и судороги фантазии господина Н. Щедрина, не прочтет, вероятно, вовсе походов каких-то „беспечальных“ каннибалов Левитова, но недоумевают и обижаются, видя и г. Островского шествующим по одному с ними пути и на оном преуспевающего, Островского – творца русского народного театра,

родоначальника народной драмы!..»¹ Почти вся журнальная критика, встретившая появление «Горячего сердца» на сцене, упрекала писателя за карикатурность Курослепова, Хлынова, а сцену с Градобоевым толковала как сатиру на ушедшие в прошлое дореформенные нравы администрации. Широко известно, какой протест Щедрина вызвало высказанное Сувориным мнение, что «История одного города» – историческая сатира на прошлое, а произведение в целом – клевета на народ. В сущности, упреки критиков в адрес обоих произведений сходны: бессмысленна сатира на вчерашний день и обидно для национального самосознания глумление над народом (последнее суждение у критиков Островского высказано с меньшей определенностью, но также присутствует).

Суть постижения подлинного смысла «Истории одного города» коротко можно обозначить так: постепенно расширялось толкование самого объекта сатиры. Не история как изображение прошлого, а обобщенный сатирический образ самодержавно-крепостнической России – вот наиболее распространенное в советском литературоведении понимание смысла этого произведения. Некоторые исследователи писали и о более универсальном значении этой сатиры: об искажении жизни под игом всякой тоталитарной власти. За долгие годы о поэтике «Истории одного города» было высказано много глубокого и точного, мы же здесь не будем претендовать ни на подведение итогов, ни на сколько-нибудь полное описание художественного мира этого выдающегося произведения. Нас будет интересовать исключительно сопоставление Островского и Щедрина как создателей двух вариантов своеобразнейшего «национального эпоса».

Эпический мир обоих произведений кристаллизуется вокруг образа Города, являющего собой в обоих случаях некий универсальный мир, микрокосм, способный символически расширяться в степени, определяемой установками и кругозором читателя, – от толкования текстов как конкретной сатиры на исторически локальные явления социальной жизни до понимания их как вариантов сатирического и комического эпоса национальной жизни или, может быть, придания им еще более всеобъемлющего смысла – изображения социума как такового.

Изображение города как социально-географического феномена, как фона, на котором развернута картина жизни персонажей, наконец,

¹ Цит. по: Критическая литература о произведениях А.Н.Островского / Сост. Н.Денисюк. Вып. 3. М., 1906. С. 188.

как среды, формирующей их нравственный облик и влияющей на их жизненное поведение, – все это было, разумеется, уже достаточно обычно в литературе XIX века. Город в некоторых случаях мог также оказываться и неким субстратом и символом определенных исторических тенденций – например, популярной в литературе и публицистике оппозиции «Москва – Петербург». Но в русской литературе постепенно оформился и город как, так сказать, неантропоморфный персонаж. Первым явлением такого рода в классической литературе должен быть, видимо, назван безымянный городок «Ревизора» – «сборный город», как сказал о нем сам Гоголь, затем ставший активно формировать не символическое, а даже аллегорическое понимание этого образа («наш душевный город»). Заметим, что этот город появился не в повествовательной прозе, а в драматическом произведении. Едва ли это случайно. Пространство повествовательного текста естественно приемлет описательные элементы. Вспомним, как подробно, хотя и метонимически, описан Гоголем Невский, в свою очередь – метонимия Петербурга как целого. В пьесе нет авторского голоса. Портрет вещного мира – и города в том числе – создается преимущественно через функцию явления или предмета, что, так сказать, провоцирует символизацию.

Пьесы Островского многие современники (среди них не только Боборыкин, но и Достоевский) считали чрезмерно эпическими – не пьесы, а повести в лицах. Одним из наиболее ярких проявлений влияния повествовательной прозы на театр Островского можно считать то, как велика в его пьесах роль пейзажа, что совершенно не свойственно родовой природе классической драмы. Не менее удивляющим, как представляется, свойством театра Островского была и значимость городского топоса в абсолютном большинстве его пьес.

Разумеется, любому читателю Островского до всяких примеров и доказательств ясно, что уже в первых его пьесах полноправным персонажем становится Москва. Это не только условное место действия и фон, на котором разворачиваются человеческие комедии и драмы москвичей, но, скорее, именно своеобразный персонаж. По разговорам действующих лиц читатель представляет и внешний облик широко и просторно раскинувшейся исторической столицы с ее деловым центром (так он и зовется – Город, т. е. Китай-город, Ильинка), Кремлем и театром, местами гуляний (Сокольники и Парк – т. е. Петровский парк), фабричными окраинами (село Преображенское с ткацкими станами) и монастырями, наконец, Замоскворечьем – родным домом большинства героев.

Москва Островского – это индивидуальность, конкретный город со своим лицом. Другой топос драматурга – волжский город. Имя и облик он получает в «Грозе». Здесь мы узнаем, что Калинов расположен на высоком берегу Волги, что жизнь в нем течет за глухими заборами, зато место притяжения для горожан – бульвар на волжской набережной, с которого открываются заречные дали. Для этого Калинова характерен мотив высоты и манящей к полету воздушной бездны (крутой берег Волги, овраг, где происходят свидания молодежи). Этот вымышленный город тоже конкретен, однако в нем уже накапливаются свойства, позволяющие возникнуть нужным автору символическим смыслам. Главным образом это мотив затерянности, отъединенности от общей жизни. Калиновцы не только доверчиво слушают фантастические рассказы Феклуши о стране, где люди с песьими головами, и о дьяволе, который с московских крыш сеет плевелы и заманивает горожан. Они и в истории своей потерялись – не менее фантастические сведения у них и о Литве, которая «с неба упала». Этот Калинов своеобразно сочетает мотив сохранения старого уклада (здесь «рай, тишина, благолепие») и мотив разрушения, забвения, – недаром столь важная деталь городского пейзажа – полуразрушенная часовня с фреской, изображающей Страшный суд, да и безумная старая барыня, пророчащая адские муки молодости и красоте (т. е. живой, сопротивляющейся тлену жизни), – тоже почти что элемент городского пейзажа.

В сущности, вероятно, именно в «Грозе» ощущение глубины времени, связи и единства сегодняшних русских людей и их предков, вообще характерное для Островского, впервые получает историческую форму. Мотив протекающей жизни поколений, их связи и вместе опасности разрыва этой связи и забвения прошлого после «Грозы» начинает занимать его творческий ум. Ощущение этого разрыва между «земщиной» и сегодняшним бюрократическим государственным миром нарастало у писателя постепенно, и Григорьев чутко уловил его и отметил как важную тему в комедиях «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место».

Именно после «Грозы» начинается полоса собственно исторических пьес Островского, и только в 1868 году он возвращается к современности, одновременно работая над «Горячим сердцем» и «На всякого мудреца довольно простоты». И если «Мудрец» – первый опыт осознания присутствия истории в самой острой злободневности, так сказать, портрет исторического момента, то «Горячее сердце» оказывается неким максимально обобщенным образом русского исторического бытия и сформированного историей национального менталитета.

Нам представляется, что сходным путем идет к глуповской летописи в «Истории одного города» Щедрин. После Крутогорска, где угадывается Вятка, через Глупов из «Сатир в прозе» и других вещей первой половины 60-х годов («Глупов и глуповцы», «Глуповское распутство»), где это еще просто некая метафора современной русской жизни, постепенно осознаваемой как исторически сложившаяся («Друг! ведь и над ними прошла история, ведь и они не вчера рожденные, а тоже позатаскавшиеся в пыли веков...»¹), к концу десятилетия вызревает замысел «Истории одного города».

И Калинов «Горячего сердца», и Глупов «Истории...» изменяются по сравнению с соименными городами предшествующего творчества своих создателей. Оба писателя создают свой сборный город, если воспользоваться выражением Гоголя. И достигают они этого сходными средствами: при яркости и узнаваемости отдельных эпизодов и деталей быта намеренно смешаны приметы разных исторических эпох – и формы жизни, и административно-хозяйственные функции. По отношению к «Истории одного города» это хорошо прокомментировано исследователями. Подчеркнем только: здесь эта путаница усиленно демонстрируется автором, что вполне соответствует гротескно-фантастическому принципу сатирической типизации Щедрина.

У Островского же, в соответствии с его принципами поэтики, где условность, напротив, маскируется и авторская манера соединяет жизнеподобие и лукаво простодушное изображение персонажей и событий, это приводит к тому, что такая условность и донныне не всегда замечается, нуждается в комментировании.

Нарочитая неопределенность времени в «Горячем сердце» связана именно с изображением административно-государственной сферы. Формы судопроизводства, которые мы здесь видим, могут быть отнесены разве что к допетровским временам, к эпохе воевод. О крепостном праве в пьесе нет никаких упоминаний. С другой стороны, кодификация и составление общего свода законов Российской империи – достижение николаевского времени, а именно этим многотомным сводом Градобоев пугает провинившихся обывателей. Рекрутчина была отменена только в 1874 г., много позже времени написания пьесы. Итак, всё здесь предпринято для того, чтобы Градобоев олицетворял власть вообще, а не воспринимался как конкретный нечестный городничий – в сущности, не слишком крупная фигура в масштабах российского государства.

¹ *Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 3. М., 1965. С. 282.*

Калинов «Горячего сердца», так сказать, физически и географически не слишком похож на тот, что в «Грозе»: никак не чувствуется Волга, хотя река и упоминается, никаких следов столь характерного для прежнего Калинова мотива высоты, кручи, обрыва. Скорее, здесь важен мотив «дремучего леса» (потом, в третьем Калинове, в «Лесе», он активизируется). Почему же это Калинов? Почему использовано уже бывшее имя города, а не придумано новое, как, скажем, Бряхимов в «Бесприданнице»? Можно предположить, что Островскому важно было указать на *свой* мир, образ которого уже сложился у его зрителей и читателей. Этим именованим Островский сразу связывает хроно-топ «Горячего сердца» с тем эпическим миром, который он начал творить в ранних пьесах, создание которого при всем несходстве поэтики не было прервано и отступлением в область исторической драмы. Имя города как бы указывало на единство и непрерывность исторической традиции, на то, что калиновский мир продолжает существовать и в поре форменной России. С этой точки зрения вписанная Бурдиным в подзаголовок цензурного экземпляра фраза «действие происходит лет 30 назад», хоть и была авторизована драматургом, не органична.

Если все реалии государственно-административного быта в «Горячем сердце» намеренно ахронны, как мы видели, то всё касающееся, условно говоря, экономической стороны жизни – современно. Хлыновские миллионы нажиты на откупах и подрядах, сама скорость обогащения и невообразимость этого внезапно сваливающегося богатства непривычна для патриархального мира. Денежные письма, о которых упоминает Градобоев, идут в Калинов со всей России. Вася Шустрый говорит о своей поездке в Москву как о деле вполне обыденном – всё это разрушает мотив замкнутости и отъединенности, характерный для Калинова из «Грозы», лишает его уникальности и зато позволяет автору подчеркнуть, что перед нами сборный город, а это, в свою очередь, подталкивает к символизации.

Таким образом, можно описать сходство Островского и Щедрина: в «Горячем сердце» и в «Истории одного города» формируется некий аналог античного полиса – города-государства, символизирующего национальную жизнь, понятую исторически, в ее всеобщих, сущностных очертаниях.

Важнейшим моментом сходства является и то, как описаны отношения обывателя и власти: это отношения патерналистские. Для начальства калиновцы и глуповцы – *объект* его, начальства, деятельности, некое единство, не обладающее разумом и самостоятельной волей.

Обыватель же, в свою очередь, чувствует себя ребенком, нуждающимся в попечении, строгости и снисхождении. Напомню соответствующий фрагмент из «Истории одного города»: «...глуповцы – народ изнеженный и до крайности набалованный. Они любят, чтобы у начальника на лице играла приветливая улыбка, чтобы из уст его, по временам, исходили любезные прибаутки, и недоумевают, когда уста эти только фыркают или издают загадочные звуки. <...> ...а ты по душе, по душе с нами поговори! ты лаской-то, лаской-то принимай! ты пригрозить-то пригрозь, да потом и помилуй!»

«А по праздникам будем есть у вас пироги!»¹ – обращаясь к городскому голове, завершает свою тронную речь один из глуповских градоначальников, с умилением вспоминая обывателями. Сходно и в «Горячем сердце»: «Вот я какой городничий! Отурках с вами разговариваю, водку пью, невежество ваше всякое вижу, и мне ничего. Ну, не отец ли я вам, скажи?»² – обращается Градобоев, между прочим, тоже к городскому голове Курослепову, представляющему, так сказать, земщину в сношениях с представителями администрации, т. е. государством.

Можно сказать, что оба писателя сходно понимают исторически сложившийся в России тип отношений народа и власти. Но, думается, у них разные представления о том, в какой мере эти отношения влияют на жизнь в целом.

Взгляд Щедрина потому так суров и безотраден, что писатель в этих отношениях видит коренной порок национальной жизни, исчерпывающим образом определяющий все остальные стороны человеческого существования. Это взгляд государственного человека и в то же время просветителя и теоретика³.

В мире Островского жизнь частного человека лишь некоторыми сторонами соприкасается с государственной машиной, а потому судьбы людей всё-таки зависят не столько от общего хода вещей, сколько от самого человека и от других людей. Поэтому в этом мире нет ничего фатально predetermined, человек может преодолеть обстоятельства

¹ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 8. М., 1969. С. 281–282.

² *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1974. С. 104.

³ Конечно, критика утопизма – существеннейшая сторона содержания «Истории одного города», но это не отменяет того, что у Щедрина жизнь поверяется разумом и выработанными им идеалами. Для Островского же имеют значение лишь нравственные устои, органически сложившиеся в многовековой жизни человечества.

или подчиниться им. Пьесы Островского, как известно, и строятся на противостоянии положительных и отрицательных героев. В комическом эпосе Островского отсутствует идея мертвящей силы всего государственно-административного, потому что это всё – нечто теоретическое, выстроенное человеческим разумом, а живая жизнь полна неожиданностей, она стихийна.

И в фольклорной поэтике Островский опирается не только на стихию насмешки и сатирическое начало (это у него есть, как и у Щедрина), ему еще важен и общий оптимистический взгляд на мир, присущий народно-поэтическому творчеству.

Философия трагического эпоса Щедрина – фатальная власть государственной машины и трагическая вина подчиняющегося ей человека. Эта разница, между прочим, ощутима и в поэтике имени: Глупов – имя не просто значимое, оно *оценочное*, это имя города – вывод и приговор.

Калинов – имя, скорей, нейтральное. Оно ничего не предопределяет и не оценивает. Соответственно этому различаются и названия произведений: предельно обобщающая мрачный сюжет «История одного города» и оптимистическое, с намеком на силу, способную растопить холод жизни, – «Горячее сердце».

ОСОЗНАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ЦЕРКОВЬ И ХРИСТИАНСКИЕ ЦЕННОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Памяти отца Евгения Никитина

ПРОБЛЕМА «Островский и христианство», кажется, не обсуждалась не только в советское время, но и до революции. И это вполне естественно: вставала эта проблема тогда, когда возникал вопрос (основательно или, чаще, безосновательно) о некоем бунте или ревизии, о чем-то необычном в отношении писателя к христианству, церкви, обряду. Спорили, как известно, о Гоголе, Достоевском, Лескове, Толстом.

Мир Островского – привычный для его современников мир «благоустроенного христианского общества»¹, как выразился однажды сам драматург. Тут не о чем было спорить, не в чем сомневаться и нечего осуждать критике с позиций «правильного православия». Спорили о нравственных проблемах, встававших перед героями, об оценке и выборе автора, о художественности, успехе или неудаче писателя.

Не будь в нашей истории периода революционного разрыва с традициями «благоустроенного христианского общества» (речь, конечно, не идет о том, что оно было идеальным и не нуждалось в социальном и политическом совершенствовании), не будь этого взрыва и нашего национального исторического греха, и сегодня круг писательских имен, обсуждаемых в свете проблемы «литература и христианство», был бы существенно уже. В результате пережитой общественно-исторической катастрофы и десятилетий не просто вне, но часто и антихристианской интерпретации русской классики действительно возникает необходимость просмотреть всю литературу под данным углом зрения, не исключая и тех писателей, которые как будто и не давали

¹ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М., 1979. С. 17.

повода для размышлений в этом направлении: ведь когда мы дышим нормально, никто из нас не думает о том, как это происходит.

Думается, что и в общественном смысле сегодня особенно ценен опыт тех художников, для которых религиозность и система христианских ценностей была естественна, как нормальное дыхание. Островский – такой художник.

Основой всей деятельности писателя было безусловно твердое нравственное отношение к искусству как делу просвещения и наставления на путь добра, но не с позиции Учителя и Пророка, а средствами художника: через показ жизни, житейских ситуаций и возникающих в них нравственных коллизий. Можно вспомнить в связи с этим принцип поучения через притчи, к которому обратился Христос и который запечатлен в Евангелии (традиция, идущая еще от Ветхого Завета).

Объясняясь с попечителем Московского Учебного округа В. И. Назимовым, которому было поручено сделать Островскому внушение по поводу комедии «Свои люди – сочтемся!», опубликованной в «Москвитянине» (1850. № 6), драматург изложил свою литературно-общественную позицию с необычной для него прямоотой. Это письмо – важнейший документ, который мало использован нашим литературоведением, т. к. был им истолкован как уловка. Между тем ничто в наследии Островского не дает оснований подозревать его в неискренности даже в самых официальных бумагах. Честен он и здесь. 26 апреля 1850 г. драматург пишет: «Главным основанием моего труда, главную мыслью, меня побудившею, было: добросовестное обличение порока, лежащее долгом на всяком члене благоустроенного христианского общества <...>. Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению нравственных целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать. Твердо убежденный, что всякий талант дается Богом для известного служения, что всякий талант налагает обязанности, которые честно и прилежно должен исполнять человек, я не смел оставаться в бездействии. Будет час, когда спросится у каждого: где талант твой?»¹

Островский – не идеолог, прямо он почти никогда не высказывался, процитированное письмо – редкое исключение, вызванное особыми обстоятельствами. Но это отнюдь не означает равнодушия его к острым

¹ Островский А. Н. ПСС. Т. XI. С. 16–17.

современным вопросам, просто всё, что мы хотим знать о его позиции, можно узнать из его пьес.

Одной из важнейших проблем для Островского, думается, были отношения церкви и культуры. Как видно, писатель искал и нашел для себя ответ еще в 1850 г., что отразилось в письме Назимову. Ситуация для Островского обострялась тем, что его талант, его область культуры не просто литература, но литература для театра, да еще комедия. Возникало сразу две проблемы: отношение к смеху и веселью и отношение к игрищам, действию.

Как это вообще свойственно Островскому, важные для него идеи он обдумывал долго; годы и годы, не отражаясь прямо в пьесах, они могли существовать как проблема, для решения которой материал и доводы накапливались постепенно, иной раз в очень, на первый взгляд, далеких сферах изображаемой жизни. Почти пятнадцать лет прошло между «Грозой» (1859) и «Снегурочкой» (1873), где значительная часть проблематики «Грозы» снова всплывает, теперь уже не в форме бытовой трагедии, а в новом для русской и европейской литературы жанре философской символической драмы с мистериальным типом действия.

То же с вопросом о театре и смехе. Сформулировав свое понимание в названном выше письме к В. И. Назимову, в художественной форме Островский возвращается к нему в 1872 г., создавая пьесу к юбилею официального открытия театра в России. Это стихотворная комедия «Комик XVII столетия».

Рисуя возникновение русского театра, создаваемого Артамоном Матвеевым при дворе Алексея Михайловича, Островский с юмором изображает смятение современников данного события. С одной стороны, как не исполнить волю царя? С другой, как же преступить запрет на игрища и смех? Островский не уклоняется от самого острого вопроса. Естественное, особенно в юности, радостное приятие жизни, дара земного бытия входит в противоречие с требованием всечасно каяться и сокрушаться о грехах. Отсюда берет начало лицемерие и привычка предаваться радостям в их непросвященном, животном виде.

Невозможно отрицать вместе с тем, что и строгие угрозы Закона, власть которого над собой признавал средневековый христианин, не помешали существованию в русском быту именно «бесовских игрищ», разжигающих злобу и вражду, смех над физическим уродством и убожеством.

В обширном монологе Матвеева, защищающего театр, развернута впечатляющая картина средневекового разнузданного веселья, смеха и игрищ именно как «бесовских». Им противопоставлена цивилизующая

роль театра и смеха как законного выражения радости бытия и как средства обличения пороков.

Для царской ли забавы лишь годна
Комедия? Для русского народа
Для всех чинов и званий – от посадских
До нас, бояр, – немало пользы в ней.
Не стыд ли нам, не грех ли потешаться
Калечеством, убожеством людским!
На дураков смеемся; эго дива,
Что глуп дурак! А разве то умнее:
Сберем шутов, сведем их в кучу, дразним,
Как диких псов, пока не раздерутся,
И тешимся руганьем срамословным
И дракою кровавой.

<...>

Подьячего винят за пьянство; разве
Без чарки он, без хмельного питья
Найдет себе веселье? Вековечным
Обычаем указаны ему
По праздникам попойки круговые
С задорными речами, с бранью, с боем
И на три дня тяжелое похмелье.

<...> А покажи ему

Комедию, где хитрым измышленьем
И мудростью представлены, как въявь,
Царей, вельмож, великих полководцев,
Философов дела и обхожденья;
И дум и чувств изведав благородство,
Весельем он бесчинства не почтет.

(Д. 3, явл. 3)

Вопрос об отношениях церкви и культуры, правильной христианской жизни и театра, разумеется, входит в более широкую проблему соотношения мирской и церковной жизни. В середине XIX века это острый вопрос общественного развития, предмет споров и предмет размышлений не только – а может быть, и не столько – в светской литературе, но и в духовной среде.

Естественный процесс секуляризации культуры в результате петровских реформ принял в России характер достаточно резкого разрыва

церковной и мирской письменной литературы. Особое положение русской литературы в национальной жизни – быть единственной трибуной общества – провоцировало писателей становиться в позицию учителей и пророков, а это, в свою очередь, вело к невольному возникновению соперничества литературы и церкви за власть над умами. Подчеркну, что эта ситуация была объективной и невольной и вовсе не означала какой-то непрременной личной вражды литераторов к церкви. Традиционная и привычная религиозность была нормой, но церковное и мирское было разнесено по разным, слабо пересекающимся сферам жизни.

В первой трети XIX века недовольство этим положением высказывали преимущественно консервативные публицисты (круг А. С. Шишкова, издатель журнала «Маяк» С. А. Бурачок и т. п.), жестко связывавшие упреки в отступлении от православных заветов со всеми видами свободомыслия и тем более критицизма, да нередко и вообще со всеми мирскими формами жизни. К тому же архаические художественные вкусы этого слоя читателей признавали лишь прямые дидактические формы выражения нравственной проблематики. Думаю, что и положение церкви в послепетровском государстве подталкивало ее к самоизоляции от культуры.

Это положение не могло не вызвать потребности преодоления разрыва между церковной и мирской жизнью общества. Попытки такие были, история их еще мало изучена, но несомненно, что И. В. Киреевский и А. С. Хомяков среди литераторов, затем архимандрит Феодор (Бухарев¹) в духовной среде – ярчайшие представители этого направления русской мысли.

Судьба этих тенденций, как известно, была тяжелой. Богословские сочинения Хомякова подверглись цензурному запрету, судьба Бухарева была еще более трагичной. Травля Бухарева была начата В. И. Аскоченским, которого В. В. Розанов выразительно назвал «диким ослом», топтавшимся «не год, а долгие годы в ограде православия»². К сожалению, духовные власти после некоторых колебаний поддержали Аскоченского, а не Бухарева.

Бухарева мучило, что мирской человек ощущал все больший разрыв между высокими требованиями церкви и невозможностью их буквального воплощения в своей повседневной жизни. Занятый трудом и заботами о семье, он все больше отдалялся от духовной сферы,

¹ См.: *Архимандрит Феодор (Бухарев)*. О духовных потребностях жизни. М., 1991.

² *Розанов В. В.* Аскоченский и архимандрит Феодор Бухарев. // Там же. С. 29.

как бы считая ее исключительным уделом подвижников. А между тем именно рядовой человек ведь был, так сказать, телом христианского человечества и обеспечивал непрерывность его исторического существования. Утверждение всякого труда и творчества как Божественного дара и жизненного долга и было внутренним смыслом бухаревских попыток соединения православия и современности.

Островский не мог об этом не знать, т. к. Бухарева пылко поддержал близкий драматургу Ап. Григорьев. И на жизненных задачах всякого человека – не избранника и подвижника, а буквально всякого – сосредоточен художественный интерес Островского.

В основе художественного мира Островского лежит христианская концепция личности и поведения человека в мире. Это приятие иерархии мира и социума, но на основе любви, а не насилия и подавления. Нарушение этого глубинного смысла «благоустроенного христианского общества» для него грех, заслуживающий обличения. Ханжество и внешнее благочестие при внутреннем равнодушии к требованиям христианства и нарушении его заповедей в повседневной практике – грех фарисейства, вызывающий презрение и осуждение. У Островского это чаще всего обличение смехом.

Любому человеку в мире Островского в любой момент открыта возможность к раскаянию и обращению на путь добра. Для него всегда есть надежда на прощение (в этом смысл знаменитых «крутых развязок», по поводу которых столь часто упрекали драматурга). Зло никогда не опоэтизировано у Островского. Если его поэтизируют герои, то они горько платятся за ошибку (как Лариса в «Бесприданнице»). Островский же показывает ничтожество зла, делая его смешным.

В мире Островского важна идея долга человека, в какой бы своей жизненной роли он ни был изображен: отца или сына, национального героя или честного бухгалтера, стряпчего или актрисы.

Герои Островского свободны в выборе между добром и злом, именно поэтому они ответственны. Обязанность нравственного самостояния для Островского несомненна, и понимается она не как своеволие, а в глубоком христианском смысле. Вспомним диалог из «Пучины» (1866 г.):

«2-й купец. От кого мы занимаемся дурному чему-нибудь? Самому не выдумать; потому и в голову не придет. А все от других.

1-й купец. И все это вы пустяки говорите. Всякий себе сам виноват. Коли я добрый человек да имею свой разум, что мне приятели?.. Стой твердо, потому один отвечать будешь!.. Знай край, да не падай! На то человеку разум дан» (д. 1, сцена 1, явл. 1).

Всякое самодовольство, самохвальство и чванство в любой сфере у Островского предмет осуждения и насмешки. Отсюда исключительно правильная постановка национальной идеи в мире Островского. Этот национальнейший по краскам и по любви к исконным основам русского быта художник совершенно чужд идее мессианства, претензий на исключительность. Националистической фразой о патриархальных добродетелях у Островского щеголяют отрицательные герои (Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», Паратов в «Бесприданнице»). А вот разговор в «Пучине», где патриархальная, замкнутая в себе жизнь, враждебно ошетилившаяся против внешнего мира, оборачивается мрачной, засасывающей человека бездной, топью – пучиной:

«Кисельников. Что ж, хорошо за границей-то?»

Погуляев. Еще бы! И жить хорошо, а учиться – так раздолье...

Переярков. Да-с, а вот мы не поедем... И почему не поедем, вам этого не понять. Вот почему-с: во-первых, Замоскворечье – моя родина, а во-вторых, у нас промежду собой нежность есть; все мы всегда вместе, вот и теперь – сидим, играем, чаек пьем, а может быть, и ромцу подадут, дружески, приятельски, – вот где рай-то! а не за границей. Тихо, смирно, благодушно, душа в душу.

Турунтаев. А ты что к нему в карты-то смотришь!» (д. 1, сцена 2, явл. 5).

И разгорается ссора патриархальных патриотов Замоскворечья...

В. А. Котельников писал о характерной для XIX века коллизии двух типов религиозности: ветхозаветной и новозаветной, Закона и Благодати: «Первый отнюдь не отменяется вторым и в той или иной мере присутствует в историческом и личном православии. Для него главенствующей категорией выступает Закон, понимаемый не только в вероучительно-нравственном плане, но и гораздо шире: оправдание сущего коренится исключительно в богоустановленном Законе и единственно на нем основаны отношения Творца и творения. <...> Они не мыслятся как встречи Бога и человека, как акты творческой синергии, в этих сферах невозможно и не нужно создание новых религиозно-духовных ценностей, обогащающих и развивающих православие. <...> Второй тип религиозности проистекает из признания Благодати как творчески преобразующей энергии, изливающейся в мир через Христа. В ней укоренена высшая, надзаконная свобода христианской личности, ее богочеловеческое достоинство, ее сердечные экстазы любви и самопожертвования, познавательные, нравственные, художественные вдохновения. <...> Ничто не отвергнуто и не осуждено окончательно, пока в нем остается способность принять действие Благодати.

От всякого зла открыт путь к добру, от безобразия – к красоте, от заблуждения – к истине»¹.

Если задуматься над этой проблемой в связи с Островским, то, кажется, можно выдвинуть гипотезу, многое объясняющую в его художественном мире. Оба начала гармонично сосуществуют в патриархальном мире, где скрепы Закона наполнены первоначальным духовным смыслом и являются собой опоры, а не путы. В Новое время положение меняется, и требования Закона обнаруживают тенденцию формализоваться, утрачивать духовный, а сохранять исключительно дисциплинирующий или даже устрашающий смысл. Подчеркну: это не суть ветхозаветной религиозности, а ее болезненное перерождение.

Новозаветное религиозное сознание предполагает и требует от человека гораздо больше личных усилий и личного самостояния и на ранних стадиях развития личностного самосознания, когда человек еще не обрел твердых личных опор, таит возможность трагического исхода. Здесь – истоки трагического конфликта «Грозы».

Катерина появляется на сцене с рассказом об утраченном рае своего детства, мы узнаем и от нее, и от окружающих о ее пылкой лирической религиозности. Ее мучения в мире Кабановых – из-за того, что здесь только пустая оболочка Закона. Свое нарушение долга она осознает как грех, но покаяние ее отвергнуто. Калиновский мир – мир без милосердия. Мир Катерины рухнул, и она не осилила, не пережила своего испытания. Трагедия предполагает трагическую вину – эта вина и есть самоубийство Катерины. Но вина именно трагическая, в понимании Островского.

Слова Кулигина: «Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней, что хотите! Тело ее здесь, возьмите его; а душа теперь не ваша; она теперь перед судьей, который милосерднее вас!» (д. 5, явл. 7) – не означают ни прощения, ни оправдания, они напоминают, что судит Бог, а не люди. Тем более те, которые разделяют вину Катерины и ответственны за состояние мира. Островский напоминает о сострадании.

¹ Котельников В. Христианский текст русской литературы // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 157–158.

ТРАГЕДИЙНОЕ В ДРАМАТУРГИИ ОСТРОВСКОГО

В СЕРЕДИНЕ прошлого века, в момент активного эстетического самоутверждения реализма – в том числе и в театральной эстетике, – трагедия, наиболее авторитетный жанр классицизма, казалась безнадежно устарелой. В сознании людей 50–60-х годов XIX в. трагедия связывалась с представлением о ходульных позах, мерной стиховой речи и лишенных всякого исторического и бытового правдоподобия событиях, происходивших с царями и героями. В театре трагедия оставалась оплотом и прибежищем нереалистического стиля игры.

С другой стороны, понятие рока, еще не вытесненное только разрабатывавшейся концепцией подчинения жизни историческим закономерностям, мыслителям демократического направления казалось неуместным, а то и прямо ретроградным. Иначе говоря, для современников Островского трагедия была жанром с вполне определенной общественной репутацией, жанром – прибежищем консерватизма как эстетического, так даже и политического. Комическое обыгрывание этой репутации не раз встречается в пьесах Островского (особенно эффектное в рассуждениях Крутицкого, героя комедии «На всякого мудреца довольно простоты»). Тем не менее как писатель, сознательно создававший репертуар национального театра и к тому же стремившийся к полноте реалистической картины мира, Островский не мог не искать форм и способов выражения трагического содержания. Это было тем более неизбежно, что драматург формировался как художник в эпоху крутой ломки векового уклада национальной жизни.

Современники Островского, писавшие для театра, также задумывались над необходимостью и возможностью создания «русской трагедии». Особенно интересны в этой связи размышления и творчество Писемского, близкого Островскому в 50–60-е годы. Именно в этот

период в поисках способов выражения трагического содержания между Писемским и Островским возникает своеобразный параллелизм. Оба писателя находят, так сказать, две точки приложения трагического: крушение патриархальных устоев и отражение этого процесса в сильном народном характере («Гроза» и «Горькая судьбина» – 1859), с одной стороны, опыты исторической драматургии из русской жизни в 60-е годы – с другой. В 70-е годы пути их расходятся: Писемский упорно продолжает попытки вскрыть трагедийное в самой злободневной современности – в лихорадке буржуазного стяжательства, охватившего все русское общество; Островский же не видит здесь почвы для трагедии, драматизм жизни он воплощает в усиленно разрабатываемом в этот период жанре собственно драмы.

Подготовка крестьянской реформы, кипевшая вокруг нее борьба идей вызывали огромный интерес к изображению народного характера в литературе. И Писемский в «Горькой судьбине», и Островский в «Грозе» по-своему ответили на этот запрос времени. Именно в тот период происходит, как известно, быстрое самоопределение революционно-демократической и либерально-реформистской идеологии. Писемский не принадлежал ни к тому, ни к другому направлению, и это вызвало почти всеобщее недовольство драмой «Горькая судьбина». Все отрицательные критические оценки объяснялись желанием видеть в пьесе идеальный народный характер и неудовлетворенностью главным героем, не отвечавшим идеалу. Но предмет художественного интереса Писемского – не создание облика идеального героя, а именно вся конфликтная ситуация, сложившаяся между персонажами на почве крепостнических отношений. Неприкрашенный ужас реальности не был оценен как самое яркое, убедительное свидетельство общего неблагополучия в жизни крепостной усадьбы. Быть может, это вызвано тем, что высокий моральный дидактизм, присущий таким шедеврам русской трагедии, как «Борис Годунов», не был свойствен дару Писемского, – между тем его привычно ждали. В пьесе же всё равно и буднично. Хитрый, жуликоватый бурмистр, обманутый было мир, благодушный предводитель дворянства с его привычной помещицкой «философией» – вот через кого совершается трагический рок, «судьбина». Это не значит, конечно, что вина полностью снята с героев, но в драме представлена именно та диалектика личной вины и невозможности ее избежать, которая столь характерна для атмосферы трагедии. И у И. Анненского в 1905 г. были все основания рассматривать «Горькую судьбину» в контексте размышлений о трагедии.

Однако была в пьесе Писемского сторона, которая все же препятствует с полной уверенностью говорить об этом произведении как о трагедии. Ее тонко почувствовал и Хомяков, рецензировавший пьесу для Академии наук в связи с представлением к Уваровской премии, и Ап. Григорьев. Оба критика считали художественным недостатком драмы отсутствие героев, вызывающих сочувствие. Трагические потенции центральных персонажей пьесы – Лизаветы и Анания – были вскрыты только в 70-е годы сценической интерпретацией П. Стрепетовой и М. Писарева. Актриса опозитизировала страсть героини, придала пьесе более бунтарский характер, прославляя свободу личного чувства. М. Писарев выделил в судьбе Анания неразрешимое противоречие между человечностью и патриархальным пониманием достоинства. Таким образом, вне сценического воплощения, в самом тексте драмы первым читателям не хватало именно поэтизации ее героев, что было необходимо для трагедийных персонажей; общественная потребность в изображении идеального народного характера была удовлетворена Островским в «Грозе», где личность героини представлена в возвышенно поэтизирующем освещении.

«Гроза» для Островского – драма итогов и драма начал. Сохранив неизменным уважение к идеалу народной нравственности, выработанное в раннем творчестве, Островский теперь видит его в неизбежном историческом движении. Здесь он постигает утопический характер своих москвитянинских убеждений, мужественно анализирует реальное состояние того патриархального мира, который с любовью и надеждой стремился реконструировать в своих ранних пьесах. В 1859 г. «Гроза» и прозвучала так сильно потому, что современники Островского – и прежде всего Добролюбов – увидели в ней народную Россию на переломе, на пороге новой исторической эпохи.

Для общей концепции пьесы очень важно, что Катерина, «луч света в темном царстве», сформировалась в калиновских условиях. Именно здесь рождается новое отношение к миру, возникает новое чувство, еще неясное самой героине. Это – просыпающееся чувство личности. В душе Катерины оно, естественно, принимает не форму гражданского протеста, что было бы несообразно со всем укладом понятий купеческой жены, а форму любви. Любовь и воля нераздельно сливаются в ее сознании. Стремление к воле, поселившееся в ее душе, Катерина воспринимает как нечто страшное и губительное, противоречащее ее собственным, вполне патриархальным представлениям о нравственности. Катерина – жертва не сварливой свекрови, но самой истории.

Мир патриархальных отношений умирает, и душа этого мира уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостеневшей, утратившей смысл формой житейских связей.

Типичным признаком трагедийной структуры является чувство катарсиса, переживаемое зрителем во время развязки. Смертью своей героиня освобождается и от гнета, и от терзающих ее внутренних противоречий, а тюрьме, в которой она страдала, гибель ее нанесла непоправимый удар. Под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Через любовно-бытовую коллизию здесь показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказались в антагонизме не только с реальным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Это превращение драмы в трагедию происходило во многом благодаря торжеству лирической стихии в «Грозе».

Лиризм пьесы, столь специфичный по форме (Ап. Григорьев тонко заметил о нем: «как будто не поэт, а целый народ создавал тут»), возник именно на почве близости мира героя и авторского сознания. Новым словом молодого Островского было воскрешение в литературе сознания и нравственного облика древнерусского, допетровского человека. Это оказалось возможно потому, что такое сознание еще оставалось исторической реальностью, продолжало существовать в непривлекательных сословиях, и прежде всего в крестьянстве, еще в середине XIX столетия. Надежды на преодоление социальной розни, разгула индивидуалистических страстей и устремлений, культурного разрыва между образованными классами и народом на почве воскрешения идеальной патриархальной нравственности – надежды, которые Островский и его друзья питали в 50-е годы, не выдержали испытания реальностью. Прощанием с ними и была «Гроза». Трагедией она оказалась потому, что утопия эта не была заблуждением частной мысли, а имела общественно-исторический смысл, выражала состояние народного сознания на переломе.

Вторая область проявления трагического у Островского – историческая драматургия. Несмотря на индивидуальную склонность писателя к современной социально-бытовой драматургии, и прежде всего комедии, его общая концепция театра как искусства народного требовала исторической драмы. «Бытовой репертуар, если художествен, т. е.

если правдив, – великое дело для новой, восприимчивой публики... <...> Еще сильнее действуют на свежую публику исторические драмы и хроники: они развивают народное самопознание и воспитывают сознательную любовь к отечеству»¹. Островский разделял общий интерес к истории, характерный для всей русской культуры 60-х годов. Но у него кроме этих причин обращения к истории была еще и особая цель: помимо того, что могла дать комедия, Островский хотел раскрыть демократической публике горизонты возвышенного, обратившись к национальной истории. История для него – это сфера высокого в национальном бытии, то, что поднимает над обыденностью и поэтизирует жизнь. В этом и заключается смысл обращения к стихотворной форме, традиционной для трагедии. Очень показательным для эпохи рассуждение Л. Н. Толстого о трагедиях и их стихотворной форме: «Комедия – герой смешного – возможен, но трагедия, при психологическом развитии нашего времени, страшно трудна. Оттого только в учебниках можно говорить об Ифигении, Эгмонте, Генрихе IV, Кориолане и т. д. Но ни читать, ни давать их нет возможности. – Оттого бездарные подражатели могут подражать подражанию (слабому) Пушкина, Борису Годунову. Оттого белый стих...»² Толстой, борющийся с поэтическим театром (в широком смысле этого слова) за театр социально-бытовой, считает трагическое устарелым, а стихотворную форму отвергает. В письме к Страхову, ругая драму Аверкиева «Княгиня Ульяна Вяземская», он говорит об этом еще более резко: «Читая эту мерзость, я понял, для чего белые стихи. Островский раз на мой вопрос, для чего он Минина написал стихами, отвечал: надо стать в отдаление. Когда человеку нет никакого дела до того, о чем он пишет, он пишет белыми стихами...»³

Оставляя в стороне совершенно самостоятельный вопрос о воззрениях Толстого на драму, обратим внимание на следующие моменты этих рассуждений: во-первых, на общее для эпохи мнение об архаичности трагедии; во-вторых, на низкую оценку пушкинского «Бориса Годунова» и, в-третьих (и это для нас особенно важно), на передачу слов Островского о значении стихотворной формы в его «Минине» и, видимо, в исторической драматургии вообще. Конечно, истолкование этих слов Толстым совершенно неверно: в «Минине» Островский пишет о проблемах,

¹ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 138.

² *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 48–49. М., 1952. С. 344.

³ Там же. Т. 62. С. 150.

кровно волнующих его как художника. «Стать в отдаление» здесь означает именно «возвышение», приподнятость над обыденным.

Исторические пьесы Островского неоднородны по жанру. Среди них есть хроники («Козьма Захарьич Минин, Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Тушино»), историко-бытовые комедии («Воевода» и «Комик XVII столетия»), драма «Василиса Мелентьева». Для писателя в высшей степени характерны два момента: то, что начинается он с хроники, и то, что выбирает эпизоды из истории Смутного времени.

До Островского в русской исторической драматургии абсолютно преобладал жанр трагедии. Даже пушкинский «Борис Годунов», несомненно имеющий некоторые жанровые признаки хроники, все-таки скорее трагедия. Жанровое содержание хроники глубоко отличается от жанрового содержания трагедии, и потому обращение Островского к хронике столь показательно для его идейно-творческих принципов. Трагедия берет вершинный, переломный момент истории, отразившийся в судьбе выдающейся личности. Хроника воспроизводит широкую картину национальной жизни. В Смутное время едва ли не впервые в России с такой наглядностью проявилось историческое творчество народа. В этом отношении выбор материала был сделан Островским безупречно.

«Трагедийность хроник Островского создавалась именно массовыми сценами, рисовавшими сомнения и страхи жителей Москвы, их попытки найти правильную позицию, взрыв эмоций толпы¹».

Трагическое начало проникает даже в историческую комедию «Воевода», причем проникает в значительной мере помимо фабулы – через народные сцены и эпизоды. С особой силой они сконцентрированы в песне старой крестьянки над колыбелью внука:

Баю-баю, мил внучоночек!
Ты спи усни, крестьянский сын!
Допреж деда не видали беды,
Беда пришла да беду привела
С напастями да с пропастями,
С правежами беда, все с побоями.

¹ Лотман Л. М. Стихотворная драматургия Островского (1866–1873) // Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1977. С. 522.

Баю-баю, мил внучоночек!
Ты спи-усни, крестьянский сын.
Нас Бог забыл, царь не милует,
Люди бросили, людям отдали,
Нам во людях жить, на людей служить,
На людей людям приноравливать.

Старая крестьянка с ее песней – эпизодическое лицо, не участвующее в действии, но силой авторского лиризма, просвечивающего сквозь этот образ, она возвышается до символа многовековой крестьянской доли. «Воевода» тем не менее действительно комедия. Острый и точный анализ темных сторон допетровской Руси не помешал Островскому поэтизировать народную жизнь. Преодоление трагедийной основы изображенных в пьесе событий достигается путем обращения к фольклорно-поэтической стихии, театрализацией действия: в какой-то момент в пьесу с неощутимой плавностью вводится действие народной драмы «Лодка», благодаря чему интрига движется к благополучной развязке. Правда условного финала оказывается правдой народно-эпического мироощущения, как бы преодолевающего зло неистребимой силой жизни народа как целого.

В драме «Снегурочка» Островский в предельно обобщенной, символической форме выразил свое понимание сути народной жизни как единства трагедии и ее преодоления. Иногда «Снегурочку» называют утопией¹. С этим едва ли можно согласиться. Верно, что своей поэтической прелестью весенняя сказка как бы противостоит сухой и пошлой буржуазной реальности, изображенной в других пьесах пореформенного периода. Но утопия в точном значении слова всегда содержит представление об идеально справедливом, с точки зрения автора, социально-политическом общественном устройстве. Вместе с тем утопия должна быть абсолютно оптимистична, сам жанр как бы призван преодолеть трагические противоречия жизни, разрешить их в какой-то фантастической гармонии. Утопия предусматривает некоторый элемент авторского волюнтаризма, пересоздание жизни, освобождение ее от «неразумного».

В «Снегурочке» дело обстоит иначе. Изображенная здесь жизнь прекрасна, поэтична, но далека от идиллии. Жизнь берендеев проста

¹ См.: *Поспелов Г.Н.* История русской литературы XIX в. Т. 2. Ч. 1. М., 1962. С. 564; *Гаркави А.М.* «Снегурочка» как социальная утопия // Учен. зап. Калнинградского ун та. Вып. 4. Филологич. науки. 1969.

и предельно близка к природе. Они не знают зла и обмана, как не знает его природа. Они тонко чувствуют красоту природы, и поэт берендеев, пастух Лель, пользуется всеобщей любовью. Но всё, что собственной волей или силой обстоятельств выпадает из этого круговорота естественной жизни, должно неминуемо погибнуть. И эту трагическую обреченность всего выходящего за пределы «органической» жизни воплощает судьба Снегурочки, необыкновенного существа, падающего в мир берендеев. Не случайно она гибнет именно тогда, когда приняла закон жизни берендеев, полюбила и готова воплотить свою проснувшуюся любовь в бытовые формы. Но это оказывается недоступно ни ей, ни Мизгирию, которого необычная, незнакомая берендеев страсть тоже выталкивает из круга их мирной жизни. «Идиллическая» трактовка пьесы связана с буквальным пониманием авторского определения жанра (весенняя сказка) и вытекающим отсюда мнением, что слова Берендея: «Снегурочки печальная кончина и страшная гибель Мизгирия тревожить нас не могут» – суть итоговая оценка событий, прямое выражение авторской позиции.

Но жанровая природа пьесы не укладывается в понятие «сказки»¹. Царь Берендей, безусловно, герой, близкий авторскому сознанию, так сказать, «лирический герой» этой драмы. И, может быть, как раз то, что именно он произносит эту фразу («тревожить нас не могут»), словно заклиная смутную тревогу, придает особую шемящую ноту финалу, создавая противоречие с непосредственным зрительским сочувствием погибшим героям. В «Снегурочке» нет эпического спокойствия, эпического «взгляда сверху» на жертвы рока. Здесь царствуют характерное для лирики отсутствие цельной, однозначной оценки, рефлексивность.

Л. М. Лотман в своем анализе стихотворных драм Островского объединяет «Комика XVII столетия» и «Снегурочку» как пьесы, предназначенные для праздничных спектаклей и передающие «эстетику, красоту старинного быта, высокий нравственный идеал, отразившийся в традициях художественного творчества народа, в обряде и чине, выработанных народом для определенных, праздничных ситуаций, в поэзии живой речи. <...> Красота свободных и здоровых чувств, богатство мира народного искусства, зиждательные начала любви и творчества – вот тематические нити, которые тянутся от „Комика XVII столетия“ к „Снегурочке“. <...> В „Снегурочке“ писатель на основании

¹ См.: Соколова Т. В. О жанровой природе пьесы Островского «Снегурочка» // Проблемы литературных жанров. Томск, 1983.

фольклора, его образов и сюжетов воплощал народную утопию счастливого сказочного царства.

Вместе с тем в своей весенней сказке он сумел передать сложные современные психологические и нравственные проблемы и утонченные переживания человека нового времени.»¹ Л. М. Лотман тонко и убедительно анализирует всю «любовную лирику» и поэтические картины природы в «Снегурочке». Можно сказать, что в ее работе проясняется родство этой пьесы с шекспировским «Сном в летнюю ночь» (хотя об этом прямо и не говорится), тоже необыкновенно поэтичной «комедией для праздника». Всё это, несомненно, есть в «Снегурочке», но необходимо обратить внимание и на другую, непраздничную сторону драмы.

«Снегурочка» действительно была задумана как «феерия», веселое сказочное представление для праздничных спектаклей. Но в процессе своего создания пьеса переросла замысел. В жанровом отношении она может быть сопоставлена с европейской философско-символической драмой, и прежде всего с «Пер Гюнтом» Г. Ибсена (эта параллель типологическая, вопрос о генетической связи мы не ставим). В «Снегурочке» с большой силой выразилось лирическое начало драматургии Островского. Выше говорилось о значении лирической стихии в «Грозе», о близости проблематики этой великой драмы авторскому сознанию. «Снегурочка» в творчестве Островского – несомненная вершина этой «лирической», «авторской» линии.

Пьеса во многих отношениях могла бы стать эмблемой всего творчества Островского, как «Демон» для Лермонтова. «Снегурочка» – это максимально сгущенный и обобщенный мир драматурга. Черты, тенденции, проблемы этого мира здесь выявлены до последней степени, и степень эта – условность, особого рода фольклоризм – стилистически, по сути своей весьма близка романтически реальному миру «Демона». И там и здесь – программный, эмблематический сплав условного и реального. Но самое главное – и тут и там поставлены проблемы столкновения личностного и надличностного, предустановленного. У Лермонтова они решаются как драматическая развязка сюжета, у Островского – как драматическая мистерия. Иначе говоря, в весьма похожих коллизиях представлено одно и то же острое ощущение драмы личности (лирическое начало), но в двух различных типах сознания.

¹ Лотман Л. М. Стихотворная драматургия Островского (1866–1873) // Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1977. С. 536, 538.

«Снегурочка» – поэтическая картина внутреннего мира Островского и мира его героев в ее субъективно-лирическом преломлении. И щельковский пейзаж для Островского здесь – то же, что Кавказ для Лермонтова в «Демоне»: воплощенная бытийная суть жизни, мироздания. Только Кавказ в «Демоне» – некое путешествие в пространстве, а у Островского – скорее путешествие во времени, причем по кругу, связанному с сельскохозяйственным циклом.

Но дело, конечно, не столько в сходстве или различии пейзажа и стиля, сколько в характере отношений, существующих в этом мире. Традиционный общеевропейский мистериальный сюжет в «Демоне» решается в действии почти авантюрном, сохраняющем всю напряженность фабульного интереса и неожиданности: героине до конца остается выбор.

У Островского, в соответствии с общим характером его художественного мира, мистериальность не исчезает: перед нами не *действие* (в смысле наличия интриги, неясности финала), а *действие*. Мифологический сюжет не может иметь непредсказуемого финала. Приход лета неотвратим, и Снегурочка не может не растаять. Все это не обесценивает, однако, ее выбора и жертвы, не лишает их нашего сочувствия. Действующие лица вовсе не пассивны и покорны – действие отнюдь не отменяет действия. Мистериальное действие есть каждый раз новая и новая реализация жизни, необходимое воплощение ее сущностных основ. Свободное волеизъявление Снегурочки и Мизгиры у Островского включено внутрь этого жизненного цикла, оно как бы предусмотрено им и является одним из трагических для индивидуального сознания, но законных, с бытийной точки зрения, моментов жизни. Трагедия Снегурочки и Мизгиры не только не колеблет мир, но даже способствует нормальному течению жизни. Собственно, она-то, эта трагедия, и спасает берендеево царство от «остуды». Мир Островского может быть трагедией, но он не катастрофичен. Отсюда непривычное, неожиданное сочетание в финале трагизма и оптимистичности.

Занятый изображением сверхсовременной пореформенной действительности в пьесах 70–80-х годов, Островский в 1873 г. пишет «Снегурочку», в которой создан максимально обобщенный образ «мира Островского», воспроизводящий в фольклорно-символической форме глубоко лирическое авторское представление о сути национальной жизни, преодолевающей, но не отменяющей трагизма индивидуально-личностного бытия.

ШИЛЛЕРОВСКИЕ МОТИВЫ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ ГРИГОРЬЕВА – ОСТРОВСКОГО

ТЕАТРАЛЬНАЯ эстетика А. Н. Островского формировалась в кругу молодой редакции «Москвитянина», и прежде всего в общении с А. А. Григорьевым, который, безусловно, как идеолог кружка был фигурой центральной. Именно поэтому театральную эстетику Островского было бы правильно называть театралью эстетикой Григорьева – Островского, поскольку совместно выработанная в москвитянинский период концепция театра в целом и в деталях (вплоть до мелькающих в записях у позднего Островского григорьевских выражений и словечек) сохраняла свое значение до конца жизни драматурга.

Прежде чем перейти непосредственно к вопросу о значении немецкого романтизма для формирования концепции русского национального театра, необходимо сделать два предварительных замечания.

Первое. Восприятие идей немецких романтиков в русской культуре середины XIX века шло двумя путями, которые нередко переплетались в сознании одного и того же человека. Это было, во-первых, прямое знакомство с немецкой философией и эстетикой, во-вторых, опосредованное, через русскую философскую эстетику 30-х годов и в особенности через восприятие немецкой философии Белинским (оставим в стороне несущественный в данном случае вопрос об источниках восприятия этих идей самим Белинским, но то, что он был самым влиятельным популяризатором и интерпретатором у нас немецкой философии в приложении к литературе, – бесспорно). Для Островского имел значение и тот и другой путь: связь Островского с Белинским обстоятельно освещена А. П. Скафтымовым¹, второй аспект мало изучен

¹ Скафтымов А. П. Белинский и драматургия А. Н. Островского // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

прежде всего потому, что был недооценен положительный вклад Григорьева в формирование театра Островского.

Второе. Необходимо иметь в виду, так сказать, суммарное восприятие идей немецких философов и эстетиков, характерное для России. Для всей русской культуры XIX века Фридрих Шиллер – ярчайший представитель романтизма. Эстетика Шиллера, в свою очередь, воспринималась как целостная, идеи штюрмерского периода и веймарского классицизма соединялись в систему, что, впрочем, объяснимо, поскольку и сам Шиллер не отрекался от ранних воззрений, но корректировал и углублял их.

Итак, восходящие к позднему Просвещению ранние трактаты Шиллера, переработка им идей Канта, то, что было усвоено и развито иенскими романтиками и Шеллингом из эстетических идей Шиллера, – всё это в кругу Григорьева – Островского воспринимается в единстве.

Решающее влияние на формирование концепции театра в России оказал трактат Шиллера «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение». Его основные идеи Григорьев популяризирует уже в ранних статьях, печатаемых в журнале «Репертуар и Пантеон», где появляется его знаменитая формула «Театр – училище массы»¹. Понимание театра как просветительского учреждения ложится в основу всей концепции строительства национального театра, предпринятого Островским.

Важен был для нас и тезис Шиллера о том, что театр достоин стоять рядом со всеми учреждениями государства, так как это – сильнейшее средство общественного воспитания народа. Поскольку и Островский, и Григорьев никогда не разделяли идей насильственного изменения жизни, не были революционерами, для обоих важны были представления о роли искусства как общественного регулятора отношений, способа смягчения и гуманизации жизни. Идея воспитательной роли искусства многократно и на разных этапах истории русского театра отзовется в рассуждениях Островского: и в период борьбы с государственной театральной монополией, и в период разочарования в ранних опытах частного театра в России, который на стадии дикого капитализма норовил стать не нравственным, а коммерческим учреждением. Известен афоризм Островского, что театр наряду с академиями и университетами – «признак совершеннолетия нации»².

¹ Репертуар и Пантеон. 1846. № 9. С. 427.

² *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 139.

Близка русским теоретикам и мысль Шиллера о том, что театр есть своего рода дополнение к суду, рупор общественной совести. У нас это гармонично сочеталось с особым положением литературы в русском обществе.

Если соображения о воспитательной роли театра при всем различии их генезиса в разных идеологических системах неоднократно высказывались и до Островского, то шиллеровская идея, о которой пойдет речь далее, специфична именно для Островского и Григорьева. Это еще одна важная идея Шиллера, оказавшаяся значимой для России, – понимание театра как средства национального единения. Мысль о том, что театр – явление общенародное (спектакль обращен к залу без различия сословий и состояний, как говорили в XIX веке), в самом деле выражала уникальное свойство театрального спектакля. В России, где иные формы общественной сродки не существовали, значение театрального элемента в культуре резко повышалось по сравнению со странами, обладавшими развитыми формами общественной жизни. Что означала идея национального единения с помощью театра для России и что для немцев – иной вопрос. Естественно, что история ставила перед каждым народом свои задачи, но некоторые исторические аналогии были, они-то и актуализировали проблему. У Шиллера это раздробленность Германии и ее поражение в наполеоновских войнах, поставившее под угрозу само существование немцев как нации. Единство культуры оказалось не только главным, но и исключительным способом утвердить национальное единство.

Формирование русского национального театра также проходило на фоне военного поражения. Да, поражение в Крымской войне не ставило под сомнение существование российской государственности; Россия даже сохранила статус великой державы. Однако русским обществом достаточно остро переживалась ситуация неблагополучия, крушения вековых устоев, цементирующих империю и обнаруживших свою слабость перед лицом иных принципов существования государства.

Актуальность идеи национального единства имеет в России и другую (на мой взгляд, более существенную) причину. Культурное и психологически-бытовое разъединение народа стало разъединением сословным после Петра. Этот разрыв достаточно остро переживался и в середине XIX века, когда отгремели основные сражения славянофилов и западников. Постепенно приходило сознание, что оба направления питались драмой разрыва. Однако они сходны в одном –

в том, что отстаивали дорогой для себя тип развития в войне с другой точкой зрения и в отрицании ее ценностей. И это углубляло пропасть между западничеством и славянофильством.

Концепция москвитянинцев и молодого Островского питалась идеей постепенного заполнения пропасти путем культурного строительства. Роль национального театра казалась при этом неоценимой. Здесь, в этом кругу, рождалось будущее почвенничество, «третий путь», который объединил бы сильные стороны западничества и славянофильства и избежал бы их крайностей (по мнению Григорьева, крайностью этой был теоретизм, пренебрежение живой жизнью ради утверждения теории, чего хотелось избежать создателю органической критики). При этом для Григорьева и тем более для Островского почвенничество не стало доктриной и теорией, как это будет позже у Достоевского. Понятно, что идея театра как объединяющего начала была очень важна, и глубоко не случайно, что именно театральный писатель Островский стал главной художественной *почвой* для создания органической критики.

Другой важный источник театральной эстетики Григорьева Островского – «Письма об эстетическом воспитании человека». Здесь, как известно, Шиллер отходит от концепции прямого дидактического воздействия искусства на жизнь и переосмысливает в этом отношении свои штюрмерские трактаты. Однако это не было полным отказом от прежних воззрений прежде всего потому, что соотношение искусства и нравственности остается активно обсуждаемой проблемой и продолжает быть основанием его театральной эстетики. Шиллер вырабатывает сложную систему опосредующих звеньев между искусством и общественным бытом, опираясь в этом на творческое восприятие эстетики Канта.

Искусство не имеет цели вне себя – эта идея была затем всесторонне развита немецкими романтиками и далее сохраняла первостепенное значение и для Германии, и для России. Она стала основанием идеи свободы искусства, в то время как эпигонское истолкование просветительства и рационализма надолго сделалось теоретическим обоснованием политического давления и корыстного социального заказа по отношению к искусству, чем в разные времена грешили оба наших государства.

Кантовское положение о незаинтересованном (может быть, по-русски лучше было бы сказать «бескорыстном») наслаждении как основе эстетического переживания, прокладывающего путь к практической

нравственности, сохраняло для русских теоретиков театра исключительное значение, да и не только для них. Столь знаменитая формула Достоевского «красота спасет мир» имеет сложную философскую родословную и в том числе, с моей точки зрения, восходит к шиллеровскому пониманию искусства и красоты как сущностей, способных повернуть человека на путь творческого отношения к жизни.

Эта важная идея и ее непосредственное практическое усвоение Островским и Григорьевым позволяют понять, каким образом театр Островского, с его ясной нравственной оценкой изображаемого, не превращался в прямую дидактику. В 70-е годы, влагая в уста Несчастливцева фразу из «Разбойников» («Люди, люди, порождения крокодилов...»), Островский улыбается над прямым наивным дидактизмом своего героя, до известной степени присущим драме и эстетике раннего Шиллера.

Соотношение прямого поучения и подлинного нравственного воздействия искусства средствами искусства привлекало внимание Островского до конца жизни. При этом в отличие от Григорьева, для которого шеллингианская концепция положения искусства в универсуме была сердцевинной органической критики, Островского она долгое время совсем не занимала. И только в 70–80-е годы, когда утилитаризм революционно-демократической критики принес свои плоды в массовом интеллигентском сознании, для Островского «шиллеровская» проблема нравственного воздействия искусства и шеллингианская идея свободы искусства соединились и актуализировались (см. его записи по поводу «тенденциозной драмы»¹).

Наконец, необходимо сказать и о значении трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» для эстетики Григорьева – Островского. Для Шиллера *наивное* – искусство древнего мира, т. е. цельного человека; *сентиментальное* – искусство нового времени, отразившее разорванное, противоречивое сознание современного человека. Это противопоставление было унаследовано многими, оно обсуждалось и в русской философской эстетике и было актуально для Григорьева. Оно соединяется в эстетике Григорьева с более ранними представлениями (особенно И. Гердера) и получает отражение в концепции «растительного» искусства (органического, не рефлексивного) как противопоставление народного искусства, сформированного доличностным обществом, и письменной литературы Нового времени.

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М., 1978. С. 192–194.

Однако ни Григорьев, ни Островский не принимают славянофильского максимализма в претензиях к искусству Нового времени, и прежде всего к современной русской литературе как построенной на ложном основании личностного сознания. Оба не считают возможным возврат в прошлое и отвергают имитацию. В системе их рассуждений (у Островского это реализуется преимущественно в художественной практике) народное искусство должно стать *почвой* национального искусства нового времени. Опыты молодого Островского находились в сложном соотношении с традиционным искусством доличностного общества: опираясь на него, Островский в то же время осознавал значение нового личностного сознания, в том числе и для защиты традиционных ценностей.

ОСТРОВСКИЙ И ИБСЕН: К ИСТОКАМ ФИЛОСОФСКО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Концепция стадиальности литературы, связанная с идеей эволюционности и предполагающая исторический подход к ее конкретным явлениям, достаточно агрессивно атакуется в последнее время. Тем не менее, оставаясь на почве литературных фактов, нельзя не признать сходства целого ряда явлений, сходства, независимого от непосредственного взаимодействия тех или иных национальных культур. Думаю, неоспоримо, что именно такие случаи дают наиболее благоприятную почву для выстраивания чисто типологических параллелей. А эти параллели, в свою очередь, служат аргументом в поддержку представления о том, что европейские – или, может быть, точнее сказать, развивающиеся в рамках христианской цивилизации – культуры не просто обладают определенным единством за счет общности проблемного поля, но проходят в процессе своего исторического существования некоторые в основе своей сходные этапы. Разнообразие европейских культур является результатом национально специфичных исторических обстоятельств, а затем, конечно, и неповторимых творческих индивидуальностей (когда речь идет о новой, личностной литературе).

Думается, что сопоставление великих драматургов – норвежского и русского – представляет теоретико-литературный интерес, поскольку типологические параллели не только между конкретными текстами, но и между путями творческой эволюции их авторов наводят на некоторые размышления о том, *что именно* поддается типологическим сопоставлениям.

Прежде всего отметим, что и норвежская (подчеркнем) классическая литература в XIX в. – результат ускоренного развития.

Г. Ибсен начинает в 1850 г. с «Катилины», где, по мнению исследователей, несомненно влияние литературы «Бури и натиска», а заканчивает

в 1899 г. пьесой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», в сущности пьесой символистской – несмотря на форму бытовой драмы. К тому же знаменательно авторское определение ее жанра: «Драматический эпизод в трех действиях».

Вступив в литературу почти одновременно с А. Н. Островским и пережив его на 20 лет, Ибсен до 1884 г., т. е. почти до смерти русского драматурга, оставался неизвестен в России, хотя уже был прославлен в Европе. К концу века он стал, наряду с Метерлинком, прямо-таки участником русского литературно-театрального процесса, воспринимаясь, во многом справедливо, как символист. Его творческий путь можно считать классически ясной иллюстрацией «ускоренного развития» литературы. Между «Бурей и натиском» и символизмом располагаются этапы национально-романтических драм «бергенского периода» («Фру Ингер из Эстрота» – 1855, «Пир в Сульхауне» – 1856), затем философско-символические «драматические поэмы» «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), содержащие острую рефлексия по поводу романтизма, затем – проблемная социально-бытовая драма 1870-х годов («Столпы общества», «Кукольный дом» – 1879) и далее – неудержимое нарастание символистских мотивов *внутри* социально-бытовой по форме драмы, начиная, пожалуй, с «Привидений» (1881).

Дебютируя как драматург в литературе, уже более развитой и сформировавшейся, чем норвежская при появлении в ней Ибсена, Островский тем не менее очень рано и заслуженно приобретает в ней статус основоположника национального репертуара. Если первые его пьесы совершенно правомерно воспринимаются как продолжение дела предшественников, то затем, в «москвитянинский» период, наступает, так сказать, этап «национального романтизма», сопоставимый с «бергенским периодом» Ибсена (тоже 1850-е годы). Правда, широко используя поэтику и фактуру национального фольклора, Островский удерживается от непосредственного обращения к фантастике, оставаясь целиком на почве национального быта, и даже заслуживает упрек от Аполлона Григорьева, который полагал, что в пьесе «Не так живи, как хочется» драматургу «напрасно не хватило смелости» сделать искателя кузнеца Еремку чертом.

В 1860-е годы Островский утвердил в литературе и на сцене социально-бытовую драму из современной русской жизни. Параллельно с созданием русского романа рождается национальный вариант драмы классической формы, ведущей родословную от античных времен, но, как и русский роман этого времени, ставящей задачу создания

«второй реальности». Такой тип драмы до конца остается основным у Островского, хотя некоторые признаки ревизии этого пути есть и в его творчестве. Таковы его неудовлетворенность тенденциозной драмой, укрепляющейся на русской сцене с конца 1870-х и особенно в 1880-е годы, пожелание написать «тонкую интеллигентную комедию», размышление о преходящем характере «некоторых условных форм» и т. п. Но, пожалуй, первое свидетельство этого – «Снегурочка» (1873).

Понятие философско-символической драмы привычно связывают с литературным движением конца XIX – начала XX вв. Между тем пьесы, жанр которых вернее всего было бы определить именно так, – «Пер Гюнт» и «Снегурочка» – появляются намного раньше.

Документальные свидетельства знакомства Островского с произведениями Ибсена неизвестны. Однако возможность такого знакомства не исключена. В 1884 г. на сцене Александринского театра шла «Нора» («Кукольный дом»), не имевшая успеха. В том же году появилась большая статья П. О. Морозова о творческом пути Ибсена, вышедшая вскоре отдельной брошюрой¹. В любом случае текст «Пер Гюнта» Островскому известен не был, так что наша параллель – типологическая.

Родословная жанра философско-символической драмы, как и многое другое в литературе Нового времени, восходит к немецким романтикам. Когда их «универсальная драма», по наблюдениям ее исследователя А. В. Карельского, утратила собственно драматургический характер (что произошло очень быстро), романтики ради восстановления драматургической формы обратились к опыту мистерии, с одной стороны, и национальной мифологии и сказки – с другой. По мнению Карельского, «к опыту романтической мистериальной драмы, мощно сфокусированному в гетевском „Фаусте“, восходит всякая такая (философско-символическая – А. Ж.) драма в последующей истории жанра – от „Прометей освобожденный“ Шелли, „Дядюв“ Мицкевича, „Мерлина“ Иммермана, „Иридиона“ Красиньского, „Ижорского“ Кухельбекера, „Бургграфов“ Гюго до всего комплекса европейской символической драмы конца XIX – начала XX в.»².

На основе романтической философской драмы, опирающейся на легенду (первый образец дает драма К. Брентано «Основание Праги», 1812–1814), Карельский выстраивает другой типологический ряд:

¹ Морозов П. Генрик Ибсен и его драмы. СПб., 1884.

² Карельский А. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 99–100.

«Балладина» Ю. Словацкого, «Либуша» Ф. Грильпарцера, «Снегурочка» Островского, тетралогия Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов».

Мистериальная философская драма романтиков имела экспериментальный характер и по большей части оказалась явлением чисто литературным. Думается, это произошло прежде всего потому, что обобщенная идейная символика совершенно подавила внимание к индивидуальным человеческим судьбам и характерам, что являлось едва ли не главным основанием непосредственного зрительского интереса к сценическому действию.

Русская драма, стадияльно более поздняя в системе европейских литератур, недаром опиралась уже не столько на художественные опыты собственно романтиков, сколько на гетевского «Фауста», интегрировавшего опыт романтиков в свою неромантическую художественную систему, а также Шекспира, возвращенного европейской культуре теми же немецкими романтиками. В целом можно признать, что философско-символическая драма в России в эпоху романтизма не состоялась; возможно, единственное исключение – «Ижорский» В. К. Кюхельбекера и его же пьеса-сказка «Иван, купецкий сын».

Что касается философской драмы на фольклорно-мифологической основе, то первым ее вполне реализованным образцом и становится «Снегурочка» Островского. Понимая резоны А. В. Карельского, включившего ее в упомянутый выше типологический ряд, думаем, что ее литературное происхождение все же гораздо сложнее. И здесь решающее значение имеет позднее ее появление.

«Пер Гюнт» Ибсена (по определению автора, «драматическая поэма») и «Снегурочка» Островского («весенняя сказка»), бесспорно, принадлежат к жанру философско-символической драмы, однако авторские определения жанра возводят пьесы к разным традициям. Едва ли не самые известные драматические поэмы создал Байрон, ставший, можно сказать, эмблемой европейского романтизма. И это не безразлично для опыта русского драматурга. «Снегурочка» задумана им как «пьеса для праздничного спектакля», и в письме к А. Д. Мысовской он возводил замысел к английским образцам, имея в виду прежде всего жанр пьесы. Высокий образец – шекспировский «Сон в летнюю ночь» (заметим, кстати, что эту пьесу переводил и неоднократно комментировал Аполлон Григорьев). Массовые образцы этого жанра представлены на российской императорской сцене так называемыми «великолепными спектаклями» – постановками на фантастические сюжеты, которые широко применяли театральную машинерию.

Общие черты пьес Ибсена и Островского – это стихотворная форма, служащая знаком «высокого», и опора на фольклор и национальную мифологию. При этом оба писателя используют «простонародный» материал для развертывания сложной философской проблемы – соотношения *индивидуально-личного* в человеке (его жизнестроительства на основе свободного выбора) и *традиционного* (веками закреплённых нравов и обычаев, обеспечивающих устойчивость родовой общности людей).

Оба текста в их отношении к романтической традиции ориентированы по-разному. «Пер Гюнт» рассматривается исследователями как национальный – норвежский – вариант романтизма, поздняя реализация которого определила в ибсеновском шедевре переплетение лирики и резкой иронии, даже сатиры. С другой стороны, «Пер Гюнт» *предшествует* проблемным реалистическим драмам Ибсена и готовит их включением современного материала, сатирических сцен.

«Снегурочка», напротив, даже неприятно удивила современников тем, что решительно выпадала из сложившегося стереотипа «настоящей пьесы Островского». Она появилась после того, как ее автор стал признанным создателем русской реалистической социально-бытовой драмы и на фоне торжества и абсолютного эстетического авторитета наиболее жизнеподобных форм реализма.

Таким образом, символические драмы Ибсена и Островского – своего рода обрамление эпохи классического реализма. В России к 70-м годам XIX в. умение литературы создавать иллюзию «второй реальности» достигло максимального совершенства, и Островский первым ощутил потребность искать способы «внебытового» освещения бытийных проблем.

В норвежской литературе эта стадия еще впереди, и потому у Ибсена мы видим иронию по отношению к безудержной идеализации фольклора и мифологического сознания у немецких и норвежских романтиков. Повторим: в «Пер Гюнте» ирония и сатира готовят почву для «трезвого реализма» новой драмы.

Островский рисует патриархальный мир всерьез и с сочувствием. Но судьба личности, осознавшей свою неповторимость и проявившей индивидуальную волю, оказывается в этом мире трагической. В сущности, в «Снегурочке» в символической форме заново разворачивается проблематика «Грозы». Эмоционально сложный финал «весенней сказки» передает лирическое авторское представление о сути национальной жизни, преодолевающей, но не отменяющей трагизм индивидуально-личностного бытия.

Не понятая большинством современников «Снегурочка» пережила пик литературно-театрального и читательского интереса в эпоху символизма, оставшись затем навсегда в русской культуре как классический музыкальный спектакль. Сходную судьбу имел и «Пер Гюнт». Лирические эпизоды, поддержанные музыкой Э. Грига, в исторической перспективе стали звучать все сильнее, а Озе и Сольвейг начали олицетворять вечные ценности человеческой жизни.

Вернемся к вопросу о том, почему Островский «не заметил» «Кукольный дом», казалось бы максимально близкий его театру среди других проблемных драм Ибсена. Е. Н. Пенская убедительно показывает, что в «Кукольном доме» от «драмы идей» Ибсен возвращается к «театральному театру», где действие порождается не только идейным столкновением персонажей, но также интригой, как в театре Островского на протяжении всего его существования¹. Думаю, причина в том, что М. Г. Савина, любимая актриса авторов «хорошо скроенных» тенденциозных драм, затрагивающих актуальные «вопросы», как бы вписала Ибсена в этот, с точки зрения Островского, малопочтенный ряд.

В связи с этим можно высказать предположение: бытовая по материалу драма вообще в меньшей степени поддается типологическому сопоставлению, если только речь не идет о сопоставимости мотивной сферы или фабульных ситуаций. Ее вхождение в инациональную культуру возможно именно при символистском истолковании.

Уже после смерти Островского русский *новый театр* принимает Ибсена как своего. Любопытно при этом, что социально-бытовая проблемная драма Ибсена в теоретических исканиях символистов оказалась едва ли не важнее, чем его философско-символические пьесы «Бранд» и «Пер Гюнт». Символистское истолкование социально-бытовых пьес Ибсена явно уподобляет их мистериальной драме романтиков, не проявлявших интереса к индивидуальной неповторимости характеров, и это при высокой оценке идеологии индивидуализма, которая всячески подчеркивается в Ибсене символистами. Так, в статье «Театр и современная драма» А. Белый писал: «...Все эти Рубеки, Боркмань, Сольнесы – еще и алгебраические знаки какого-то апокалипсического уравнения жизни»². А. Белый полагает, что современный русский бытовой театр не может поставить Ибсена адекватно внут-

¹ «Русская драма в контексте западноевропейской» – спецкурс, прочитанный в РГГУ в 2002 г.

² Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 278.

ренному смыслу утверждаемой писателем новой эстетики. «Реально это было бы осуществлено в театре марионеток. Метод превращения человека в марионетку и есть метод <...> условного выявления перед зрителями символической *связи* образов драмы с возможно большим устранением самих образов.»¹

Как видим, яркий теоретик символизма прекрасно осознает, что символистская драма (неважно сейчас, насколько верно тут истолкован Ибсен), как и раннеромантическая универсальная драма, хочет иметь дело не с целокупностью неповторимого живого человека, а лишь, так сказать, с идеей его жизни.

В заключение позволю себе высказать следующее соображение: типологическое сопоставление, если речь идет о конкретных текстах, лучше всего выдерживают произведения с фольклорно-мифологическим и фантастическим сюжетом. Хотя источники мифологических образов могут быть весьма различны, как в нашем случае, но мера условности, ожидаемая и как должное принимаемая читателем и зрителем, делает несущественными эти различия. Произведения же с реально-бытовой фактурой предполагают жесткую проверку слова, речи на правдоподобие. Слово должно быть живым, как всё произносимое со сцены, а это достижимо лишь при переводах исключительно высокого качества, как бы усыновляющих иноязычное произведение.

¹ Театр: Книга о новом театре. С. 286–287.

ОСТРОВСКИЙ И НЕКРАСОВ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОДУКТИВНОСТЬ ОРГАНИЧЕСКОЙ НАРОДНОСТИ

Постоянно цитируется знаменитое письмо Островского Некрасову 1869 г.: «Как Вам умирать! С кем же тогда мне идти в литературе? Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства.

Славянофилы наделали себе деревянных мужичков, да и утешаются ими. С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят. Чтоб узнать, кто больше любит русский народ, стоит только сравнить Ваш „Мороз“ и последнюю книжку А. И. Кошелева»¹.

Историками литературы это письмо используется главным образом в контексте критики славянофильства. Мне и самой приходилось комментировать его именно для уточнения позиции молодой редакции «Москвитянина» по отношению к славянофилам. Но, насколько мне известно, важнейший тезис письма – «мы с Вами только двое настоящие народные поэты» – не был всесторонне обдуман литературоведами. Это сближение, сделанное Островским, видимо, воспринималось просто как комплимент, отчасти даже нескромный, поскольку в идеологизированном контексте советского литературоведения слово «народный писатель (поэт)» примелькалось именно в таком своем качестве – комплимента классикам. Во всяком случае, слабая разработанность сюжета «Островский и Некрасов» – или, может быть, точнее сказать, его весьма односторонняя изученность – не может не удивлять.

Многие затрагивали вопрос об отношениях Островского с Некрасовым как издателем, причем нередко весьма наивно говорилось о пря-

¹ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1979. С. 315–316.

мом влиянии некрасовского «Современника» на Островского. Это, конечно, искажающая реальный литературный процесс экстраполяция советского представления о руководящей роли партии в искусстве. Вопрос же о глубинной близости их художественных систем выглядит изученным явно недостаточно. Конечно, возможен целый ряд конкретных, но и частных линий сопоставления. Это, например, выраженная театральность многих некрасовских стихотворений; передача слова правды, некоей авторской оценки из уст «высокого героя» герою «неблагообразному» (Любим Торцов тут многое предвещает в последующей прозе Достоевского, но появляется одновременно с аналогичными персонажами некрасовской лирики – «Пьяница» и многое другое); есть целый ряд персонажей Островского (особенно разночинцы и чиновники в «сценах из жизни захолустья»), сопоставимых с некрасовскими; наконец, материал для сопоставления дает и мотивная сфера.

Однако я откажусь сейчас от этих богатых возможностей в пользу более общих сопоставлений, сосредоточившись на историко-литературном смысле многозначительной фразы письма, решительно сближающей обоих писателей и, как кажется, не только противопоставляющей их славянофилам и западникам, но и выделяющей из ряда писателей-современников. Напомню, кстати, что если Островскому грозило неправомерное, как он считал, отождествление со славянофилами, то лагерь «Современника» для круга Островского – это, безусловно, радикальные западники, «теоретики», как называл их А. Григорьев. Так что этот второй полюс, «кабинетное западничество» (первый – «детское славянофильство»), в какой-то мере все же и некрасовский. Во всяком случае поскольку Некрасов остается одним из идеологов «Современника».

Попробуем поставить вопрос в самом общем виде, как бы укрупнив дистанцию: действительно, вот они двое выделяются чем-то существенным из всего ряда русских классиков. Чем же? На мой взгляд, это виднее, если рассматривать русскую литературу в поле некоторых почти сюжетных напряжений: ни для Некрасова, ни для Островского она далеко не была такой отлитой в бронзу, как для нас. Проблемы становления и самоощущения русской литературы не представлялись решенными так прочно и однозначно, как в наше время. Длился век русской классики – длился и теми же Некрасовым и Островским. В каком-то смысле, можно сказать, все еще продолжалась послепетровская эпоха российского культурного дебюта.

И с этой точки зрения значение фигур именно Островского и Некрасова переоценить невозможно. Оно как минимум не меньше, чем значение Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского – кого угодно. Никому из классиков, включая даже и Пушкина, не было дано связать настолько органически, самой сутью, художественной сердцевиной своего творчества, природой творческого метода литературное и национальное начала.

О литературном начале тут можно вести речь именно постольку, поскольку мы признаем, что литература продолжала решать задачи становления и в послепушкинскую эпоху. Во-первых, потому что, в отличие от фольклора, в литературе слово «традиции» определенно подразумевает и традиции обновления. Во-вторых, потому что литература оставалась молодой, значительно моложе европейских литератур, на которые не могла не ориентироваться. Не в том смысле, чтобы брать ту или иную литературу за образец для подражания, а в том, чтобы стремиться играть подобную же роль в своем национальном языке и менталитете.

Рассуждения критиков – современников Пушкина – о его национальном значении остаются верными и справедливыми, но все-таки в итоговом, общем смысле. Об этом говорили Н. А. Полевой в рецензии на первую главу «Евгения Онегина», И. В. Киреевский, Гоголь, потом Белинский: «В своей поэме он умел коснуться так многого, намекнуть о столь многом, что принадлежит исключительно к миру русской природы, к миру русского общества! „Онегина“ можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением» («Сочинения Александра Пушкина», статья девятая). Собственно, рассуждения эти возникли именно потому, что в российском контексте постоянных прений европейского и национального начал самобытность Пушкина могла казаться неочевидной, Онегин все-таки тот самый «герой во фраке», европейский русский.

Не так с Островским и Некрасовым. Они в самой что ни на есть национальной одежде. Могучая стихия гоголевского фольклора – явление беспримерного характера, масштаба и значения, но все-таки эта стихия почти всегда остается явно специфически окрашенной. Лесков как никто другой умел тонко, ярко и богато работать с фольклорной стихией, но работал он именно с эффектом стилизованности на фоне отчетливо ощущавшейся, утверждавшейся литературной нормы. Тогда как при обращении к «Банкроту» или «Горячему сердцу» слова вроде «стилизиция», «специфичность» просто ничего не дают, не проясняют. Так же,

как и в отношении таких шедевров Некрасова, как «Стой, ямщик! Жара несносная...» или хотя бы «Столица наша чудная богата через край...».

(Некрасов ведь удивляет не только органичностью своего, условно говоря, песенного стиха, но и плавностью, легкостью градаций, естественной незаметностью перехода и включения элементов такого стиха в произведение иной жанровой природы. В сущности, фельетон для него бывал тем же, что фольклор; не зря же и сугубо городские, урбанистические циклы «О погоде» не менее пронзительно некрасовские стихи, чем какие угодно сельские. Пожалуй, такая органичная разнотипность, пренебрежение иерархичностью проявится только у позднего Манделштама.)

Может быть, самое удивительное, что в итоге по достигнутому ощущению естественности и Некрасов, и Островский, вероятно, единственные, кто словно и не ставил тех задач, которые они сами так убедительно решили, – словно бы просто не ощущали их как проблемы. Одни такие во всей литературе не только к моменту своего в ней появления, не только в ряду классиков XIX в., но едва ли и не на весь последующий период вплоть до наших дней...

Во всяком случае, если со стихом Некрасова, с его песенностью можно сопоставить есенинский стих или военного «Теркина» Твардовского (а по мнению многих, и стих Рубцова), то аналогию Островскому подобрать в этом отношении труднее. Не только в драматургии, но и в повествовательной прозе не видно автора, близкого ему по масштабу и по тому значению, которое имеет в творчестве Островского то, что зовут национальным колоритом. Народолюбие Толстого все-таки что-то другое. Даже если кто-то и вздумает ставить «Власть тьмы» и народные рассказы выше «Войны и мира», нельзя не заметить, что Толстой все-таки именно одевается, обряжается в простое платье, пусть оно ему и к лицу...

Некрасов же и Островский – оба люди, что называется, практические. Даже не в том смысле, что, как известно, Некрасов, наверное, действительно едва ли не самый практичный человек из русских классиков, хоть это и стоит отметить. Всю свою жизнь связанный с театром, поневоле не мог быть чужд умению вести дела и Островский. Но речь о том, что они прежде всего практичны, естественны как писатели в своем литературном деле.

Покоен, прочен и легок
На диво слаженный возок...

Стихи поистине пушкинского звучания. Но

Проказники внуки!.. Сегодня они
С прогулки опять воротились...

сразу открывает полное дыхание; и лучше всего у Некрасова получают-ся именно некрасовские хорей и трехсложники. Некрасовский сродни фольклорно-песенному стиху, для Некрасова он особенно естествен, просторен, продуктивен... Собственно говоря, до Некрасова такого национального стиха в русской поэзии не было – при том что он и до конца литературный стих, без скидок. Уже начала двух столь разных стилистически поэм из «Русских женщин» говорят, как видим, о многом; не сопоставить их невозможно. Но финалы сцены встречи в той и другой поэмах по самому качеству стиха различаются просто невероятно:

– Зачем тут третий между нас?
– Наивен твой вопрос!
– Пора! Пробил урочный час! –
Тот, «третий», произнес.

Это про встречу Трубецких. И –

По-русски меня офицер обругал,
Внизу ожидавший в тревоге,
А сверху мне муж по-французски сказал:
– Увидимся, Маша, в остроге...

Вероятно, можно предположить, что Е. И. Трубецкая, умершая в сибирской ссылке, отчасти и намеренно, для большей стилиевой историчности как бы оставлена автором в прежней эпохе, не знавшей опыта некрасовского стиха, но, как бы то ни было, разница в результате получается все-таки разительная.

Что касается Островского, то его театр, кровно связанный, как известно, с народными площадными представлениями, – это не просто практика, а отточенная, испытанная веками, сами ее устои, основы театрального опыта. Как театр, выкристаллизовавший в систему типажей и амплуа опыт житейский, уже одним этим дополнительно прочно ставит русскую литературу в мировой литературный и общекультурный контекст.

Спор, точнее, соперничество столиц, Москвы и Петербурга – в их времена популярная, почти фельетонная тема. Некрасов, стоявший ближе к собственно журнально-литературным битвам, разумеется,

не мог не быть в курсе этих полемик. В опубликованном в «Свистке» стихотворном фельетоне Добролюбова, сотрудника и главного критика журнала, эта тема развернута подробно. Автор придерживается при этом в общем расхожих идейных стереотипов. Однако пять строк из поэмы «Кому на Руси...» на ту же тему куда убедительнее:

... Каких-то слов диковинных
 Наслушался: атчествово,
 Москва первопрестольная,
 Душа великорусская,
 Я – русский мужичок!

Здесь тоже «Москва первопрестольная», но в устах Клима, у которого «совесть глиняна, да бородача Минина», расхожий комплект клише получает адрес, паспорт и контекст. Все звучит живее и конкретнее. В конце концов, сколько ни будь в Москве Климов, а кроме Климов есть же в Москве и тот университет, в который недаром порывается «умная головушка» Гриша Добросклонов. Именно «в Москву, в новорситет».

Живая речь тем и отличается, потому и оживает, что способна вращается в необъятный контекст живой реальности, тогда как идеологема, лозунг от реальности эмансипированы. В добролюбовском стихотворении мы видим, как некий субъект, называемый «Петербург», инкриминируя некоему субъекту, называемому «Москва», идеологическую предвзятость, мышление стереотипами, оказывается прежде всего сам отнюдь не свободен от такой огульности и предвзятости. Стих не в силах переварить, освоить набор публицистических, журналистских штампов и предлагает всего лишь их такое же огульно-саркастическое произнесение.

Вообще же при помощи риторических конструкций и более-менее популярных полемических ходов не так трудно наделать сколько угодно идеологем требуемого назначения. Можно обличать Москву за косность, неподвижность и подверженность диким чертам застоя. А можно напускаться на Петербург: он-де «умышленный» город-призрак, город кошмаров, фантомов – когда мистических, когда идеологических.

Петербург был город деловой, бюрократический, чиновный, в основном служащий. Москва была город больше купеческий и деловой по-своему. И Некрасов, и Островский это хорошо знали. И каждый город, и каждый классик по-своему мог быть подвержен идеологическим

морокам, и каждый по-своему вырабатывал иммунитет против них. Об отношении Островского к славянофильству и официальной народности я писала достаточно. А речь обо всем этом здесь, собственно, только для того, чтобы уяснить: при всех оговорках заключительное место Некрасова в тройке великих русских поэтов XIX в. обеспечивается ему именно просторечно-песенное, народное, разночинное национальное начало его поэзии, при этом имеется в виду именно природа его стиха. Прежде всего там, где это национальное начало отнюдь не скрывается, но и не прокламируется, где оно работает свободно, в полную силу и, думается, так, как ни у кого больше. Это не значит, что мы пытаемся ставить Некрасова выше Пушкина и Лермонтова. Это значит только, что вклад его в русскую поэзию, сам стих видится нам при этом не менее значительным и по-своему уникальным, основополагающим.

И вклад этот – как и подобный вклад Островского, также до конца органичный, – естественней всего определить именно как в высшей степени выраженное и в высшей степени существенное для всей природы творчества того и другого национальное начало. Именно оно едва ли не строит в первую очередь и главным образом само их творчество как бесспорнейшее явление классической литературы.

И уже для самой классической литературы значение этого явления и этого прецедента переоценить невозможно. И потому, что литература выходит на точку еще более прочного становления, и потому, что на такую точку, в сущности, выходит национальное самосознание.

Пример Островского и Некрасова в этом отношении уникален. Действительно, вопрос о национальном, народном начале нашей литературы кем только не ставился, не дебатировался бескомпромиссно, но почти никогда не оказывался решен художественно. Он все-таки оказывался именно вопросом, проблемой, но не первостепенным рабочим фактором, каким он достаточно отчетливо явился для двух наших великих классиков больше полутора веков назад и тем достаточно определенно выделил их из ряда других великих.

Свечерело. В предместиях дальних,
Где, как черные змеи, летят
Клубы дыма из труб колоссальных
И сплошными огнями горят
Красных фабрик громадные стены,
Начинаются мрачные сцены...

А для едущих есть мостовая,
Не щадящая бедных боков,
Летом взроют ее, починая,
Да наставят зловонных костров...

«Черные змеи», «мрачные сцены», «не щадящая», «зловонных» – семантика очевидная, однозначная. В том же ряду, что

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит...

Здесь есть определено что-то поверх прямой семантики. Что-то, чего не было прежде, какое-то приращение. Быт, обиход, случалось, пел Пушкин, пели и до Пушкина. Пел Державин. Но Некрасов не поет быт – у него поет сам быт.

Гробик ребенку и ужин отцу...

Настоящий новый городской фольклор, городской романс, напевный и пронзительный, – это понятно: пронзителен сюжет. А в чем дело хотя бы с этими стихами:

Марья Савишна! Вы бы надели
Платье проще. Ведь как ни рядись,
Не оденетесь лучше камелий
И богаче французских актрис.
Рассчитайтесь, сударыня, с прачкой,
Да к обеду прикиньте хоть грош,
А то с дочерью, с мужем, с собачкой
За полтину обед нехорош.

Они-то почему так трогают? Чем? Ведь это, если разобраться, насмешка... Но если и насмешка, то какая-то бесконечно участливая. Человека, погруженного в тот же быт, лад, мелодию... Вспомним ту же «Княгиню Волконскую». Иногда кажется, что в одной строке – «И Катя со мной Трубецкая» – Е. И. Трубецкая выглядит, что называется, живей, чем во всей поэме своего имени, бесспорно, местами (например, разговор с губернатором) тоже по-некрасовски сильной. Сама же строка – проще некуда. Но до Некрасова таких строк не было и, похоже, быть не могло.

Москвитянинцев, по сути, объединяла общая художественная реакция на фальшь идеологической патетики иных собратьев по национальным чувствованиям. И первый носитель и выразитель такой

реакции на пафос в художественной практике – Островский. Он вообще чрезвычайно внимателен ко всяким проявлениям и выражениям чувств в своих пьесах. Для него такая опрятность и аккуратность, если приглядеться, почти отдельная тема; в этом отношении он на свой лад может рассматриваться как предтеча Чехова, при том что его драматургическая система никак не предполагает какого-то запрета на пафосные сцены, умолчаний и замалчиваний.

И цену, и опасность деклараций о народолюбии Островский знал хорошо и давно, когда писал свое встревоженное письмо Некрасову. Думается, так уверенно пишет он: «Мы с вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды», – еще и потому, что не разделяет в этом случае понятий любви и единства. В ответ на вопрос: «Вы любите ли народ?» – можно думать, что большинство писателей не замешкались бы с утвердительным ответом. И, безусловно, ответить так у многих были основания. Островский же пишет: «Знаем его... умеем любить... чувствовать его нужды...» – и за этим те самые, общие с Некрасовым разночинские «рассохлые сапоги» будущего Мандельштама, житейская практика и невзгоды, опыт, перешедший в кровь и плоть творчества и обновивший всю его природу¹.

У Некрасова это народный стих, особенно если взять в толк наконец, что народ уже не только в лаптях ходит, что куплет или фельетон в это время тоже народные жанры, а романс подавно; а якобы испорченный городской фольклор и есть фольклор самый актуальный, острый, любимый (о чем так убедительно первым сказал Ап. Григорьев²).

У Островского же это органически, принципиально народный театр... Но об этом уже столько приходилось писать, что повторяться здесь считаю невозможным.

Многие, очевидно, любили народ. Многие ходили в народ, уже начинали и уходили в народ. Будут выходить из народа. Островский же,

¹ Весьма распространенная среди «людей сороковых годов» покаянная нота, свойственная и русским социалистам (например, Щедрину), тоска из-за «классовой» разъединенности с народом есть и у Некрасова. Но это субъективные переживания интеллигента, они не меняют того непреложного факта, что реальный жизненный опыт Некрасова объединял его с трудовым людом.

² *Григорьев Ап.* Русские народные песни с их музыкальной и поэтической стороны. Перепечатывалось, напр., в изд.: *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. М., 1980.

Некрасов просто были народом. Народом если и не простым, то трудовым. Тот случай, когда социологическая схематика может работать: действительно, третье сословие оказывается срединным сословием, посредничающим; третьесословный театр, третьесословный стих оказываются первостепенным культурным фактором, по крайней мере внутри культуры, внутри литературы, связующим и жанры, и даже виды искусства – фольклор и литературу. У Островского, у Некрасова границы между ними могут стираться, одно может переходить в другое.

Врастая реально в национальную почву, русская классическая литература становится и более единой внутренне, и тем самым более, так сказать, полноправна и едина и с европейскими литературами. Можно сказать, что состоялся завершающий этап ее становления – едва ли менее существенный по сути, чем одновременный этап прославивших ее классических романов Толстого и Достоевского.

Островский и Шергин*

Сопоставление Шергина и Островского, на первый взгляд, может показаться натяжкой: разные эпохи, совершенно разные как-будто объекты изображения, наконец, сопоставляется драматургия и повествовательная проза.

И все же непосредственное читательское восприятие подскажет: если вспоминать в связи с Шергиным кого из русских классиков, то, конечно, Островского и Лескова. И почему-то менее похожего Островского даже скорей, чем Лескова, хотя у последнего внешнее сходство с Шергиным, пожалуй, больше из-за того места, которое занимает в его поэтике сказ.

Но вчитываясь, начинаешь видеть у Шергина и Островского все больше сходных мотивов и черт. При всем «северном патриотизме» в пику «московскому» – с памятью о новгородском происхождении архангельского севера (вспомним хотя бы удивительный в своей истинно шергинской мудрости и стремлении к любви и миру рассказ «Корабельные вожи») – такого московского писателя, как Островский, Шергин, очевидно, любит. Во всяком случае – нередко с ним совпадает. Назовем несколько примеров – и ряд этот, думаем, можно продолжить.

Откровенная демонстрация фольклора в «Бедности не порок», составляющая сама по себе едва ли не основную, во всяком случае ярчайшую часть сценического материала пьесы, может сильно напомнить соответствующие страницы Шергина, где цитаты из фольклора перемежают рассказ об исполнителях этого фольклора – разве что не инсценированный («Офонина бабушка», «Мурманские зуйки», «Пафнутий Анкудинов», «Марья Дмитриевна Кривополенова»). В «Зуйках», кстати,

* Написано в соавторстве с В. Н. Некрасовым.

видим вариант той же забавной небывальщины, которую встречаем и в «Бедности не порок»:

Небылица в лицах, небывальщина,
 Небывальщина, неслыхальщина.
 По поднёбесью сер медведь летит,
 Он ушками, лапками помахивает,
 Он черным хвостом принаправливает.

Устойчивое выражение «старухи Островского» практически давно перешло из театрального полупрофессионального словоупотребления в обычную речь, во всяком случае уже при Шергине, и рассказ «Старые старухи» вполне может к нему отсылать.

Финальные речи Берендея в «Снегурочке» и заключительная фраза в рассказе Шергина «Любовь сильнее смерти» – «Смерть не всё возьмет. Только свое возьмет» – тоже кажутся сходными. Характерна сама значительность, весомость этих финальных резюме. Характерна и, мы бы сказали, драматургична.

И уже прямо связана с Островским «Митина любовь». Начать с того, что в самом тоне, характере и стиле речи, в самом образе рассказчика, с комическим удалством повествующего о своих злоключениях, чувствуется сходство с рассказами Петра из «Леса», но и в целом «Митина любовь» вообще своего рода реплика на «Грозу», а может быть, еще и на «Леди Макбет Мценского уезда», как известно, связанную с размышлениями Лескова о «Грозе». Лесковская реплика оказалась полемиической. Его взгляд на «сильный женский характер», подавшийся неуправляемой страсти, достаточно мрачен. И если героиня Островского нарушает заповедь с борьбой и мукой, страдает и гибнет, то лесковская Катерина полностью отдается стихии зла, доходя до убийства младенца.

Герой и героиня Шергина («мужняя жена») знакомятся в театре. «„Грозу“ Островского представляли, вместе ахнем, вместе рассмеемся. <...> А в последнее действие уливается моя соседка слезами – Люблю слушать, как занапрасно страдают...»¹

Однако, видимо, не совсем «занапрасно», по ее мнению, потому что, оказавшись в положении Катерины, Машенька Кярстен ведет себя иначе.

«Теперь эта неволя отменена», – говорит Митя. «Неволя отменена, да совесть взаконена!» – отвечает героиня. «И ушла. Как век не бывала.

¹ Цит. по изд.: Шергин Б. Изящные мастера. М., 1990. С. 180.

Опомнился, да побежал вслед – знай, метелица летит в глаза, да адмиралтейская часозвоня полночь выколачивает...»¹

«...Замужем живет... Честь наблюдает... Мне тоже бесчестно баловством-то сорвать. Кабы навеки моя, а так, баловством, мне не надо!..» И почти чудесное воссоединение героев в рассказе Шергина – именно награда судьбы за их верность *чести*.

И все-таки сопоставить Шергина с Островским, как нам думается, дают основания не столько те или иные конкретные параллели, сколько сходство их места и роли в литературном процессе эпох – веков XX и XIX.

Фольклор как прямо, программно заявленный первоочередной компонент собственного творчества – у Островского москвитянинского периода, как известно, основа всей программы, а ранний Островский – тот фундамент, на котором выстроено все грандиозное здание его театра.

Роль фольклора у Шергина, нам кажется, просто трудно преувеличить. Она сквозная и очевидная – даже очевидней, чем у Островского позднейших периодов, при том что никак не скажешь, будто в этом поздний Островский как-то изменяет раннему. Скорее, добавляет и добавляет что-то к той же основе.

Но то, что у Островского уходит в эту самую основу и оказывается растворено, усвоено всей художественной плотью: языком, стилем и самой формой театра (о чем ниже), то у Шергина на самом виду и практически все время в деле.

Разумеется, у них очень разная творческая судьба. При всем драматизме, конфликтности и напряженности существования Островского в театре и литературе, его прижизненный успех не сравнить с шергинским. Оставляем в стороне спорный по природе вопрос о сравнении каких-то абсолютных величин значения и дарования. Отметим, что как писатели, ближе других стоящие к фольклору, скажем так – представители фольклора в литературе, они, каждый в своей эпохе, на наш взгляд, вполне сопоставимы.

Отметим также, что письмо Шергина как словесный, речевой материал качественно явно не уступит никакому другому. В этом существеннейшем аспекте писатель Шергин, на наш взгляд, бывает сравним с кем угодно.

Вспомним и что эпоха Шергина для литературы была, в общем, куда потяжелее эпохи Островского. Хотя и той далеко до безоблачности.

¹ Цит. изд. С. 181.

Так или иначе, написанное Шергиным, помимо всего прочего, может нести черты активного, наступательного и переходящего в постоянный навык отстаивания своей художественной позиции. В большей, во всяком случае, мере, чем написанное Островским.

Как бы ни было, фольклорная составляющая у Шергина – черта открытая и неперемнная. Можно сказать, что, читая Шергина, все время ощущаешь: теми или иными путями Шергин настаивает на фольклоре.

Разумеется, и Островский, и Шергин – не единственные авторы фольклористы своих эпох. Но у Гоголя и Лескова, как и у Ремизова, фольклор – прежде всего могучая порождающая стихия, тогда как Островского с Шергиным, как нам представляется, и объединяет то, что для них фольклор – художественная основа, твердая точка, а вернее, площадь опоры. Приглядимся к Островскому с этой стороны.

Как нам представляется, при всей для Островского насущности собственно фольклора, и прежде всего фольклорно-речевого начала, еще существеннее для него то, что за фольклором – уклад. Собственно говоря, и вся театральность, весь театр Островского и рождены этим глубоко прочувствованным, прожитым ощущением устойчивого уклада жизни, в котором у каждого своя роль. Уклада как естественно сложившейся системы амплуа. Именно естественно: в театре Островского, да и вообще в его эпоху, тот или иной конкретный персонаж бывает способен рамки своего амплуа оспорить, раздвинуть, выйти из них. При этом может возникнуть конфликт, он и будет предметом художественного рассмотрения. Именно такой конфликт, как известно, тема «Грозы». Но в принципе он не обязательно драматичен. Например, Гаврила в «Горячем сердце», Платон Зыбкин в «Правде хорошо...» благополучно переходят из амплуа простака в амплуа героя-любownika. И абсолютной, косной неподвижности, непреодолимости этих рамок-ячеек в принципе нет. Скорей, есть ощущение удобства, привычности, естественности и конструктивности этих ячеек-мест, этой системы амплуа – она структурирует жизнь, происходящее, резко облегчает ориентировку и даже, если так можно сказать, художественно обстрает ее.

Так структурировано семейное и социальное пространство. Очевидно, еще более выражена структурированность временная, возрастная, стадияльная. Она подавно естественна, даже неизбежна, и подавно театральна – в простом техническом и основополагающем смысле амплуа. Рассуждая задним числом, легко вообще поддаться ощущению, что в России XVIII–XIX веков с ее двойственным – перевернутым

и одновременно уцелевшим – укладом, с одной стороны действительно потребовавшим установления национального театра и драматургии в качестве революционно-нового, а с другой – укладом с очень еще тогда выраженными чертами традиционности, театр Островского – явление просто неминуемое, какой-то имманентной природы, он создан чуть ли не сам и автора как бы и не имеет... Но автор есть, как это ни странно.

Через Островского как ни через кого другого во всей русской литературе выразила себя – посредством театра – стихия *уклада*. Признаемся, что мы не сумели найти здесь другого слова или словосочетания, хотя это и отдает оксюмороном, противоречием в определении. Но хотелось бы иметь в виду нечто шире патриархальности – такое, что за патриархальностью. Шире традиционности, традиционализма – то, что порождает традицию. Шире даже собственно религиозности.

Островского вообще ведь не назовешь религиозным писателем – кроме только москвитянинской пьесы «Не так живи, как хочется». Как не назовешь и Шергина. (Слово *смирение* тоже тут не годится. И фольклор разве *смирнен?*..)

Притом что автором каким-то антирелигиозным, антиклерикальным и тем более антихристианским не назовешь и подавно. Как того, так и другого. Молодой Островский, объясняясь с начальством по поводу «Своих людей», обронил принципиальные слова, он писал о своем писательском долге как «члена благоустроенного христианского общества». И это очень точно определяет его мироощущение. Думаем, оно сходно с шергинским, хотя в эпоху Шергина христианские основы общеевропейской этики и были загнаны в подполье.

И Островский, и Шергин – поэты жизненного уклада и поэты парадигмы, пройти по которой – удел всего живущего. Можно сказать, это и вывод из фольклора, и повод обращения к фольклору. Точней, причина – глубинная и естественная.

Особенно отчетливо, как нам представляется, выделяет и отличает их эта черта от соседей по литературе, если приглядеться к месту и роли того и другого в эпохе, в литературном процессе. На наш взгляд, они едва ли не идентичны. Тот и другой – во многом дети эпох некоего кризиса мировоззрения, точней, мироощущения в русской литературе; кризиса, для самой литературы, как известно, чрезвычайно плодотворного. Но тот и другой своим творчеством с этим кризисом спорят, ему прямо противостоят.

Особенно отчетлива такая позиция у раннего Островского. Нет, наверно, необходимости напоминать тут всю историю молодой редак-

ции «Москвитянина», историю литературных отношений Островского и Аполлона Григорьева. При своем вхождении в литературу Островский застаёт ее на этапе, как ему представляется, опасном в том числе и прямо для литературы. И пытается корректировать современную ему литературную традицию иной традицией, фольклорной в самом широком смысле слова, а в общем – корректировать и дополнять чем-то, что шире литературы, за литературой – всем жизненным опытом. Важно не упускать существа позиции Григорьева и Островского: требования оставаться на почве художественного факта. Отвергая вмешательство в литературу, искусство со стороны – с самыми благими якобы намерениями. По сути, это было требование максимального уровня художественности. И для писателя уровня Островского и читателя уровня Аполлона Григорьева, и для всей новорожденной классической русской литературы той эпохи это было практически реально, под силу. Григорьев, как все знают, называл такое требование словом *органическое*. Отсюда и вся значимость *органического* внесения в литературу фольклорного опыта именно с таких позиций, названных позднее почвенничеством. И эти позиции, эти интонации уже останутся памятны и различимы, узнаваемы – хотя и потерпят в дальнейших реинкарнациях и растиражированиях неизбежный урон от эпигонов и теоретиков: удержание художественного уровня – первая задача – задача все же первым делом практическая.

Но если *почвенничество* можно рассматривать отчасти как острую реакцию на *печоринство*, в общем, все-таки внутрилитературное при всей его значимости явление (не забывая при этом, что слово «печоринство» – все же не лермонтовское слово, не самого Лермонтова), то настоящее и постоянное обращение к фольклору Шергина если можно назвать художественной реакцией, то это, очевидно, реакция на куда более острые, многообразные и долговременные раздражители. Хотя в основе их, в первоначале, как нам представляется, можно увидеть характерный революционный «скандал мирозданию» – как известно, общий и романтическому, и декадентскому, и революционному мироощущению, да и тому, которое целенаправленно формировалось после 1917 года.

Этот-то *скандал* со всей его идеологией и кажется нам органически неприемлемым для художественной природы как Островского, так и Шергина.

Скандал не желает принимать мироздания. И прежде всего миропорядка с его укладом – в принципе – и с его общей для всех парадигмой существования.

Художник, остающийся на почве жизни, на почве факта, не приемлет скандала. И если в какой-то момент чуть ли не вся литература выглядит в скандале замешанной и *замешанной на скандале*, так что и само понятие *художественного* начинает отождествляться с понятием *скандального*, художник прямой, фронтальной, но при этом художественной, художественно-доказательной демонстрацией такого основополагающе *художественного* явления, как фольклор, говорит: а посмотрите на людей – они не хуже вас, жили до вас и прожили без ваших скандалов...

И не устает так или иначе говорить это в течение всей жизни, которая не перестает так или иначе подбрасывать ему достаточно серьезные поводы для такого вразумления...

В определенном смысле – мы бы сказали, самом высоком – можно говорить о присущем обоим нашим авторам дидактизму. А реальную возможность литературно крайне рискованного занятия – дидактики – Шергину, как и Островскому, дает редчайшая органическая способность претворять фольклорное начало в такое литературное качество, которое хочется назвать дидактизмом художественным и даже поэтическим. Их дидактизм умеет быть трогательным. И каждый из авторов, при всей между ними схожести, достигает этого по-своему. Своим путем. И в какой-то степени путь этот можно проследить.

Амплуа в повествовательной прозе зовут типажам. Шергин, как и Островский, любит, ценит типажность, в первую очередь типажность самую простую, очевидную, жизненную, и сам охотно объединяет своих героев по признаку, как пишут в анкете, пола, возраста, профессии и социального положения: вот *зуйки*, вот *корабельные возжи*, вот *архангельские старухи*...

Но все-таки еще важней для прозы Шергина, как представляется нам, такая глубоко фольклорная, даже мифологическая черта, как ахронность повествования. Просто не знаем другого автора, у которого она была бы так выражена и значима.

Кажется, что та степень максимального проживания фольклора, участия в фольклоре, которая структурирует, строит всю систему театра Островского, Шергину позволяет слить эпохи, снять грань между повествователем-автором, современником читателя, и повествователем-рассказчиком, современником описываемых событий.

Собственно, Шергин ведет повествование так же, как описываемая им знаменитая сказительница М. Д. Кривополенова, которая самого Шергина и восхищает тем, что картину колонизации новгородцами

чудских земель описывает как живую жанровую сценку, увиденную собственными глазами («а чудские девки – они любопытные. Им охота посмотреть: что за русь? Похожа ли русь на людей?»)¹.

Как мы знаем, пафос диалектологических исследований не в последнюю очередь – в реконструкции речи предков, в том, чтобы путем сравнений и наложений разделившегося некогда на наречия, диалекты, говоры языка приблизиться к праязыку, к общей речевой основе, во всяком случае для данной речевой группы.

На наш взгляд, Шергин делает что-то очень близкое к этому – но, конечно, не в научной, а в своей, чисто художественной сфере. И действуя тоже говором, разговором. Характерной «северной» речью, которую он умеет передавать, кажется, фонографически точно и живо и которая у него способна бывает по колоритности не уступать речам персонажей Островского. Так что у читателя остается впечатление переплетения, взаимосрастания эпох и перевоплощения в людей, живших ранее. Они словно бы ощущаются живущими и сейчас, и во всякую эпоху.

Иногда это выглядит, скорее, традиционно в своем роде, хотя и очень эксцентрично и ярко, как глупое царское семейство в «Золоченых лбах», иногда кажется само собой разумеющимся, а иногда несет сильнейший художественный эффект – можно вспомнить «В отnose», где охотников-промысловиков в классически безнадежной ситуации *относа* вдруг выручает... самолет, как бы чудом, в нарушение всех традиций и законов природы попавший в одно с ними время... На самом деле никаких сдвигов и фокусов нет, просто убедительнейшее вживание в традиционный уклад и заботы охотников-поморов отвлекло читателя от эпохи, а она оказывается почти нашей современностью, XX веком, хотя могла бы при такой живой ахронности, универсальности и почти извечности речи, черт фактуры и быта оказаться и веком XIX – как в рассказе «Для увеселенья» с совсем другим исходом...

Очевидно, есть основания сопоставить Шергина еще с одним известным сказителем XX века – Бажовым. Но Бажов, на наш взгляд, заметно антикварнее, музейнее Шергина. Может быть, такая антикварность дает где-то особенно ярко сверкнуть уральскому самоцвету, но о взаимопроникновении эпох тут речи не идет. Тут, в сущности, совсем другие пути и достижения. Кажется, что именно такая фиксированная монументальность, музейная сохранность и определила явное

¹ Цит. изд. С. 144.

различие в писательских судьбах этих двух действительно во многом сходных писателей фольклористов – практически современников...

Писатель Шергин – всему современник... Как и фольклор. Только фольклор, захватывая, как бы втягивает нас туда, в свою эпоху, а Шергин, навстречу ему, незаметно притягивает *те* времена сюда, к нашим. Благо удивительная «северная» речь писателя оказывается словно бы общей всем эпохам. Образом как бы русской речи вообще, праречи... Что, как можно догадываться, и входило в «северную» программу автора...

Пожалуй, если уклад – в самом широком смысле – за фольклором, то такое время вне времени – что-то, что и за фольклором, и за укладом; во всяком случае – образ, живое ощущение некой извечности, извечного начала...

Шергин пишет в рассказе «Пафнутий Анкудинов»: «Поморянин, поэтически одаренный, вполне укладывался творчеством своим в традиционные формы устной поэзии – песню, сказку, былинку. Но в этом стиле, в этой стихии он чувствовал себя хозяином и являл свое творчество не только артистическим исполнением, но и безудержной импровизацией, отвлечениями в сторону самой злободневной современности. Поморская среда ценила и поощряла такой талант. Это способствовало тому, что носитель таланта не порывал со своим бытом и укладом»¹.

В сущности говоря, собственное творчество Шергина и основано именно на таком методе. Но если мы вспомним, как понимался фольклор в молодой редакции «Москвитянина» (а принципиальна здесь прежде всего статья Григорьева «Русские народные песни с их музыкальной и поэтической стороны»), то увидим, что там как раз и ценился «живой фольклор», не очищенный от современной «порчи» академическим собирательством.

Шергин, не писавший пьес, остро чувствует театральность традиционного поморского быта: «Весь народ северный вдохновенно отдается всякой игре, всякой обрядности – „театру для себя“»².

И этот «театр для себя» реализован в его повествовательной прозе.

¹ Цит. изд. С. 141.

² Цит. изд. С. 140.

КОНЕЦ КЛАССИЧЕСКОГО ВЕКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Поздний Островский В СВЕТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОБЛЕМ ЭПОХИ

Островский входит в литературу как первый третьесловный классик. Совершенное им «открытие страны Замоскворечье» было одновременно открытием нового зрителя: дворянский зал сменялся разночинским, а благодаря Островскому, целенаправленно формировавшему свою публику, постепенно и купеческим.

Театральная эстетика Островского складывалась в кругу молодой редакции «Москвитянина», и прежде всего в общении с главным идеологом кружка Аполлоном Григорьевым. Совместно выработанная ими в этот период концепция национального театра не изменилась до конца жизни драматурга, что, как мы увидим, осложнило его положение в новой социокультурной ситуации начиная с 70-х годов.

Взгляды на задачи театра, на его роль в культуре и, более того, в жизни нации, присущие Островскому и Григорьеву, испытали несомненное влияние немецкого романтизма, и прежде всего театральной эстетики Шиллера.

Уже в 1846 г. в журнале «Репертуар и Пантеон» Григорьев популяризирует идеи Шиллера и выдвигает обобщающую эти идеи формулу «Театр – училище массы»¹. Понимание театра как просветительского учреждения ложится в основу всей концепции строительства национального театра, предпринятого Островским, о чем более подробно говорилось в этой книге.

Цель Островского – создание внесловного общенационального театра – была вполне адекватна социокультурной ситуации 1850–1860-х годов. Если дворянская культура ощущала себя прежде всего общеевропейской, то для позднейшей эпохи характерно стремление

¹ Репертуар и Пантеон, 1846. № 9. С. 427.

к национальной самоидентификации, постепенное отмирание феодальной сословно-иерархической структуры общества – следствие возрастания роли денег, интеллектуальные усилия нации устремлены к сокращению (в идеале – к полному исчезновению) культурного разрыва народа и образованного общества. Особенно эта потребность усилилась в связи с подготовкой реформ. Очень показательно умонастроения эпохи отразились в написанном Достоевским объявлении о подписке на журнал «Время»: «И вот перед этим-то вступлением в новую жизнь (имеются в виду реформы Александра II – А. Ж.) примирение последователей реформы Петра с народным началом стало необходимостью. <...> Соединение во что бы то ни стало, несмотря ни на какие пожертвования, и возможно скорейшее, – вот наша передовая мысль, вот девиз наш. <...> Распространение образования усиленное, скорейшее и во что бы то ни стало – вот главная задача нашего времени, первый шаг ко всякой деятельности»¹.

Просветительская работа становится важнейшей областью интересов общества, профессиональные педагоги (Ушинский), медики (Пирогов), литературные критики (Добролюбов), писатели (Лев Толстой с его яснополянской школой, педагогическим журналом и работой над «Азбукой» и книгами для чтения) – все они думают и спорят о принципах народного образования и воспитания. В этот ряд естественнейшим образом вписывается и представление о театре как училище массы. И хотя Островский стремился не столько *изменить*, сколько *расширить* состав зрительного зала, его пьесы обращены прежде всего, по его собственному выражению, к «свежей публике», т. е. той, которая впервые приобщается к современным формам культуры. Сложившись в начале литературного пути, эта позиция не изменялась на протяжении всей жизни драматурга. И в 1881 г., в обстановке совершенно новой, он продолжает ее отстаивать.

Обращаясь к молодым драматургам, Островский советует им работать для демократической публики. Однако Островский не считал, что для «свежего зрителя» нужна некая специальная драматическая продукция вроде «книжек для народного чтения», заведомо непригодных для образованного читателя. Надежду на возможность создания общенародной драмы он черпал в многовековом опыте мирового искусства. «Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает её силы и не дает ей опошлиться и измельчать.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л., 1978. С. 37.

История оставила название великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец и для всего света.»¹

Зрительный зал Островского в период расцвета его театра и наибольшего общественного признания драматурга – 1850–1860-е годы – это зал, так сказать, не стратифицированный, не расщепленный: хотя бы на время спектакля он превращается в нечто единое, одинаково воспринимает и одинаково оценивает то, что происходит на сцене. Вся поэтика театра классического Островского определена именно стремлением сформировать такой зал и обращенностью ко всему народу. Но в 1870-е и в 1880-е годы ситуация изменяется. Внешне это сразу проявляется в изменении общего тона критики. Отрицательные отзывы или неодобрения по поводу той или иной пьесы Островскому случалось читать нередко и в прежние годы. Но в тех случаях драматурга, как правило, упрекали за отступление от уже сложившегося его собственного стиля «пьес жизни» (по выражению Добролюбова), за уступки театральной условности или за неудачно, с точки зрения критики, выбранный «предмет».

В этот период о пьесах Островского и тем более о качестве их постановок спорили, нередко с трудом принимая новые черты его поэтики. Но общая оценка его как живого классика русской сцены сомнению не подвергалась. Но к 1870-м годам тон меняется. Особенно заметна перемена, когда речь идет о таких шедеврах, как «Лес». Так, в 1871 г. критик «Петербургского листка» начинает свою статью словами: «Хотя теперь произведения Островского уже не волнуют нашу мыслящую и читающую публику... <...> Общий голос, – что произведение это слабое, в чем мы и согласны со всеми»².

Таким образом, уже в 1870-е годы, когда талант Островского был в полном расцвете, когда были созданы многие пьесы, ставшие впоследствии абсолютной классикой, постепенно начиналось то, что уже вполне определилось в 1880-е годы и что принято называть «кризис театра Островского».

Островский вступал в литературу как долгожданный реформатор театрального репертуара, а уходил в конце 1880-х, если судить по общему

¹ *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. С. 139.

² Цит. по изд.: Критическая литература о произведениях А. Н. Островского / Сост. Н. Денисюк. Вып. 3. М., 1906. С. 258.

тону критики, как писатель, переживший свое время. Среди его поздних работ наибольшим успехом пользовались не такие впоследствии общепризнанные шедевры, как «Бесприданница» или «Таланты и поклонники», а пьесы, написанные в соавторстве с Соловьевым и более похожие на продукцию «идейных» драматургов, поставщиков пьес с «вопросами».

Когда-то Аполлон Григорьев неоднократно высказывал мнение, что в зрительном зале совпадают вкусы просвещенного, интеллигентного, как стали выражаться позже, и простонародного зрителя, а фальшивой, зависимой, подверженной соображениям, лежащим вне искусства, оказывается реакция людей «из общества». Однако тогда это было тонкое аналитическое наблюдение, скорее, предсказывавшее будущее. В его же эпоху слишком велико, как уже говорилось, было стремление к культурному объединению, тогда и зрительское общественное мнение формировалось этим единением непосредственной, наивной реакции «свежей» публики и суждений ценителей театра.

Со второй половины 1870-х годов ситуация изменяется. В этот период процесс синтезирования новой национальной общности, не основанной на феодальной иерархии, завершен. И актуальным становится его структурирование на новых – и очень дробных – основаниях. Такими основаниями новой стратификации выступают весьма разнообразные признаки: профессиональные, денежные, образовательные и т. д.

«Образование во что бы то ни стало, несмотря ни на какие пожертвования», к которому призывал Достоевский, приводит ко всеобщему «усреднению» и выравниванию психологических навыков и культурных привычек, да и вкусов. (Оговоримся: речь, конечно, идет о городском населении, поскольку и театр – институт именно городской жизни.)

Тонкий наблюдатель жизни, Островский, конечно, отразил этот процесс. С этой точки зрения показательна пьеса «Последняя жертва» (1877), и не только тем, что современный «деловой человек» Фрол Федулыч Прибытков (имя подчеркнуто патриархально-купеческое, простонародное, и это значимо!) ездит в оперу слушать Патти, упоминает о гастролях Росси. Очень важен третий акт, где действие происходит в клубном саду, и описывающая публику ремарка: «Пестрая толпа кавалеров и дам в разнообразнейших костюмах, от полумещанских провинциальных до парижских последней моды». Попадающий в эту пеструю толпу провинциальный купец, говорящий, как купцы в ранних пьесах Островского, так и обозначенный в списке действующих лиц – «Иногородный», по ремарке, «стоит посреди сцены в недо-

умении». Бывшие Тит Титычи, попадая в современную московскую толпу, выглядят странным анахронизмом.

Можно сказать, что усреднение, выравнивание (даже относительное) образовательного уровня приводит к тому, что эта умеренно просвещенная публика, для которой посещение театра не праздник и не «умственная привычка», а некое, как сказали бы мы сегодня, «статусное мероприятие», чувствует себя вполне уверенно и независимо. Она формирует свой «социальный заказ» театру: развлекательную, «хорошо скроенную» пьесу для души и так называемую тенденциозную («идейную») драму, чтобы быть в курсе обсуждаемых, «модных» вопросов.

В 1874 г. в «Русском вестнике» в статье о Писемском Авсеенко с большой прямотой высказал суть претензий буржуазной публики к Островскому. «Задача комедии сузилась непостижимым образом до копирувания пьяного или безграмотного жаргона, воспроизведения диких ухваток, грубых и оскорбительных для человеческого чувства типов и характеров. На сцене безраздельно воцарился жанр, не тот теплый, веселый, буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене, а жанр грубый, нечистоплотный и отталкивающий. Некоторые писатели, как например г. Островский, внесли в эту литературу много таланта, сердца и юмору, но в общем театр наш пришел к крайнему понижению внутреннего уровня, и весьма скоро оказалось, что ему нечего сказать образованной части общества, что он и дела не имеет с этой частью общества»¹.

В апреле 1876 г. за Островского заступился Достоевский в «Дневнике писателя»: «Итак, Островский понизил уровень сцены, Островский ничего не сказал „образованной“ части общества! Стало быть, необразованное общество восхищалось Островским в театре и зачитывалось его произведениями? О да, образованное общество, видите ли, ездило тогда в Михайловский театр, где был тот „теплый, буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене“. А Любим Торцов „груб, нечистоплотен“. Про какое же это образованное общество говорит г-н Авсеенко, любопытно бы узнать?»².

Грязь не в Любиме Торцове: „он душою чист“, а грязь именно, может быть, там, где царствует этот „веселый, теплый буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене“»².

Существование и нарастающий успех тенденциозной драмы были связаны с влиятельностью леворадикальной утилитарной критики,

¹ Русский Вестник. 1874. № 10. С. 892.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 106.

воспитавшей нового читателя и зрителя в убеждении, что единственной достойной задачей литературы и других видов искусства может быть только пропаганда «передовых идей». Само понимание того, что есть «передовое» воззрение, к 80-м годам уже могло колебаться в очень широких пределах, нередко противоположных тому, как это представляли себе шестидесятники, но убеждение в том, что серьезное искусство должно ставить «вопросы» и предлагать решения, стало едва ли не всеобщим. С этим была связана и нарастающая глухота к слову, к эстетической ценности конкретного явления искусства, не говоря уже о признании его самоценности как рода человеческой деятельности.

Тенденциозная драма появилась в литературе в 50-е годы, в эпоху популярности «обличительной» литературы, как форма прямого, не опосредованного художественным обобщением обсуждения актуальных общественных вопросов. Это была своего рода драматизированная публицистика в форме «хорошо скроенной» пьесы, где фабула и герои, не обладающие самодвижущимися характерами, типичными для высокого реализма, образовывали иллюстративный ряд.

Популярность тенденциозной драмы росла по мере того, как все больше места в культурном пространстве начинала занимать периодика, неуклонно расширявшая круг своих читателей. Театральный зал 80-х годов заполняли уже не только читатели таких почтенных «толстых» журналов, как «Русский вестник», «Отечественные записки», «Вестник Европы», но и газет и тонких журналов. Этот новый потребитель культуры, получающий в кратком, облегченном изложении разнообразные сведения из всевозможных областей жизни – политики, науки, искусства, мод и развлечений, – выстраивал другие ценностные ряды, чем те, на которые была ориентирована большая литература и театр Островского в том числе.

Тенденциозная драма как жанр вызывала острое неприятие Островского. В записке «Причины упадка драматического театра в Москве» (1881–1884) он пишет: «Тенденциозные пьесы некоторыми критиками по недоразумению <...> называются культурными; но они некультурны уж потому, что при отсутствии в них жизни и живых образов не производят никакого впечатления и оставляют публику равнодушной. Культурно то, что сильно действует и оставляет в душе глубокие следы; художественные произведения вместе с тем и культурны. Они своими правдивыми и сильно поставленными характерами и типами дают первые правильные отвлечения и обобщения. <...> Некоторые критики называют тенденциозные пьесы честными, и это не-

верно. Они не честны, потому что не дают того, что обещают, – художественного наслаждения, т. е. того, зачем люди ходят в театр. Но вместо наслаждения они приносят пользу, дают хорошую мысль? И всякое художественное произведение дает мысль – и не одну, а целую перспективу мыслей, от которых не отделаешься. Голые тенденции и прописные истины недолго удерживаются в уме: они там не закреплены чувством»¹.

По некоторым рассуждениям в этом тексте видно, что Островский хорошо чувствовал связь между успехами неприемлемой для него тенденциозной драмы и «недавним походом, поднятым против искусства, утилитарным взглядом на него». Новая культурная ситуация на очередном историческом витке актуализировала идею свободы искусства – в третий раз за столетие, если вспомнить борьбу литераторов пушкинского круга против архаических требований прямого дидактизма, принятых на вооружение «оппозицией застоя» (выражение А. Григорьева). Затем, в 60-е годы, проигранный защитниками свободы искусства спор с леворадикальной критикой. Можно сказать, что в 80-е годы русская литература пожинала плоды этой победы утилитаристов, получив в качестве аудитории их воспитанников.

В записях, сделанных, видимо, для себя и предположительно датированных 1870-ми годами (публикаторы условно назвали этот текст «Мысли о драматическом искусстве», хотя это не вполне точно отражает их содержание), Островский неоднократно возвращается к мыслям о пользе искусства, причем особенно интересны его соображения о пользе *чистого* искусства: «История показывает, что везде развитие искусства предшествовало развитию наук. Чем искусство выше, отрешеннее, общее, тем оно более практикует мозг. Таким образом, „искусство для искусства“, при всей своей видимой бесполезности, приносит огромную пользу развитию нации»².

Итак, можно сказать, что на фоне перемен, происходящих в русской культурной жизни, Островский остается верен первоначальным основополагающим принципам своего театра: его нравственно-просветительской направленности, обращенности к «свежему зрителю» и соответствующей достижению этих целей поэтике «крупного комизма» и «сильного драматизма». Вне всякого сомнения остаются для него также общеэстетические принципы высокого реализма, и главный

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1978. С. 193–194.

² Там же. С. 458.

среди них – необходимость глубоких обобщений в форме самодвижущихся характеров, которые неминуемо воссоздавали бы картину живой жизни, более сложной и богатой, чем любая теория. Именно такая картина и могла породить «целую перспективу мыслей», а эту-то способность художественного произведения Островский, как мы видели, и считал высшей ценностью.

Такая позиция, конечно же, осложняла положение драматурга в сиюминутной современности, но она же давала ему надежду на долгую жизнь созданного им театра в качестве неустаревающей *национальной классики*, в то время как суперсовременные «идейные» драмы безвозвратно устаревали, лишь только устаревали те рецепты решения «вопросов», которые они предлагали.

Однако все это не означало, что драматург был глух к новым художественным веяниям. Век «новой драмы» (в двух основных ее разновидностях – драмы-диспута и драмы настроения) в России наступил уже после смерти Островского. Но некоторые ее содержательные свойства были присущи пьесам Островского уже в 1870-е – 1880-е годы. И прежде всего – насыщенность остросовременными, широко обсуждаемыми в обществе проблемами. Только форма тут была найдена другая. Это не была драма-диспут, где действие строится как бы в обход интриги и заменяется непосредственным столкновением словесно выраженных позиций героев. Пьеса такой формы неизбежно балансирует на тонкой грани, отделяющей ее от того, что мы видим в «тенденциозной драме», и целиком зависит от способности писателя создать полнокровные характеры, чтобы представить сталкивающиеся идеи как *позиции личности* (если воспользоваться выражением Бахтина).

Островский задачи драмы-дискуссии решает в формах почти традиционной комедии, дерзко населяя ее героями, не связанными или слабо связанными с основной фабулой, но зато несущими груз этой острой проблемности. Сочная речь и яркие характеры таких персонажей, за каждым из которых угадывается целый пласт жизни, делают пьесу вполне свободной от монологической риторики. Ярчайший пример – «Лес».

Но, быть может, наиболее очевидный случай, когда Островский обогнал свое время, – «Снегурочка», не случайно вызвавшая недоумение при своем появлении. Ей не простили «фантастический элемент», по мнению слишком многих шедший вразрез с эстетикой «жизнеподобия», еще вполне живой в первой половине 1870-х годов. В пьесе Островского этот фантастический элемент чудесным образом соче-

тался с правдивым, осязаемо реальным изображением архаического быта. Лишь позднее стало ясно, что это был первый опыт русской философско-символической драмы, и вполне объяснимо поэтому, что пик популярности «Снегурочки» приходится на время максимального интереса русских читателей и зрителей к символизму.

Говоря о трудностях, которые переживал театр Островского в 1870-е годы, думается, важно понять, что это не было личной проблемой одного художника, хотя бы и сыгравшего решающую роль в развитии национального театра. Если взглянуть на это явление в более широком контексте, выйдя за рамки индивидуальной судьбы Островского или даже театра в целом, то станет очевидно, что перед нами, как выразились бы мы сегодня, *системный кризис культуры*, который она переживает в последние десятилетия XIX века.

В советском литературоведении 80-е годы XIX века принято было описывать исключительно как кризис революционной идеологии (отказ от наследия шестидесятников, крушение народнической тактики индивидуального террора и т. д.), на смену которой скоро, в середине 90-х, придет «пролетарский этап освободительного движения». Соответственно, 80-е годы трактовались как эпоха безвременья, переходности, эпоха утраты идеалов. С этим, конечно, не следует спорить, как говорится – факт налицо. Бесспорно и подобное самоощущение достаточно широких кругов воспитанной шестидесятниками интеллигенции. Вместе с тем идеологически неангажированным историкам, вероятно, нашлось бы что добавить к этой унылой картине: например, отсутствие войн, укрепление финансовой и промышленной мощи страны, развитие земского движения и в рамках его – реальная культурная работа, столь презируемые революционными идеологами «малые дела» вместо пропаганды насильственных переворотов. Впрочем, сейчас это как раз и стало общим местом. Заметим только, что Россия, в сущности, второй раз (после шестидесятников) переживала переход *от слов к делу*, хоть и не слишком эффектно и блестящему.

Кризис ощущается и в литературе: умирают не только все крупнейшие романисты (кроме Толстого и Гончарова) – еще важнее, что отмирает роман как абсолютный лидер большого реалистического стиля. Классический роман сосредоточил в себе национальные и экзистенциальные, а следовательно, и общечеловеческие проблемы и явил собой наиболее адекватную форму их выражения, что как раз в эти 80-е годы постепенно приносит ему мировое признание. Гончаров, как мы помним, продолжая жить, романов больше не создает. Для Толстого

именно 80-е годы – время кризиса, отказа от собственных высочайших художественных достижений. Помимо причин социально-философского характера у него это еще и ощущение кризиса литературы того типа, одним из главных деятелей которой был и он сам: литературы, создающей полноценную «вторую реальность», – и притом литературы *вымысла* и разнообразных форм художественного опосредования идей.

Дневники и письма Толстого начиная со второй половины 80-х годов, переполнены размышлениями на эту тему: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо»¹.

Историки церкви и религиозных движений могли бы, наверное, также дополнить эту картину умственного брожения.

Каковы причины этого общего кризисного состояния культуры и как этот наш кризис соотносится с состоянием современной ему культуры европейской – на эти вопросы, конечно, нет простого ответа. Ясно только, что причины множественны и разнообразны. О некоторых из них применительно к судьбе театра Островского мы тут и попытались сказать, задумавшись над тем, что же, собственно, значит это устойчивое выражение – «кризис театра Островского».

Кризис. Напомним, однако, прямое значение этого слова: момент, когда организм стремится побороть болезнь максимальным напряжением всех своих сил и возможностей. После него – смерть или выздоровление. Умер Островский, а театр его выжил, и впереди у него были очередные взлеты, кризисы и снова взлеты – взлеты, которые вновь и вновь заставляют вспоминать слова Островского, некогда сказанные им о себе самом: «в настоящее время я – хозяин русской сцены». Можно сказать, что время от времени возвращается как раз такое *настоящее* время, и так, видимо, будет продолжаться, пока жива русская речь.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 52. М., 1952. С. 93.

НОВОЕ МИФОТВОРЧЕСТВО И КОНЕЦ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА

Общепризнано, что русская культура классического периода XIX в. была литературоцентричной. Что же это все-таки значило, как и в чем выразалось помимо высокого ценностного статуса словесности в иерархии искусств?

Напомним прежде всего, что такое положение объясняется не только небывалым взлетом литературы как эстетического феномена, но и особенностями нашей истории. Когда общество было практически отстранено от участия в политике, умственная жизнь нации (во всяком случае ее гуманитарные аспекты) сосредоточилась главным образом в литературе, а начиная с определенного периода и в литературной критике. Образованная и даже только грамотная Россия действительно была читающей страной, а литература быстро стала одним из важнейших факторов, позволявших ориентироваться в реальности. Разумеется, высшей инстанцией в решении коренных проблем бытия на протяжении XIX в., как и во все протекшие столетия со времен крещения Руси, для основной массы российского народа оставалась церковь. Даже этика атеистов и социалистов, по существу, была в основе своей христианской.

Но это были, так сказать, «последние вопросы» самого общего жизнестроения, и евангельское слово было обращено к горнему, непреходящему. А новая секуляризованная литература говорила людям о земных проблемах, об отношениях и чувствах, рожденных человеческим сообществом, хотя она и не позволяла человеку забыть о духовной стороне его земной жизни.

Герои и описанные в литературе жизненные ситуации как бы давали имя и форму окружающей действительности, структурировали ее. Недаром так горячо обсуждались писателями и критикой проблемы типов и типизации, отношения нравственности и художественной

правды, т. е. все те аспекты эстетики, которые живо касались человека, обращавшегося к литературе как инструменту понимания реальности.

Герои русской литературы становились постепенно особым, виртуальным, как сказали бы мы теперь, сообществом, неким параллельным реальному *народом, миром*, с которым русский человек нередко соизмерял, соотносил свою повседневность, переживания и поступки.

В беседах, переписке, мемуаристике, а затем и в художественных произведениях именами литературных персонажей, случалось, обозначали встреченных на жизненном пути людей и ситуации. Слова и выражения литературных героев (начиная хоть с бессмертного изречения Митрофанушки «Не хочу учиться, хочу жениться» и фраз из крыловских басен, грибоедовских эпиграмм в «Горе от ума» до лирических строчек Пушкина и Лермонтова, гоголевских словечек, реплик персонажей Лескова и Островского) постепенно создавали некий вторичный речевой фольклор. Они обогащали повседневные разговоры русского человека, углубляли его взгляд на себя и окружающее, помогая возвести частные случаи быта к общим закономерностям бытия, вписать свой индивидуальный опыт в национальный.

Полагаю, что все это очень похоже на создание своеобразной национальной мифологии.

Как известно, еще Шеллинг высказал мысль о том, что литература Нового времени способна создавать мифы. Не просто возрождение и новое осмысление античной мифологии, не реконструкция национальных (это частный случай), а именно продуцирование новых мифов – характерное явление европейской литературы Нового времени. «В любое время существовали лишь немногие люди, в которых концентрировались все их время и универсум, как он созерцается в данную эпоху; эти люди и суть поэты по призванию. <...> Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию. <...> Для пояснения приведем пример величайшего индивидуума нового мира: Данте создал себе из варварства и из еще более варварской учености своего времени, из ужасов истории, которые он сам пережил, <...> собственную мифологию и с нею свою божественную поэму. Выведенные Данте исторические личности, как Уголино, будут всегда считаться мифологическими. Если бы когда-нибудь могло исчезнуть воспоминание о иерархическом строе, оно могло бы быть опять восстановлено по той картине, которую о нем дает поэма»¹.

¹ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 146–148.

Шеллинг также причислил к мифотворцам Нового времени Шекспира, Сервантеса и своего современника Гете как создателя Фауста. По мнению Берковского, мифологизировались и такие шедевры самих романтиков, как «Ундина» Фуке и «История Петера Шлемиля» Шамиссо¹. Вероятно, это далеко не полный список, хотя и расширение его не может быть слишком большим.

Как можно заметить, для Шеллинга не имеет значения наличие или отсутствие фантастического элемента в мифопорождающем художественном тексте Нового времени: Гамлет, Лир, Дон Кихот, Фауст равно принадлежат к новому мифу. Таким образом, можно, по-видимому, сказать, что мифологизируются, по Шеллингу, герои, выражающие некие сущностные, предельно значимые для человечества и подпадающие символическому расширению коллизии и свойства личности и общества. Иначе говоря, примерно то, что позже вслед Юнгу станут называть архетипами.

Думаю, излишне напоминать, хотя нельзя все же не сказать здесь, что для европейцев Новой эры христианство вне сферы мифа. Новые мифологизированные герои – порождение земной жизни, человеческого мира, а с христианскими категориями и библейской историей они могут – и весьма часто – соотноситься как с внеположным человеческому бытию. Символизация выбора между добром и злом через систему христианских представлений и соотнесений с библейскими персонажами – способ установления аксиологического статуса героя, но не элемент мифа.

Явление нового мифотворчества было осмыслено романтиками, но возникло оно в искусстве раньше. Так, например, Шекспир – безусловно величайший творец новых мифологических героев, живущих в мировой культуре уже несколько веков. Однако до романтиков это явление, по-видимому, и не могло осознаваться как сотворение мифа: место было занято античной мифологией, бывшей важнейшим средством художественной эмблематики.

В связи с романтическим интересом к местному и национальному стоят попытки реконструирования дохристианской народной мифологии, которые и активизируют фантастический элемент в мифотворчестве Нового времени. В сущности, тень отца Гамлета не столько фантастика, сколько необходимое для сюжета (достаточно традиционное) допущение. Иное дело Ундина или мифологизированный мир Гофмана, где смешались персонажи мистических трактатов, немецкого

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

фольклора и авторский волшебный вымысел. В итоге Крошка Цахес по-своему не менее значим в сознании последующих поколений европейцев, чем возвышенные герои Шекспира.

Как обстояло дело в русской литературе?

Пережив петровскую культурную ломку и ускоренно создавая европеизированную литературу на протяжении XVIII столетия, русская культура лишь в начале XIX в. завершает стадию экспериментов и ученичества. Послушно принимая освященную европейской традицией античную мифологическую эмблематику, еще в доромантические времена русские писатели делают первые и вполне искусственные попытки «реконструировать» национальную славянскую мифологию. По-видимому, это вызвано тягостным чувством зависимости от образцов и попыткой эмансипироваться от учителей. Но реальной почвы для такого возрождения в это время не существовало, хотя бы из-за слабого развития научной фольклористики и этнографии. Попытка создать свой славянский Олимп по аналогии с античным оказалась малоуспешной, разве что Перун стал более или менее общезначимым персонажем.

По-настоящему удалось достичь национальной самобытности не в области искусственного мифотворчества, а в лирической поэзии Пушкина, давшей язык и голос русскому человеку европейского сознания. На очереди стояло обретение плоти и облика русским европейцем, и такой герой был создан Грибоедовым тогда, когда именно плоть и облик, фактура обрели острую, повышенную значимость – стали функциональны, как никогда раньше (Грибоедова, если угодно, можно назвать в этом смысле Петром I русской литературы). Высокий дворянский герой, правдолюбец и остроумец, эпиграмматист, полномочный литературный представитель автора, Чацкий отныне надолго становится эталоном облика и поведения. Недаром его будут называть Гамлетом русской сцены, и в пределах национальной культуры он, безусловно, становится архетипом интеллектуального героя-протестанта, действительно во многом аналогичным образу Гамлета.

Хотелось бы добавить только, что своеобразная матричность этого характера, его способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что он позволяет человеку ориентироваться в окружающем, – все это, думается, и дает основания рассматривать его как своего рода новый миф.

Особое свойство некоторых литературных героев, их архетипичность были почувствованы Гончаровым и стали предметом критической рефлексии. В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров

говорит про «духовное, наследственное сродство, какое замечается между творческими типами художников, начиная с гомеровских, эзоповских, потом сервантесовского героя, шекспировских, мольеровских, гетевских и прочих и прочих, до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно. Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию. <...> Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг и капель. И в новое время обнаружится, например, что множество современных типов вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т. д. окажутся разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и в свою очередь расплодятся на множество других и т. д. <...> Но оставим это духовное сродство типов: я, с своими героями, не прошусь на Олимп»¹.

Как известно, статья Гончарова была попыткой объясниться с критиками «Обрыва», герои которого и правда не пополнили русский Олимп, зато одно из первых мест занимает на этом Олимпе Обломов.

Гончаров пишет о явлениях, близких тем, о которых здесь говорится. Но есть и определенные отличия: гончаровское рассуждение погружено во внутрилитературную проблематику, речь у него идет, собственно, о психологии творчества и об особенностях порождения новых художественных типов, как бы раздробляющих и повторяющих крупные открытия литературных гениев. Наше же рассуждение обращено к проблемам функционирования классических героев (которых мы считаем персонажами новой мифологии) в культурном и общественном сознании нации.

Высокий герой отнюдь не остался единственным литературным явлением этого типа – а может быть, он даже может считаться и не самым показательным подобного рода явлением в литературе и русской культуре Нового времени – но это, очевидно, зависеть будет уже от нашего подхода, точки зрения. Не в меньшей степени этими свойствами обладали герои не столь импозантные – едва ли меньшее значение имели на этом постепенно заселявшемся русском Олимпе персонажи комического эпоса, создававшегося одновременно со становлением новой русской литературы. И даже чуть раньше, начиная по крайней мере со знаменитого Митрофанушки. Одним из показателей принад-

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1955. С.104–105.

лежности литературного персонажа к новой национальной мифологии становится, по-видимому, способность его имени из собственного превращаться в нарицательное, а затем и порождать производные существительные со значением качества: Молчалин и молчалинство, Хлестаков и хлестаковщина, Печорин и печоринство, Глумов и глумовщина, Обломов и обломовщина. Есть, впрочем, герои, от имени которых производных не получилось, а знаковость их от этого несколько не меньше: Митрофанушка, Чацкий, Тит Титыч.

В этом ряду мифологизированных героев нельзя не заметить явно преобладания персонажей комических. Рискну высказать предположение, что это обстоятельство тесно связано с особенностями нашей ментальности. Внутреннее недовольство собой, сознание несовершенства наличного человека и мира в целом у нас выразилось в своеобразной юмористической рефлексии.

Можно, кажется, высказать предположение, что именно в этой точке сошлись две важнейшие составляющие неповторимого мира русской классической литературы: рефлексия, связанная с европейской философской традицией, повлиявшей на формирование высокого героя, и вот эта «юмористическая рефлексия», питающаяся комической стихией русского языка и фольклора.

Не случайно именно для нашей литературной мысли оказались актуальны эстетические концепции, сближающие комизм с возвышенным и трагическим. «Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде с смехом во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой смеющимся правды», – писал Григорьев¹.

Не забудем и рассуждений Достоевского в записных тетрадях: «Но разве в сатире не должно быть трагедии? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом. И имя им обеим, вместе взятым: *правда*»².

Духовные усилия и стремление к нравственному совершенству, идеальные порывы и живая насмешливость русского ума, отмеченная столь многими писателями как важнейшее свойство национального характера, как бы естественным встречным движением, во взаимодействии формировали этот мир нашей «второй реальности», «второй истории», прожитой в некоем умопостигаемом пространстве, чем, безусловно, и была наша литература.

¹ О правде и искренности в искусстве // Григорьев А. П. Эстетика и критика. С. 182.

² Литературное наследство. Т. 83. М., 1971. С. 608.

Создавался постепенно и неуклонно не только пантеон персонажей, но и набор житейских ситуаций, который позволял русскому человеку так или иначе соразмерять с ним собственный жизненный опыт. Этот русский Олимп, порожденный литературой, с другой стороны, не только начинал работать на повседневную житейскую практику русского человека, но и становился мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики. Если в европейских литературах, насколько можно об этом судить извне, подобная мифологизация существует, скорее, в единичных случаях (хотя зато, может быть, эти мифы более универсальны и разомкнуты не в национальный, а в общечеловеческий опыт и культурный мир), то в России это явление представлено весьма широко, и в русском культурном сознании, да и в повседневном речевом обиходе, имена литературных персонажей мелькают то и дело. У писателей же герои предшественников нередко используются как материал для собственного творчества.

Классически ясный пример – работа Щедрина с литературными героями предшественников. (Причем с известным героем Островского Глумовым Щедрин в «Современной идиллии», можно сказать, работает вслед за самим Островским: Глумова, прославленного комедией «На всякого мудреца довольно простоты», Островский выводит и в «Бешеных деньгах», причем вопрос о полной тождественности одного Глумова другому приходится оставить открытым; вполне реалистичный Глумов предстает, таким образом, не столько реальным человеком, сколько мифом о Глумове, своего рода герое-плуте, уже у Островского, не говоря о Щедрине.) В творчестве Щедрина герои предшествующей литературы, уже в ту эпоху осознававшейся как классическая, вообще становятся привычным средством художественной символизации современных писателю явлений политики и общественного сознания. Иначе говоря, выполняют функцию мифологических героев, однако чаще всего мы имеем дело с *травестированием* мифа. Особенно яркий пример – изменения, которые претерпели в щедринском мире герои и сами сюжетные мотивы «Горя от ума».

Представляется, что травестирование мифа, как правило, показатель вполне сложившейся и авторитетной мифологической системы. В России же процесс становления классической литературы и мифологизации ее героев, да и самого института литературы как главной нравственной инстанции в обществе (напомним сделанную выше оговорку

о разделении функций между религией и светской словесностью), происходил практически параллельно с созданием ее пародийного двойника – «литератора, способного во всех родах» – Козьмы Пруткова, что убедительно и подробно показано в книге Е. Н. Пенской¹.

Вместе с тем, хотя присутствие в пантеоне героев русской литературы Иудушки Головлева или Угрюм-Бурчеева очевидно, применительно к Щедрину «Современной идиллии» и «Сказок», как и к Козьме Пруткову, речь может идти уже о мифологии в квадрате, мифологии самой мифологии, эксплуатации словно бы давным-давно устоявшихся обычаев и навыков отношения к героям литературных мифов – привычек и рефлексии настолько развитой и богатой, что в термин *травестирование* она едва ли уместится... при том, что, как сказано выше, временная дистанция в действительности может быть сокращена до минимума – если не просто сведена на нет...

Таким образом, классическая литература XIX в. создала эту «новую русскую мифологию», и арсенал этот продолжал активно использоваться и в XX в., причем не только до 1917 г., но и в советское время.

Что касается предшествовавшей культуры, то в первое послереволюционное десятилетие шла борьба противоречивых тенденций, борьба между присвоением, узурпацией и освоением классического наследия. Как водится в любое смутное время, выдвигались и самые радикальные лозунги – полный отказ от «буржуазного искусства» (например, исключалась из репертуара «Снегурочка» Островского как *монархическая пьеса*). В то же время эта эпоха ознаменовалась взлетом просветительской активности интеллигенции. Массовые издания классиков и театральные залы, заполненные наивно, но горячо реагирующей на спектакль новой публикой, «литературные суды» над героями классических произведений, спешное создание пантеона мировых героев освободительной борьбы – вся эта сумятица к 30-м гг. заменяется целенаправленной идеологической обработкой как «творцов», так и рядового читателя. Бурно разрастается официальная литература, загоняется в подполье, а часто и уничтожается физически не поддавшаяся давлению художественная интеллигенция.

Революция провозгласила кардинальное изменение исторической ситуации в России и выдвинула тезис о привлечении к политическому

¹ Пенская Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. В. Сухова-Кобылина. М., 2000.

творчеству широких масс. Но очень скоро стало очевидно, что это не более чем имитация политической активности.

Все эти новые исторические обстоятельства, во-первых, конечно же, способствовали сохранению литературоцентристского культурного сознания, а во-вторых, оставляли вне всякой конкуренции незапрещенную великую литературу XIX в. Любой читающий человек видел, что она больше говорит ему о нем самом, сегодняшнем *советском человеке*, чем официальная современная литература.

Если же говорить о влиянии современного искусства, то оно шло, скорее, на уровне вторичного речевого фольклора, причем постепенно поставщиком речений становилось прежде всего то, что называлось «юмор и сатира»: фразы и словечки полузапрещенных Ильфа и Петрова и Зощенко, а затем, быть может, уже и не столько литература, сколько кино. Но это была, так сказать, «низовая культура» – вольное, неофициозное говорение. Высокие духовные потребности человека оставались в сфере влияния литературной классики. И роль ее была тем более велика и благотворна, что она, в сущности, единственная в опосредованной форме хранила христианские ценности в безрелигиозном обществе.

Последним всплеском литературоцентристского культурного сознания оказалась эпоха «возвращенной литературы» перестроечного десятилетия, догорающая сегодня в широко распространившемся обожествлении литературы русского Серебряного века.

Однако есть подозрения, что рубеж XXI в. вообще закрывает определенный тип культуры и приходит пора для создания «мифологической энциклопедии русской литературы». Ведь пока миф творится, он еще не осознается как миф; кодификация начинается, когда эпоха завершена. И, похоже, мы стоим перед такой задачей.

БИБЛИОГРАФИЯ А. И. ЖУРАВЛЕВОЙ

Цветы голубики // В мире книг. 1961. №2. С.46 (рец. на кн.: *Черноголовина Г. Цветы голубики*. Хабаровск, 1960).

Страницы Главной книги // В мире книг. 1961. №6. С.38–39 (о кн. О. Берггольц «Дневные звезды»).

Набережная Мойки, 12 // В мире книг. 1961. №9. С.33 (рец. на кн.: *Гессен А. Набережная Мойки, 12*. М., 1960).

Лермонтов и Достоевский // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1964. Т.23. Вып. 5. С.386–392.

Лермонтов и философская лирика 30-х годов // Филол. науки. 1964. №3. С.3–14.

Лермонтовские дни на филологическом факультете // Вестник Моск. ун-та. Сер.: Филология, журналистика. 1965. №1. С.94–95.

Творчество М. Ю. Лермонтова: Семинарий для студентов-заочников филол. фак. гос. ун-тов. М., 1967. 44 с. (в соавт. с В.Н. Турбиным).

О поэтах кружка Станкевича: (Из истории русского романтизма 30-х годов) // Вестник Моск. ун-та. Сер.: Филология. 1967. №4. С.3–14.

Лермонтов и романтическая лирика 30-х годов XIX в.: Дисс. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1967.

Встреча в Коломне: (Межвузовская конференция «Лирика конца XIX– начала XX вв.») // Учительская газета. 1968. 14 марта (*без подписи*).

Писатель правит // Русская речь. 1969. №2. С.34–35 (заметка просветительского характера: приведены фрагменты из двух редакций «Тараса Бульбы»; *без подписи*).

Брить лбы // Русская речь. 1969. №4. С.126–127 (ответ на письмо читателя, объяснение выражения; подп.: А. Ж.).

«Бова» Радищева и «Песнь о Гайавате» // Русская речь. 1969. №2. С.126–127.

К пониманию идейного смысла «Родины» // Литература в школе. 1969. № 1. С. 73–76.

«Песнь о вещем Олеге» Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 90–100.

Стихотворение К. Ф. Рылеева «Гражданин» // Русская речь. 1970. № 5. С. 80–87.

«Последний поэт» Баратынского // Проблемы теории и истории литературы: Сб. статей памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971. С. 132–142.

Некрасов и Лермонтов: Сравнительный анализ ритмов и рифм // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1972. № 1. С. 12–21 (вошло в изд.: Журавлева А., Некрасов В. С. Пакет. М., 1996).

Бытовая и духовная правда Островского // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1973. № 2. С. 3–9.

Мудрость и простодушие жизни: К 150-летию Островского // В мире книг. 1973. № 4. С. 65–67.

Образ, язык, действие: К 150-летию Островского // Русская речь. 1973. № 2. С. 12–21.

Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. 1974. № 5. С. 21–27. Драматургия А. Н. Островского. М., 1974. 103 с.

Читая Пушкина: (Об элегии «Редет облаков летучая гряда...») // Русская речь. 1974. № 4.

Лермонтовская конференция в Пятигорске // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1974. № 6. С. 89–90.

«Белеет парус одинокой...» // Русская речь. 1975. № 3. С. 30–33.

Островский и Пушкин: Место в историко-литературном процессе // Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 120–137 (вошло в изд.: Журавлева А., Некрасов В. С. Пакет. М., 1996).

Стихотворение Тютчева «Silentium!» (К проблеме «Тютчев и Пушкин») // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 179–190 (вошло в изд.: Журавлева А., Некрасов В. С. Пакет. М., 1996).

Лермонтов и Хомяков // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1978. № 1. С. 13–22.

Жанровые разновидности комедий Островского // Проблемы литературных жанров: Материалы III межвузовской конференции. Томск, 1979. С. 129–131.

Григорьев А. П. Эстетика и критика. М., 1980 (подготовка текста, комм. и ст.: «Органическая критика» Аполлона Григорьева. С. 7–47).

А. Н. Островский-комедиограф. М., 1981. 216 с.

«Демон» М. Ю. Лермонтова. Поэма и книга // Лермонтов М. Ю. Демон. М., 1981. С. 5–70 (в соавт. с Л. Барбашевой).

Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1981. № 1. С. 13–20.

Лермонтов и русская поэзия XIX века // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 481–485.

Норвежская монография о классике русской философской лирики // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1981 (рец. на кн. Г. Хетсо о Баратынском).

Драмы А. Ф. Писемского // Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1982.

Русская драма как предмет истории литературы // Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Душанбе, 1982. С. 32–33.

Мир драматургии Островского // Русская речь. 1983. № 2. С. 18–24.

Лиризм как жанрообразующий фактор в драматургии А. Н. Островского // Проблемы литературных жанров: Материалы IV науч. межвуз. конф., 28 сентября – 1 октября 1982 г. Томск, 1983. С. 222–224.

Русская драма эпохи А. Н. Островского. М., 1984 (вступ. ст., сост., коммент.).

«Гроза» А. Н. Островского // Литература в школе. 1984. № 2. С. 22–27.

Жанровая система драматургии А. Н. Островского: Дисс. ... докт. филол. наук. М.: МГУ, 1985. 388 с.

Драма Лермонтова «Маскарад» в русской культуре // Лермонтов М. Ю. Маскарад. М., 1985. С. 5–51.

Трагедийное в драматургии Островского // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1986. № 3. С. 26–32.

Театр А. Н. Островского: Книга для учителя. М., 1986. 207 с. (В соавт. с В. Н. Некрасовым.)

Иронический катарсис: «Светлана» Жуковского и финалы Островского // Проблемы литературных жанров: Материалы V науч. межвуз. конф., 15–18 октября 1985 г. Томск, 1987. С. 68–69.

А. Н. Островский // История русской литературы XIX в. Вторая половина: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Под ред. Н. Н. Скацова. М., 1987. С. 230–284 (2-е изд.: М., 1991. С. 207–250).

Григорович в русской литературе // Григорович Д. В. Соч.: В 3 т. М., 1988. Т. 1. С. 5–34 (в соавт. с В. Н. Некрасовым; их же сост., коммент.).

«Гроза» А. Н. Островского // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 196–212.

Комедия А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 185–195.

Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. М., 1988. 198 с. (В соавт. с Е. Н. Пенской.)

Лермонтов. Путь к герою времени: лирика, драма, роман // Театр. 1989. № 11. С. 163–168.

Добролюбов и Островский: (К проблеме влияния литературы на критику) // Историко-литературный процесс: методологические аспекты. Рига, 1989. II. С. 43–45.

А. Н. Островский и натуральная школа // Проблемы литературных жанров: Материалы VI науч. межвуз. конф., 7–9 декабря 1988. Томск, 1990. С. 84–86.

Аверкиев Д. В. // Русские писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. Т. 1. М., 1990 (подп.: В. Н. Некрасов; переизд.: М., 1996).

Григорьев А. А. // Там же. Т. 1 (подп.: Журавлева А. И., Некрасов В. Н.; переизд.: М., 1996)

Островский А. Н. // Там же. Т. 2 (переизд.: М., 1996).

Сухово-Кобылин А. В. // Там же. Т. 2 (переизд.: М., 1996).

Печорин и печоринство в 1840–1850-е годы: (Жизнь литературного образа в истории) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1991. № 6. С. 3–11.

Поэтика А. Н. Островского и классический театр // Классика и современность. М., 1991. С. 179–188.

Проблема народа и жанровые искания русской литературы 1850–1860-х годов // Проблемы литературных жанров: Материалы VII науч. межвуз. конф., 4–7 мая 1992 г. Томск, 1992. С. 62–64.

Аверкиев Дмитрий Васильевич // Русские писатели: 1800–1917: (Биобиблиографический словарь). Т. 1. М., 1992. С. 17–18 (подп.: Журавлева А. И., Некрасов В. Н.).

Владыкин Михаил Николаевич // Русские писатели: 1800–1917: (Биобиблиографический словарь). Т. 1. М., 1992. С. 451 (подп.: Журавлева А. И., Некрасов В. Н.).

Комедия Островского «Лес» // Русская словесность. 1993. № 2. С. 42–48.

Проблема народа и художественные искания русской литературы 1850–1860-х годов // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1993. № 5. С. 10–16.

«Гамлетовский элемент» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова // Русская речь. 1994. № 4. С. 9–14.

Тысячелетний памятник России // Островский А. Н. Театр и жизнь: Избр. пьесы. М., 1995. С. 5–54 (ее же сост., коммент.).

Церковь и христианские ценности в художественном мире А. Н. Островского // Русская словесность. 1995. № 3. С. 13–17 (см. также в изд.: Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 119–126).

Театр Островского как модель национального мира // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 5. С. 18–26.

Сопряжение реальности с тайной в прозе Лермонтова («Тамань», «Фаталист», «Штосс») // Тарханский вестник. Пенза, 1995. № 4. С. 18–21.

Русская драматургия XVIII – начала XX вв. // Русская духовная культура. М., 1995. С. 176–193.

Дорога через лес // От Крылова до Чехова: (Статьи о русской классической литературе). М., 1995. С. 127–142 (переизд. в кн.: Статьи о русской литературе: Учеб. пособие для поступающих в МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1996).

Новое исследование поэтики Гоголя // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1996. № 1. С. 176–177 (рец. на кн.: *Krzywon A. Das Komische in Gogols Erzählungen.* Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; N. Y.; Paris; Wien, 1994).

«Герой времени» в русской литературе XIX века // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 45–60 (статья написана в 1975–1976 гг.).

Салтыков-Щедрин и явление «вибрации фактуры» литературного героя // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 61–70 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

«Правда хорошо...» в Театре Моссовета // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 91–110 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

Экология искусства // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 111–128 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

Григорьев и русская литература // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 129–161 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

Чехов и не Чехов // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 162–197 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

Проблема народа в «Губернских очерках» // М. Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий. Тверь, 1996. С. 19–23.

«Записки охотника» и динамика литературной репутации И. С. Тургенева // И. С. Тургенев и современность: Международ. науч. конф., посвященная 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева: Доклады и сообщения, 2–6 ноября 1993. М., 1997. С. 166–174.

Александр Николаевич Островский // Энциклопедия литературных героев: (Русская литература второй половины XIX века). М., 1997. С. 305–356.

Шиллеровские мотивы в театральной эстетике Григорьева – Островского // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1997. № 3. С. 106–110 (см. также в кн.: Сравнительное литературоведение: Россия и Запад. XIX век. М., 2008. С. 161–166).

«Записки охотника» И. С. Тургенева: К проблеме целостности // Русская словесность. 1997. № 5. С. 28–31.

Островский А. Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 1997 (сост., коммент., вступ. ст. «Хозяин русской сцены». Т. 1. С. 5–7).

Александр Николаевич Островский: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1997. 111 с. (сер.: Перечитывая классику. Вып. 5; 2-е изд.: 1998; 3-е изд.: 2001; в соавт. с М. С. Макеевым).

Открытый текст: Эстетика Бахтина и проблемы современной интерпретации классической драмы // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1997. № 4. С. 33–39 (в соавт. с М. С. Макеевым).

А. Н. Островский // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997. С. 228–242.

Опять о «Памятнике» // *Ars interpretandi*: (Сб. статей к 75-летию проф. Ю. Н. Чумакова). Новосибирск, 1997. С. 61–72 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

«Правда – хорошо, а счастье лучше» // Литература в школе. 1998. № 3. С. 12–18.

Русская классика как национальная мифология // Проблемы литературных жанров: Материалы IX Международ. науч. конф., посвященной 120-летию со дня основания Томского гос. ун-та, 8–10 декабря 1998 г. Томск, 1999. Ч. I. С. 11–14 (см. также позднейшую редакцию: Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2001. № 6. С. 35–43; *Нация как наррация*. М., 2002).

Ирина Всеволодовна Семибратова (15.1.1944 – 22.XI.1995) // Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2000. № 1. С. 74.

А. Н. Островский // *Островский А. Н. Пьесы*. М., 2000. С. 5–14 (ее же сост., коммент.).

Лермонтов и Шевырев: (К проблеме «московской школы» поэзии) // *Тарханский вестник*. Пенза, 2000. Вып. 11. С. 15–23.

«Московская поэтическая школа» и проблема альтернативных путей // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2000. № 6. С. 53–59.

М. Ю. Лермонтов // Русская литература XIX–XX веков: Учеб. пособие для поступающих в МГУ им. М. В. Ломоносова. В 2 т. Т. I. Русская литература XIX века / Сост. и науч. ред. Б. С. Бугров, М. М. Голубков. 2-е изд., доп. и перераб. М., 2000. 428 с. (3-е изд.: 2001; и др.).

Поэзия в эпоху прозы // Григорьев А., Фет А. Поэзия. Проза. Воспоминания. М., 2000. С. 5–16 (в соавт. с Г. В. Зыковой; их же сост., коммент.).

Русская проза в преддверии классического романа // Проза первой половины XIX века. М., 2000. С. 5–10 (в соавт. с Г. В. Зыковой; их же сост., коммент.).

«Московская поэтическая школа» и проблема альтернативных путей в литературе // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2000. № 6. С. 53–59.

Историческая задача пушкинской прозы // Русский язык от Пушкина до наших дней: Доклады междунаrod. конф., 19–22 апреля 1999 г. Псков, 2000. С. 11–14.

Город Глухов и город Калинов // Щедринский сборник: Статьи. Публикации. Библиография. Тверь, 2001. С. 30–37.

Некоторые проблемы поэтики Лермонтова в свете формирования лермонтовской традиции // Тарханский вестник. Вып. 14. Пенза, 2001. С. 3–11.

Речь как средство и как предмет изображения в театре А. Н. Островского // Русский язык: исторические судьбы и современность: Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 13–16 марта 2001 г.): Труды и материалы / Под общ. ред. М. Л. Ремнёвой и А. А. Поликарпова. М., 2001. С. 446–447.

За нами тигры стоят: (Интервью) // Русский Журнал: Ежегодник 2000–2001. М., 2001. С. 39–49 (см. также предыдущую публикацию: http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20010220_juravl.html)

Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. 286 с.

Повествование и повесть у Лермонтова // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002.

Ранние статьи Аполлона Григорьева как источник книги В. В. Виноградова «Школа сентиментального натурализма» // Время и текст. СПб., 2002. С. 181–185.

О «московской» и «петербургской» поэзии: (Альтернативность в поэтике) // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры. М., 2002. Кн. 2. С. 785–817 (в соавт. с В. Н. Некрасовым).

Русская философско–символическая драма: Истоки и судьбы жанра в XX веке // *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*. Gdańsk, 2002. С. 73–79.

Аполлон Григорьев и Розанов о Бухарева // Страницы истории русской литературы: Сб. статей: К 70-летию проф. Валентина Ивановича Коровина. М., 2002. С. 294–298.

Поздний Островский в свете социокультурных проблем эпохи // Литература в школе. М., 2003. № 8. С. 11–16.

Типологические параллели: А. Н. Островский и Г. Ибсен // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М., 2003. С. 184–190.

Михаил Юрьевич Лермонтов: Биография // Великие русские писатели. М., 2003. С. 61–90 (переизд.: 2004).

Александр Николаевич Островский: Биография // Великие русские писатели. М., 2003. С. 192–219 (переизд.: 2004).

Островский и Шергин // Северный текст в русской культуре. Архангельск, 2003. С. 127–134.

Литературно-театральное движение 1880-х годов и «кризис» театра Островского // А. Н. Островский в движении времени: Материалы всерос. науч. конф., 22–24 мая 2003 г. Шуя, 2003. Т. I. С. 15–24.

Две заметки о Лермонтове // Феномен русской классики. Томск, 2004. С. 163–170.

Несколько замечаний о поэме «Тамбовская казначейша» // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия: Сб. материалов Всерос. науч.-практич. конф., посвященной 190-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Пенза, 2004. С. 41–44.

Влияние Московского университета на становление русской классической литературы // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2005. № 1. С. 7–9 (в соавт. с Г. В. Зыковой).

Семинар был уже легендарным // Время, оставшееся с нами: Филологический факультет в 1955–1960 гг.: Воспоминания выпускников. М., 2006. С. 61–64 (см. также: <http://russ.ru/pole/Seminar-by-l-uzhe-legendarnym>).

Несколько реплик архаиста новаторам // Вопросы образования. 2006. №4. С. 214–216 (см. также: <http://russ.ru/pole/Neskol-ko-replik-arhaista-novatoram>).

«Бедная невеста» в творческой эволюции Островского // Щелыковские чтения 2006: В мире А. Н. Островского. Кострома, 2007. С. 47–55.

25 января – Татьянин день? День студента? // <http://www.russ.ru/Mirovaya-rovestka/25-yanvarya-Tat-yanin-den-Den-studenta>

История русской литературы XIX века: Учеб. пособие для старших классов школ гуманитарного профиля. М., 2006 (Сер.: Московский университет – школе; отв. ред., автор глав: «М. Ю. Лермонтов», фрагмент которой под названием «Поэмы М. Ю. Лермонтова» опубликован также: Литература в школе. 2004. № 3. С. 15–19; «А. Н. Островский»; в соавт. с Г. В. Зыковой – «А. С. Грибоедов», «Литература тридцатых – пятидесятых годов», «Ф. И. Тютчев», «И. А. Гончаров», «Литература шестидесятых годов»).

Университетский код в русской литературе (1830–1850-е гг.) // Acta philologica. М., 2007. № 1. С. 108–115.

«Мода в интеллектуальной сфере – это зло...» // <http://russ.ru/Mirovaya-rovestka/Moda-v-intellektualnoj-sfere-eto-zlo>

Проблема цикла в творчестве А. Н. Островского // Щельковские чтения 2007. Кострома, 2008. С. 39–46.

Скандал по умолчанию: Конфликтность русской литературы: тенденциозная лирика и объективный роман // Семиотика скандала. Париж; М., 2008. С. 505–516.

Островский и Некрасов: художественная продуктивность органической народности // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2008. № 3. С. 46–53.

«Университет больше каждого из нас...» // <http://russ.ru/Mirovaya-rovestka/Universitet-bolshe-kazhdogo-iz-nas>

Научное издание

Журавлева Анна Ивановна

КОЕ-ЧТО ИЗ БЫЛОГО И ДУМ
(О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА)

Издание осуществлено за счет средств
филологического факультета МГУ
имени М. В. Ломоносова

Оригинал-макет книги
подготовлен в Редакционно-издательском отделе
филологического факультета МГУ

Зав. редакционно-издательским отделом
филологического факультета *Е. Г. Домогацкая*
edit@philol.msu.ru

Подписано в печать 20.05.2013.
Формат 60×90/16. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 17,0.
Тираж 500 экз. Изд. № 9972
Заказ №

Ордена «Знак Почета»
Издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.
Тел.: (495) 629-50-91. Факс: (495) 697-66-71
(495) 939-34-93 (*отдел реализации*)
E-mail: secretary-msu-press@yandex.ru

Сайт Издательства МГУ:
www.msu.ru/depts/MSUPubl2005

Интернет-магазин: <http://msupublishing.ru>

Адрес отдела реализации:
Москва, ул. Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).
E-mail: izd-mgu@yandex.ru Тел.: (495) 939-34-93

Отпечатано в типографии МГУ.
119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы,
д. 1, стр. 15

