А.А. Казаков

Русская литература третьей трети XIX века
(Ф.М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов)

Федеральное агентство по образованию
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.А. Казаков

Русская литература третьей трети XIX века (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов)

учебное пособие
для студентов факультета журналистики
Томского Госуниверситета

Томск – 2010

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3Р
К14

К14 Русская литература третьей трети XIX века (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов): Учебное пособие. / А.А. Казаков. Томск, Томский госуниверситет, 2010. 141 с.

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

В учебном пособии используются результаты исследования, финансированного Грантом Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских учёных № МК-2701 2008.6

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3Р

© А.А. Казаков, 2010

Вступительные замечания

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

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

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

Творчество Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского – это, прежде всего, великий русский роман. У данных писателей он характерен

как, с одиой стороиы, вершииа нравствеиного самосозиаиия человека и, с другой стороиы, художествеиное обиовление прозаической формы, влияние которого чувствуется в последующей мировой литературе вплоть до иаших дней. А.П. Чехов дал пример преобразоваииого драматургического мира, иового языка сцеиы.

Литература

История русской литературы: В 4 т. – М., Л., 1982. – Т. 3-4.
История русской литературы XIX в. Вторая половина. – М., 1990.
История русского романа. В 2 т – М., Л., 1964.
Щенников Г.К., Щенникова Л.П. История русской литературм XIX века (1870-1890-гг) - М., 2005.

Фёдор Михайлович Достоевский (1821–1881)

Ф.М. Достоевский родился в Москве, при больнице для бедных, в которой работал врачом его отец.

По происхождению Достоевский формально является дворянином, но это дворянство – во втором поколении (его отец получил наследственное дворянское звание в соответствии с чином, до которого он дослужился). Нет родовой традиции соответствующего типа: дед и дядя Достоевского – сельские священники. По социальному менталитету писатель ближе к своим героям разночинцам (хотя когда-то род был дворянским – в XVIII веке Достоевские потеряли это звание на западной Украине из-за того, что отказались отречься от православия).

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

Достоевский получает образование в Главном инженерном училище в Санкт-Петербурге. Так этот город вошел в жизнь будущего писателя, чтобы навсегда остаться в его творчестве. Причем столица является молодому человеку именно как Петербург «Бедных людей» и «Преступления и наказания»: в письмах молодого Достоевского можно найти свидетельства крайней студенческой бедности: он отчитывается перед отцом за каждую копейку, купив сапоги, вынуждеи в этот месяц экономить на сахаре к чаю и т.д. Учебное заведение, с одной стороны, было элитным, давало образование из числа лучших для того времени; с другой стороны, это была достаточно мрачная, военизированная структура. По окончании обучения Достоевский получает офицерское звание, что потом негативно скажется в его судьбе – его будут судить не как штатского, а, как человека, давшего присягу, военным трибуналом. Само здание Училища имеет специфический колорит: именно здесь заговорщики убили императора Павла (и поэтому цари отказались в дальнейшем жить в этом замке).

Но все-таки жизнь в столице давала и то, что определяет возможность формирования будущего писателя: журналы, последние книжные новинки, кружки. Ещё во время обучения Достоевский публикует свой перевод «Евгении Гранде» Бальзака – интересная страничка ранней молодости русского классика.

Окончив училище, Достоевский почти сразу подаёт в отставку с военной службы – он написал первое самостоятельное произведение – «Бедные люди» (1944). Есть сведения о его юношеских незрелых произведениях, которые он сам не стал сохранять (это были трагедии в духе Шиллера).

«Бедные люди» – один из кульминационных моментов жизни Достоевского. Таких судьбоносных поворотов у великого писателя будет много, они будут разными; тем важнее отыскать общий знаменатель.

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

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

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

Впрочем, в самом начале пути писателя, в романе «Бедные люди», категория «человек» содержит в себе много расхожего и привычного – в духе сентиментально-просветительского гуманизма (об этом позже).

☛ После выхода «Бедных людей» молодой Достоевский сразу оказывается писателем с именем. Для Белинского молодой романист – знамя нового направления (натуральной школы, гоголевской школы реализма – роман Достоевского становится первым значительным художественным событием в рамках этой школы – теперь это литературное направление может предъявить миру масштабное состоявшееся произведение).

Но уже в ткани самого романа содержится полемика с натуральной школой, с гоголевским методом. Достоевский ищет свою дорогу – это предопределяет будущее расхождение с Белинским.

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

Поиск самобытности пока продолжается в гоголевском контексте, но с обращением к тем сторонам мира великого предшественника, которые были отброшены Белинским.

Эти поиски молодого писателя приводят к конфликту с великим критиком - Достоевский уходит в тень, публика от него отворачивается. Прозаик пишет слабую повесть «Хозяйка», пробуя новые художественные средства, - и этот провал как бы подтверждает для Белинского тупиковость исканий за пределами его доктрины.

Впрочем, к этому же времени относится и настоящий шедевр «Белые ночи» (48) - совершенно вне пределов гоголевского контекста. Как указал М М. Бахтин, в этой повести появляется вторая составляющая, прибавка которой к раннему, «гоголевскому» Достоевскому и даст в сумме зрелый художественный мир писателя. Появляется новый герой: мечтатель, человек высоких духовных запросов - не бедный чиновник, не маленький человек - отсюда один шаг к идеологам Достоевского.

«Белые ночи» пишутся уже в тюремном каземате. 1840-е годы - особая страница жизненной судьбы Достоевского. Это время увлечения социалистическими утопиями. Молодой писатель входит в кружок Петрашевского. Достоевский остается в истории как один из наиболее ярких борцов с социалистическими идеями, но и он в молодости проходит через искушение социализмом, через болезнь XIX века. Правда, его социализм - христианский, не атеистический; это также станет предметом разногласий Достоевского и Белинского, как великий романист потом будет указывать в дневнике писателя.

В апреле 1849 г. Достоевский и остальные члены кружка Петрашевского были арестованы. Не будем забывать, что речь идёт о николаевском времени, для которого участие в тайном обществе с политической программой - более чем серьёзное преступление. Кроме того, только что произошла французская революция 1848 г. По предположению И.Л. Волгина, русскому императору нужен был повод дать урок русским революционерам, видимо, этим объясняется суровость расправы с кружком Петрашевского. В декабре 1849 некоторых петрашевцев, включая Достоевского, приговаривают к смертной казни, но на эшафоте приговор отменяют и заменяют каторгой. Тема переживания казни как особого страшного экзистенциального опыта в дальнейшем займёт важное место в творчестве писателя, например, в романе «Идиот». (С другой стороны, этот же опыт пребывания на пороге жизни и смерти дают эпилептические припадки). Мир Достоевского всегда будет отображать существование человека за пределами обыденного, в критической, пороговой точке, когда приходится решать коренные вопросы бытия. (Впро-

чем, новейшие открытия достоевсковедения застааляют усомниться в биографическом мифе о казни; Б.Н. Тихомиров указывает, что, по существующим свидетельствам, приговор был объяален на эшафоте и почти сразу отмеиен, для настоящего переживания, как это описано у Достоевского, просто ие было времеии).

1850-1854 гг. – каторга в Омском остроге. До 1859 г. – ссылка в Семипалатиискe. В годы ссылки он первый раз женится. Это также время попыток вернуться в литературу. Но человеку, выпавшему из иормальиой жизни страны, это сделать трудно, литературный и обществеииый коитекст радикально изменился: на пороге 1860-е, уже давно общепризнанными авторами являются Тургеиев, Толстой, Гончаров, Герцен и т.д.

Попытки возвращения были разного характера. Это и попытка сказать новое слово, используя свой необычный опыт каторжной жизни – «Записки из Мёртвого Дома» (1859-1860). Л.Н. Толстой в сяойственной ему специфической системе оцеиок назовет эту книгу лучшим произведеиием XIX века. В 1860-1861 создаётся роман «Уииженные и оскорблённые» – серьёзное художествеиное выступлеиие Достоевского, правда, соприкасающееся с массовой литературой, романом тайн: здесь ои возвращается к основиой теме страдания социальио ущемленных людей, вводя попутио контекст своей писательской карьеры в 1840-е гг.

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

Журналистика должна мыслиться как важное измереиие творческой лнчиости Достоевского (иаряду с вечиым, трагедийиым, экзистенциальным в произведениях всегда будет злободиевиое, публицистическое). У великого романиста не было брезгливости по отиошению к газетному листу, как у Тургеиева, Флобера и многих других писателей этого времени. Наоборот, в этой сфере ои мог чувствовать живые непредсказуемые движения изменчивой реальности. 1870-е годы тоже будут поровну разделеиы между художественным

творчеством и журналистикой, в это время Достоевский начнет уникальный публицистический проект – «Дневник писателя».

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

В самом простом виде суть почвенничества в том, что человеку нужно вернуться к реальности, «живой жизни» и к народной правде. Здесь нужно различать предметную суть идеи и её личностное проживание в серьёзном экзистенциальном опыте. (По поводу публицистики Достоевского, его прямого идеологического изъяления существует мнение, что здесь он более плоский и одиобокий, чем в художественном мире). Как это общее место – возвращение к народной правде, корням – личностно переживает Достоевский? На каторге оказалось, что он не может выжить в этих условиях как личность с тем, что есть в его душе: всё, что даёт образование и развитие, современная культура вообще – всё оказывается бесполезным. А гораздо более простые и, казалось бы, «неразвитые» люди выживают, потому что они сохранили связь с народной правдой: есть что-то в народной почве такое, что позволяет остаться людьми даже в самых страшных обстоятельствах (нечто подобное у Л. Толстого Пьер переживает в плену) – здесь обретается правда самой жизни.

Человек должен сохранять связь с народной правдой, почвой, должен из чего-то расти, в чём-то укоренятся, иначе любое серьёзное событие разрушит его. Впрочем, здесь есть некоторое несовпадение между тем, чем велик Достоевский, и тем, к чему он призывает. Велик он описанием именно беспочвенного человека, второй природы, современного (в самом широком смысле – включая наше время) человека, а призывает обратно к почвенному миру.

Достоевский медленно и мучительно поднялся на ноги после каторги, но вновь наступил глубочайший жизненный кризис, в один год всё было опять разрушено. Братья Достоевские полностью разоряются, получив неожиданный удар со стороны властей: их журналы закрываются: сначала был закрыт журнал «Время», потом, когда, желая поправить сильно повреждённое материальное состояние, открывают журнал «Эпоха», власти запрещают и его. Умирает, не выдержав этого, брат Михаил, самый близкий человек, с которым Федор Михайлович делился всем: своими духовными запросами, творческими планами с самой ранней юности. Он чувствует себя ви-

новатым перед покойным братом и его семьей за то, что его журналистский проект обернулся такой трагедией. Умирает первая жена Мария Дмитриевна. Здесь тоже помимо потери, еще одиого удара судьбы, возникает чувство иравствениой виины: Достоевский винит себя, что не додал ей любви и тепла. Умирает Аполлои Григорьев, один из немиогих писателей-едиомышлениикоп (это было время отсутствия единства в мире писателей, поэтому тем ценнее был каждый соратник) – из по-настоящему близких Достоевскому людей останется только семейство Майковых.

Достоевский опять остается ии с чем, одии, в иекоей экзистеициальиой пустыне, всё нужно иачинать сначала Но результат этой катастрофы – пять романов, которые сделали Достоевского писателем эпохального зиачения (сравнимым с Шекспиром, Данте, Сервантесом).

Эти романы – так иазываемое «Пятикиижие»: 1865-66 гг. – «Преступление и наказание, 67-68 гг. – «Идиот», 70-71 гг. – «Бесы», 74-75 гг. – «Подросток», 78-80 гг. – «Братья Карамазовы»

Во время работы иад «Преступлеиием и иаказаиием» и «Игроком» Достоевский знакомится со своей будущей второй жеиой – Аниой Григорьевиой Сниткииой (первоначальио оиа помогает ему как стеиографистка). С ией он накоиец обретёт семью, дом, у них появятся дети, хотя первые годы их брака будут очеиь непросты для его новой жены

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

«Идиот» и «Бесы» написаиы за граиицей, иа Россию, связь с которой определяет иравствеииый и художествеииый мир писателя, в этот момент он смотрит извие. После «Идиота» зарождается замысел большого цикла произведеиий. Сиачала этот цикл носил иазваиие «Атеизм» (Достоевский хотел представить иекую эициклопедию атеистических заблуждений), потом «Житие великого грешиика». Этот иереализованный замысел отразится в структуре его последиих пяти романов.

В 1870-е годы Достоевский публикует «Диевиик писателя», специфический публицистический проект (в 1871 г печатался в качестве раздела газеты «Граждаиии», в 1876-1881 – как собствеииый издательский проект, альманах одного автора, выходящий отдельиой киижкой иесколько раз в год). Достоевский счнтает, что текущее время иравствеииой дезориеитации иастоятельио требует, чтобы

у человека была возможность найти ориентиры, услышать авторитетное мнение по нерешённым вопросам современности. Позиция писателя в России всегда мыслилась именно как авторитетная, следовательно, его долг состоит в служении обществу в этом качестве. Впрочем, Достоевский избегает дидактики, он вместе с читателем пытается распутать сложные вопросы текущей жизни. Предметом размышления может стать всё: от международных новостей до увиденного писателем мальчика, просящего милостыню, – всё, что может стать материалом для понимания глубинных духовных процессов, которыми живёт современная Россия.

Литературная известность, которая возвращается к Достоевскому в конце жизни, во многом определяется этим публицистическим проектом. Его знали, в первую очередь, как автора «Дневника писателя».

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

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

Подводя итог этому биографическому очерку, зададим себе вопрос, что это был за человек? Человек, стоящий на пороге, в некой крайней точке бытия, в которой приходится решать последние вопросы, мятущийся, ищущий, мучимый совестью, остро ощущающий неблагообразие бытия.

Пребывание в крайней точке бытия, на пороге жизни и смерти можно объяснить, в частности, болезнью писателя, эпилепсией, каждый приступ которой может закончиться смертью (что происходило с детьми Достоевского, в чем он также чувствовал свою вину). XIX век был временем пламенных, пророческих болезней мозга (Достоевский, Ницше) – в противовес XX столетию, времени легочных болезней, с которыми связано чувство пустоты, отчуждения от мира, безверия (Пруст, Кафка, Камю, в этом отношении связанный с таким ощущением реальности Чехов).

Художественный мир Достоевского строится так же: герои всегда на пороге, в крайней экзистенциальной ситуации. В этом смысле он даже нарушает меру реалистического правдоподобия – мы не живем так насыщенно духовными вопросами, крайними, эксцентрическим (с этой точки зрения Л. Толстой негативно оценивал мир Достоевского). Но нужно признать, что Достоевский никогда не фальшивит,

проблемы и их решения никогда не бывают надуманными, искусственными. Константы и сценарии духовного мира описаны максимально точно, даже если правда о человеке оказывается страшной или жалкой и постыдной – всё именно так бы и было, если существование человека можно было полностью свести к пребыванию на духовной вершине (или, наоборот, в духовной бездне).

Литература

Ф.М. Достоевский в русской критике: Сб. ст. М., 1956. 469 с.

Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Париж: YMKA-PRESS, 1968. 238 с.

Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. 160 с.

Волгин И.Л. Последний год Достоевского. Исторические записки / Предисловие Д.С. Лихачева. М., Советский писатель, 1986. 576 с.

Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М., ИМЛМ РАН, 2004. 479 с.

Новикова Е.Г. Евангельский текст и художественный контекст. Методика анализа. На материале творчества Ф. М. Достоевского: Учебно-методическое пособие. Томск, ТГУ, 1999. 35 с.

Лаут Р. Философия Достоевского. М. Академия, 2006. 310 с.

Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. 439 с.

Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М., 2003.

Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. 507 с.

Бедные люди (1845)

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

История появления романа была такова: в 1844 году Достоевский в целом закончил работу над романом, и, поверив в себя как будущего

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

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

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

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

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

Очевидны точки совпадения. Герой выбран в соответствии с идеологией школы: он характерен именно социально – не страстью (скупец, мечтатель и т.д.), не идеей, не тем, что занимает какую-то вечную экзистенциальную позицию (отец, сын, странник, строитель, грешник, завоеватель и т.д.). Он не занимает никакого места в истории. Он определяется тем, какое место занимает в социуме. Причем, натуральная школа интересуется максимально непритязательными представителями общества. И один из любимых вари-

антов здесь – как и в романе Достоевского – тнтулярный советнпк, чпновнпк низшего разряда. Соцнальный кругозор, обстоятельства отправления служебной функции, особые предрассудкн н обычан, прнсущне нзбранной группе, отображаются максимально подробно, по принципам новой социальной антропологнн (даже с элементами этнографизма – с подчеркиванием экзотнческих компоиентов этого образа жнзнн). Далее, он впнсан в определённую материальную среду: это углы, трущобы, задворки больших городов (в натуральной школе практическн без нсключенн речь идёт о Петербурге), где людн жнвут в отгороженном уголке кухнн, вынуждены экономнть даже на чае и т.д. Эта материальная среда, все нюансы быта, одежды, пнтання, обустройства жнлья опнсаны в романе последовательно н подробно.

Но пафос Достоевского именно в том, что все не сводятся к соцнальному измерению человеческой жизнн. Последовательно применяя метод натуральной школы, писатель настанвает на его ограниченности. Духовный сюжет романа: превращение Девушкина из чпновнпка в человека (это подчеркнуто н названием романа). Ои нменно перерастает свою чпновнпчью, социальную ограннченность и становится человеком вообще – в первую очередь, за счёт алияния Вареньки, но, всё же, потому, что это в нём есть, как есть в любом нз нас. И этот пафос противоречит социальной антропологии школы Белннского.

Герой романа читает Пушкина н Гоголя (дебютному пронзведенню Достоевского прнсуща некая металнтературность) н спорит с гоголевским методом, поддерживая Пушкина. (Заметнм попутно нечто, нмеющее отношенне к принципиальному новаторству Достоевского, его диалогизму: герой спорит с авторамн по поводу того, как его нужно изображать, герой говорит о правах н полномочнях Другого в деле осмыслення н оценкн его жнзнн).

В контексте литературных споров того временн это тоже нмеет отношение к внутренней полемнке с натуральной школой (для нпх именно Гоголь – ориентир, н нменно «Шинель», которую читает Девушкин). У Гоголя ои не прнемлет сугубо внешнего рассмотрения (н здесь, возможно, полемнка ие столько с самнм Гоголем, сколько с его прочтением в натуральной школе), а Пушкнн, по слову героя, смотрит прямо в сердце, в скрытую в нём правду. Гоголь видит то, что отлнчает от других, делая иеполноценным, ие равным другим; Пушкин, наоборот, видит общечеловеческое, то, в чём все мы равны, все мы людн (например, указанная Девушкнным отцовская беда Вырнна, которая может случиться с каждым). И последнее: у Гоголя нет возможности для нзменення, для перерождения героя – а у Достоевского пронсходит нменно перерождение, н оно возможно для каждого.

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

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

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

Георгий Иванов в XX веке скажет

«Бедные люди» – пример тавтологии.

Кем это сказано? Может быть мной.

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

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

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

1) Главный предмет изображения – душа, внутреннее (до этого предметом изображения было нечто внешнее, общезначимое, скажем, подвиг, деяние, приключение). Внешняя событийность может полностью отсутствовать.

2) Частная, а не историческая, национальная жизнь.
3) Рассмотрение вблизи, в мелочах, как бы в «комнатном масштабе», как в одной из работ сказал о сентиментализме М.М. Бахтин, – так становится виден маленький человек. В другом случае он просто не виден (например, с точки зрения столетий).
4) Интерес к маленькому, трогательному и беззащитному. Отсюда и фамилия героя: Девушкин.
5) Чувствительность, собственно сентиментальность, особый «слёзный» взгляд на человека. Вспомним исторический анекдот о первом чтении романа Некрасовым и Белинским. У читателя должно возникнуть сочувствие, сострадание к герою.
6) Роман в письмах жёстко ассоциируется в истории литературы именно с сентиментализмом: так строились романы Руссо, Ричардсона (и даже есть особого рода отсылка в «Бедных людях» к одному из таких сентименталистских произведений: прислугу прозвали Тереза и Фальдони – это имена героев когда-то популярного, сегодня забытого романа в письмах). Письма – документ именно из частного, интимного мира, где душа раскрывается; здесь важен момент раскрытия души от первого лица, исповедальности.
7) Сентименталистскую генеалогию, как указал В.В. Виноградов, имеет сюжет формирования души героя, который противопоставляется социальной антропологии натуральной школы. Правда, здесь заметнее всего, как сентименталистский инструментарий подчиняется задачам Достоевского. В романах сентименталистов душа формируется у девушки, героини (например, у Руссо «новой» становится именно Элоиза) – под влиянием более опытного, духовно зрелого героя. У Достоевского это происходит с героем. Неслучайно и мотив записок-воспоминаний здесь тоже меняет привязку. У сентименталистов записки о прошлом пишет на основе своего большого жизненного опыта герой, и читает его героиня, тем самым приобщаясь к опыту большой жизни и многое понимая. У Достоевского пишет Варенька, а читает Девушкин.

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

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

Другой первичен, только он может дать самое главное для существования Я: подтверждение того, что Я – ценность, моё существование оправдано, я живу не зря. Сам из себя человек этого выдумать не может, хотя такие попытки также показаны у Достоевского (история Голядкина в «Двойнике», Раскольников, который хочет сам себя простить, совершив множество добрых дел – но это невозможно, простить тоже может только Другой).

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

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

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

Все произведения Достоевского построены вокруг этой диалогической ситуации: Девушкин такого человека обретает, но теряет по воле роковых обстоятельств; Голядкин так и не находит такого Другого и начинает его себе «придумывать», это и стало причиной раздвоения личности; герой «Записок из подполья» не принимает такой зависимости от Другого, пытается обойтись без него и, когда нечаянно находит ту, что могла бы подтвердить ценность его жизни, оказывается не готов к этому и отталкивает, теряет по собственной

вине. Очень сложно и многомерно эта основная ситуация реализуется в Пятикнижии, но только на фоне диалогической модели бытия человека становится понятно, что нужно Раскольникову и Соне друг от друга, что дают людям Мышкин и Алёша Карамазов. Заметим также, что Бог у Достоевского – тоже Другой (а не некое глубинное измерение Я, совести и самосознания, как, например, у Л. Толстого).

Литература:
Бахтин М.М Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Next», 1994. 601 с. Гл. 2, 5
Бахтин М.М Проблема сентиментализма // Бахтин М.М. Собр. соч. В 7 т Т.5. М., 1996
Виноградов В.В. Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // В.В. Виноградов Поэтика русской литературы М «Наука», 1976. С. 141-187.
Ветловская В.Е. Роман Ф.М Достоевского «Бедные люди». Л «Художественная литература», 1986. 205 с.
Жилякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844-1849). Томск, Изд-во ТГУ, 1989 272 с.

Двойник (1845–1846)

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

«Двойник» – выдающееся произведение, предсказывающее многие находки XX века: гротесковую притчевость Кафки, Шварца

и т.д. И может быть, именно Белинский сыграл здесь отрицательную роль, вероятно, именно из-за него в творчестве Достоевского это прямо не продолжится. Ему самому будет казаться, что он не справился с задачей, и он пытался переработать эту повесть в 60-е гг., после каторги. И именно так он никогда больше писать не будет.

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

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

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

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

Концепция фантастического реализма, как Достоевский её формулирует в 1860-е (примерно в то же время, когда делает переработку «Двойника» и сталкивается с необходимостью рефлексии о природе собственного метода), предполагает двойную перспективу, двойное объяснение событий. Образцом в этом отношении он называет «Пиковую даму». В повести Пушкина фантастические элементы могут быть объясиены и собственно мистически: существует мир призраков, есть загробное воздаяние и т.д. А может быть истолковано и из недалёкого, приземлённо реалистического контекста: всё это галлюцинации зарождающейся душевной болезни главного героя (в конце повести мы видим его сошедшим с ума). То же самое и у Достоевского – в «Двойнике», а позже в «Братьях Карамазовых», где через некоторое время после явления черта у Ивана откроется горячка (а значит, явление чёрта может быть просто первым проявленнем начинающейся болезнн). В «Двойнике» в начале повести Голядкин посещает доктора Крестьяна Ивановича (правда, нам пока не ясно, с какой целью), а в коице доктор за ним приезжает, чтобы увезти в больницу.

Мистическое реальио, но оио ие имеет фактической, предметной, документируемой природы. И в художественном отображении оно остаётся мерцающим, ускользающим, недоказуемым.

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

Материя не обладает определённостью существования, это иечто аморфиое и бесформенное. Древиие греки называют её «ме он», не-сущее. Именно дух придаёт реальиости оформлеииость, устойчивость. Христианская онтология тоже предполагает, что материя есть убежище дьявола, а значит, иеправдоподобия, зыбкости, обмаичивости и т.д. (позже в «Бесах» одии внесценический персонаж скажет: «Если Бога нет, то какой же я капитаи?»)

Эта интуиция магичиости, фантастичности самого материального мира тоже восходнт к Гоголю. Действительно, «Двойник» – про-

должение разработки Достоевским гоголевской проблематики. Как говорилось раньше, Достоевский полемизировал в «Бедных людях» не с самим Гоголем, а с его прочтением в рамках натуральной школы. И пока он продолжает борьбу, в том числе используя открытия Гоголя, только другого его измерения: магического, фантастического.

Два издания повести – 40-х и 60-х – имеют разные подзаголовки. Оба отсылают к гоголевскому миру: в первом издании «Похождения Голядкина» (ср. «Похождения Чичикова»); в переиздании 60-х годов – «Петербургская поэма». Использование слова «поэма» применительно к прозаическому тексту тоже ассоциируется с миром Гоголя. У Достоевского здесь возникает и собственный идиосмысл. Для Достоевского поэма, поэмное – это то, что напелено на отражение духовного смысла, а не реалистического контекста, некое притчевое измерение произведения.

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

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

Мир тонет в бессмысленном мельтешении физического и фактического. Мистерия духа здесь дана в сугубо физической обстановке (гоголевская черта – шабаш «мёртвых душ» в самом широком смысле). Духовное показано через гротесковое искривление, неправильность, иррациональность материального. В дальнейшем творчестве Достоевского эта тенденция напрямую не будет продолжена. Фантастический реализм модифицируется: дух будет именно духом (будет отображаться при помощи культурных ассоциаций, при помощи сложного рисунка внутреннего мира героя, постановки

высших нравственных проблем, в формах самосознания и диалога). Искриалеиие реальности, образующее художественный мир повести «Двойник», найдет своё продолжение в искусстве XX века.

Достоевский не рает и с социальным измерением человеческой жизни. Но здесь и социальное, как и материально-вещественное, тоже оказывается фантастическим. Корни истории Голядкина находятся в социальной среде – или, иаоборот, то, что происходит в социальном, имеет связь с более глубоким, мистериальиым: он социально унижеи, его самолюбие ущемлено (и хочет доказать собственную важность, и хочет ускользнуть, провалиться сквозь землю, «стушеваться», как бы отрекается от себя, от собственного места в бытии – этим и подготавливается двойник).

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

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

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

Согласно блестящему анализу образа Голядкина у Бахтиина, этот человек постоянно ведёт диалог с таким воображаемым другим. Всё

его разговоры с самим собой - на самом деле попытка заместить отвергнутость в мире Других. Но это фикция, во внешнем мире этот самообман Голядкина не подтверждается, и эта опора ему не помогает. И пробивается другой неприятный, нелицеприятный голос, который утверждает, что Голядкин - ничтожество. Для этого голоса гораздо больше подтверждений в реальном отношении к герою. Этот злой и ехидный голос оценивает Голядкина с точки зрения того, как надо было жить на самом деле: цепко, хватко, бесстыдно прокладывая себе дорогу. Не дожидаясь, пока другие обратят на тебя внимание, а манипулируя ими, используя их себе на пользу. Именно этот второй голос и отольётся в двойника, Голядкина-младшего.

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

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

Литература:

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

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

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

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

Записки из подполья (1864)

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

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

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

«Представитель ещё доживающего поколения» в контексте 1860-х – это «лишний человек» (исследователи указывают на созвучие некоторых особенностей повести «Дневнику лишнего человека» Тургенева). Мечтательность и социально-историческая невоплощенность героя, полемика с шестидесятниками («новыми людьми»), людьми, способными на позитивное действие на основе собственной ограниченности, – всё это первоначально имело именно такую тематическую генеалогию. В итоге Достоевский изобразит не локально-исторический тип личности, а современного человека в самом широком смысле слова (включая наше время), совершенно новый тип героя, лишенного жизненных оснований, связи с традицией, почвой. Теперь он будет определять духовную историю человечества – в России он окончательно воцарился именно в это время.

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

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

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

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

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

социалисты с их опорой на науку и разум работать не могут, тут нужны совсем другие основания: любовь, нравственность, вера.

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

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

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

У «Записок из подполья» есть характерная черта – здесь без всякой фантастики смещается традиционная реалистическая перспектива: у героя нет имени, внешности, адреса (последнее акцентируется в истории со школьными приятелями) и психологической характерности (это осмысляет сам герой как своё определяющее свойство). «Парадоксалист» лишен воплощения, он полностью существует в мире самосознания, духа, но это не познавательная духовность, это подполье, сфера, в которой он изолируется от мира и копит против него злобу, некое подземелье сознания, внутренняя глубина, которая есть тьма.

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

Вторая часть повести даёт несколько примеров такого рода «войны» героя с Другим. Важнейшим среди них, поворотным событием является встреча с Лизой. Лиза – проститутка, которой он по сценарию, уже ставшему к тому моменту банальным, предлагает спасение «из мрака заблужденья». Лиза ему верит, приходит к нему, видя в нём того самого Другого, который признаёт её нужность и ценность, чело-

века в ней, и предлагая ему то же самое от себя. Но человек из подполья не готов к этой встрече, не ждёт её, ведя свою бесконечную войну с Другим. Он отталкивает её и теряет.

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

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

Литература:
Розанов В.В. Одна из замечательных идей Достоевского // Розанов В.В. Собрание сочинений О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 487-494.
Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Next», 1994 601с. Гл. 2, 5.
Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., Высшая школа, 2007.

Преступление и наказание (1865–1866)

Одна из вершинных точек творчества Достоевского – «Преступление и наказание» Это первый роман из пяти великих его шедевров, которые по сложившейся традиции сегодня называют Пятикнижием. Долгое время он мыслился как центр художественного наследия русского классика, именно в этом качестве он был избран предметом изучения в школьной программе. Сейчас на роль «главного произведения» в читательской рефлексии претендуют романы «Идиот» и «Братья Карамазовы». На фоне названных романов «Преступление и наказание» выглядит менее специфично, здесь больше «знакомых» художественных решений, больше того, что близко литературному контексту, окружающему Достоевского. Например, конфликт разума и сердца, который мы находим в образе Раскольникова, роднит его с Базаровым Тургенева, Чацким Грибоедова и т.д. – Достоевский не будет использовать в других рома-

нах именно такую модель прочтения нравственной ситуации. Может быть, в этом отношении, будучи сопряжением общего и специфичного, роман действительно лучше всего подходит для знакомства с самобытным миром русского классика.

Роман создается после жизненного кризиса середины 60-х годов, связанного с потерями близких (брата, первой жены), полным разрушением всего, что он с таким трудом выстроил после каторги. Окончательный выход из этого кризиса случится еще не скоро. Первым обретением на этом пути станет знакомство с Анной Григорьевной Сниткиной, которая будет его второй женой. Этот новый близкий человек определит не только личностно-биографическую подоплёку творческого пути писателя, но и сам процесс создания произведения. Анна Григорьевна – стенографистка. Диктовка под стенограмму станет частью работы над текстом «Преступления и наказания» и определяющим образом скажется в написании следующих романов. Текст романов «Пятикнижия» предельно специфичен: это не написанное слово, а диктуемое, говоримое.

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

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

То, что наметилось уже в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» развёртывается в полную силу: Достоевский

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

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

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

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

Почему это происходит? Позже Достоевский поднимет вопрос о вине «отцов» в этом прерывании традиции (Степан Трофимович Верховенский в «Бесах», Версилов в «Подростке» и тем более Фёдор Павлович Карамазов в «Братьях Карамазовых»). В «Преступлении

и наказании» иначе, старшее поколение – например, мать Раскольникова – нравственно, достойно уважения в этом отношении. Но всё равно передача ценностей не происходит. Почему мы больше не учимся у отцов?

Наступила эпоха, в рамках которой исторические перемены происходят слишком быстро. Прямо у нас на глазах полностью разрушается весь прежний строй жизни, сменяясь новым, с тем, чтобы и этот был разрушен и заменен в короткое время. И возникает ощущение (по Достоевскому, ошибочное, но его существование объективно), что ценности предшествующих поколений просто не подходят, не действуют в изменившемся мире. Больше того, кажется, что новое поколение ориентируется в обновленном мире лучше, чем старшее (именно это мы видим в отношениях Раскольникова и его матери; скорее, она готова учиться у него, чем наоборот).

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

Романы Достоевского строятся на основе сложной диалектики злободневно-публицистического и трагедийного, надвременного. В актуальном смысле Раскольников – совершенно достоверный образец жителя бедных районов Петербурга 1860-х годов, характерный представитель конкретного поколения, герой времени.

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

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

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

Новый, посттрадиционный человек – это человек города, с при-

сущими этому пространству отрывом от природы, взаимным отчуждением людей, динамичной жизнью, подмывающей устойчивые ценности. Петербург оказывается своего рода сгущением духа города.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Как Раскольников убеждается в неотменимости вечных заповедей? С этим и связано главное нравственное задание романа: Достоевский обращается к современному человеку, для которого больше нет ничего само собой разумеющегося и действенность ценностей возможна только после личностного обретения, к ним можно теперь прийти только осознанно.

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

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

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

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

Самоубийство Свидригайлова поколебало основания теории Раскольникова. Вспомним, что именно известие о судьбе Свидригайлова дало последний толчок для того, чтобы герой сделал признание в полиции и принял наказание. Одного влияния Сони было мало – доходило даже до ненависти Раскольникова к героине из-за того, что он не может решиться последовать её совету. Если даже такой, как Свидригайлов, не может «вынести преступления», значит, дело не в слабости или силе – и у его теории больше нет основания.

Важнейшее влияние на Раскольникова оказывает, конечно, Соня. Признавая это, попытаемся всё же избежать тех позднейших выпрям-

ленни этого образа, которые мы склонны делать, считаясь с тем, какую важную духовную нагрузку возложил на неё велнкий русскнй пнсатель. Нельзя говорить о ней, «как будто она н не проститутка», так как для замысла Достоевского важно, что это человек, лишенный учительского авторитета, жизнеиной весомости, не уважаемый и отвергнутый.

И в первоначальном отношеиин Раскольннкова к ней мало уважения. Он прнходит к ней, потому что больше не к кому пойти (от нормальных людей – например, матери н сестры – он отрезан преступлением). В его отношенин к ней есть даже некоторое пренебреженне, которое в общем-то чаще всего проявляют люди к человеку с такой жизненной позицией, то есть к смирению. Соня для Раскольникова – слабый человек, жертва; её смирение – результат этой слабости, в её положенни н при отсутствии сил для борьбы ей приходится быть смнреннои, придумывать себе Бога – так представляется герою.

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

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

☛ С точки зрения поэтики жанра романы Пятикнижия – н в чнсле них роман «Преступленне н наказанне» – характеризуются как романы-трагеднн (Вяч. Иванов), синтез детектива н притчн (Л. Гроссман), идеологический роман (Б. Энгельгардт, М. Бахтин).

Остановимся подробнее на категорни «роман-трагедня». Вяч. Иванов вводит это понятие на фоне идей Ф. Нницше, нзложенных в его знамеиитом трактате «Рожденне трагеднн из духа музыки». И в этом контексте роман-трагедия – оксюморон, так как, по мыслн немецкого философа, романное н трагедийное прямо противоположны, являются взаимонсключающими; когда победило романное, умерло трагедийное. Трагедня предполагает интерес к вечному, существеиному, хоровому, сакральному; романное – к текущему, житейскому, частиому, профанному. Достоевский, по мыслн Вяч. Иванова, возрождает трагедийный дух, существеиную, хоровую проблематику в самом контексте ромаиа. Первоначальный смысл определения роман-трагедия связан нменно с этим масштабом проблематикн н героя.

Сегодня формула «роман-трагедня» наполняется н другимн специальными смыслами, она прналекается для непосредственной

аналитики поэтики русского романиста в связи с присутствием в ней элементов драматизма (эту модель принимают не все исследователи; Бахтин её отвергает, ссылаясь на различия между трагедией и романами Достоевского в том, как оформлены позиции автора, героя и читателя/зрителя).

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

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

И еще один частный момент соприкосновения трагического с романным миром русского прозаика: в «Преступлении и наказании» мы видим традиционный трагедийный сюжет доказательства вечного закона через преступление. Герой совершает преступление и понимает, что этот закон нарушать нельзя – и почему именно нельзя, так как трагедия обнажает бытийные основы закона.

Литература:

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

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

Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. М.: «Современные проблемы», 1928. 335 с.
Бахтин М.М Проблемы творчествв Достоевского. 5-е изд., доп Киев. «Next», 1994. 601 с.
Карякин Ю Ф. Самообман Раскольникова: Роман Ф.М. Достоевского «Преступлеиие и наказание». М. «Художественная литература», 1976. 158 с.
Кирпотин В.Я. Разочарованне и крушение Родиона Раскольникова // В.Я. Кирпотин. Избранные работы: В 3 т М.: «Худ. литература», 1978. Т.3. С. 7-434.
Родина Т М Достоевский Повествование и драма М. «Наука», 1984 245 с.
Тороп П.Х. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступленне и наказание» // Тороп П.Х Достоевский. История и идеология. Тарту: KIRJASTUS, 1997. 179 с.
Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. 209 с.
Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Романи Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтеиии: Книга-комментарий. СПб., 2005.

Полифония в романах Достоевского

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

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

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

И уже на этой основе мир Достоевского внешне-композиционно подчиняется тому узкому смыслу понятия диалог, который мы обычно используем. Слово героя подчиняется не логике предмета речи,

оно всегда перед лицом Другого, в напряженном взаимодействии с ним. Разные точки зрения, разные правды сходятся в сложнейшем контрапункте. Специфическое художественное единство романов Достоевского, не замкнутое в едином кругозоре, Бахтин сопоставил с полифонической композицией в музыке.

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

Диалогическая философия метафорически обозначает две основные модели отношения к Другому как «я – они» и «я – ты». Обычно другой человек воспринимается как «он», объективно, по внешним фактическим составляющим его бытия, как часть объективного мира, детерминированную его законами (социальными, психологическими, биологическими и т.д.). Но себя самого человек воспринимает принципиально иначе, Я не исчерпывается внешними законами, самосознание размыкает единство мира, за счёт внутренней правды человек всегда чуть больше фактической данности, может перерасти сам себя.

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

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

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

Автор показывает героя не как объект внешнего мира, а как «ты», самосознание, с учётом внутренней правды, как ценность в любом случае – то есть так, как видит человека Бог. Как говорит

Бахтин. Достоевский реализует евангельскую заповедь: относись к Другому, как Бог относится к тебе – так учёный перефразирует заповедь из Евангелия от Иоанна: «как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин 13:34). В свете этого можно объяснить, что именно делают для других героев Мышкин или Алёша Карамазов.

В жизни мы способны относиться к другому в перспективе «ты» – то есть с учетом внутренней правды, когда человек, несмотря ни на что, является ценностью – только по отношению к самым близким людям, но даже и к ним не всегда, а только в высшие моменты. Достоевский делает такой взгляд на человека универсальным принципом художественной формы.

Литература

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

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

Идиот (1867-1868)

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

«Идиот» – особый идеосимвол мира Достоевского – сегодня воспринимается нами как совершенно неповторимый сплав возвышенного, по-детски чистого, идеального, спасительного и, с другой стороны, скомпрометированного болезнью, униженного, неполноценного, смешного и жалкого. Первоначальный замысел предполагал использование этой характеристики в более привычном отрицательном, пейоративном смысле: речь бы также шла о человеке, исключенном из нормальной жизни своей болезнью, но в силу этого озлобившемся на человечество, на мир с его законами (что-то наподобие человека из подполья с прибавкой болезни). Положительный

герой, светлая душа появляется в замысле писателя в качестве второстепенного, как некая альтернатива главному – в конечном счете именно такой персонаж выдвигается в центр (черты первоначального «идиота» рассеиваются в других персонажах, в первую очередь, в Гане Иволгине и Ипполите Терентьеве).

Главный вопрос, который мы должны разрешить, почему Мышкин именно такой, почему идеал явлен в мире Достоевского в униженном и скомпрометированном виде? Андрей Белый – в контексте «серебряного века», эпохи, для которой Достоевский станет великим учителем, пророком – будет сетовать на то, что классик показал идеал без однозначности, оставляя вопросы и сомнения, не позволяя безоглядно следовать его указаниям.

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

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

Николай Бердяев в своей философской автобиографии признается, что он долгое время находился под влиянием Ставрогина и боро-

ся с искушением пойти по этому пути. Оставляя за скобками прямой нравственный смысл этого случая, заметим, что можно найти людей, которые хотят быть похожими на Печорина, Ставрогина, на другие воплощения обаятельного зла (или борются с этим искушением), но никто не хочет быть похожим на Мышкина. И это не случайно.

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

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

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

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

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

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

По мысли великого писателя, за правдой в силе, торжествующей, побеждающей идут не потому, что это правда, а потому, что это сила, что здесь есть гарантии, некая корысть (возможность торжества над врагами, превосходства над остальными и т.д.). За правдой униженной, распятой можно идти только потому, что это правда, без расчета на какую-то выгоду, свободно, личностно её принимая. Христианство, по мысли Достоевского, – единственная религия личностной свободы. Великий Инквизитор говорит Христу в «Братьях Карамазовых»: Ты не сошел с креста, не явил Свою силу, когда над Тобой издевались, потому что не хотел, чтоб за Тобой шли как невольники, как стадо.

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

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

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

Литература.:
Гессе Г. Размышления об «Идиоте» Достоевского // Гессе Г. Пнсьма по кругу. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. С. 115-116.
Соркина Д.Л. Жанровая структура романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Проблема метода и жанра Томск, 1976. С.57-73.
Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: «Наследие», 2001 506 с.
Бочаров С.Г. Парадокс «бессмысленной вечности». От «Недоноска» к «Идиоту» // Парадоксы русской литературы СПб · ИНАПРЕСС, 2001. С. 193-218.

Карнавализация

Специфика видения «положительио прекрасного» в романе «Идиот» требует постановки вопроса о кариавализации в художествеимом мире Достоевского. Этот термии вводит М.М. Бахтин, говорящий в своих работах об особом кариавальиом мироощущении, на осиове которого можио объясиить специфическое положение иаследия великого русского романиств в контексте классического реализма XIX века.

Кариавализация – это усвоение литературой особой модели осмыслеиия реальиостн, имеющей иачало в мифологической архаике, значимой иа разиых этапах человеческой истории (в первую очередь, в переходные, кризисиые периоды), ярче всего воплощенной в кариавале средневековья и эпохи Возрождеиия. Бахтин выделяет особую традицию карнавализованной литературы (и здесь главный учитель Достоевского – Сервантес, а в рамках русской традиции – Гоголь). Начало этой специфической литературной традиции учёный возводит к особой группе «серьезио-смеховых» жаиров поздией античиостн, центром которой является мениппова сатира.

В «серьезио-смеховых» жаирах происходит мировоззреическая революция, суть которой объясняется самим названием этой жанровой группы: происходит смешеиие серьезиого и смешиого. В культуре классической античиостн смех отделяется от серьёзного иа осиове принципиальиого различеиия предметов изображеиия. С одной стороны, мы видим сакральиое, возвышеиное, идеальное, о котором можно говорить только серьезио, только высоким слогом, в соответствующих жанрах (трагедия, ода, эпопея). С другой стороиы, существует профаиное, низкое, прозаическое, бытовое – и тут уже возможеи смех, это мир комедии и сатиры, допускающий низ-

кий слог. В мениппее это разделение разрушено, в ней стал возможен смех над сакральным.

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

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

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

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

Для мениппеи, как и для мира Достоевского, характерен интерес к отклонению от психической нормы, эксцентрике, скандалам, здесь

возможно использование прямой фантастики – Бахтин связывает всё это с «нравственно-психологическим экспериментом», тотальным испытанием. Испытывается не только идея, ценностная система, но и сам человек некой последней мерой, для выяснения подлинной сущности человеческой природы. Человек стал проблемой, а не чем-то само собой разумеющимся, как это было в традиционной культуре.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Проблема карнавальной традиции в мире Достоевского смыкается с вопросом о месте языка бульварного романа, авантюрных элементов в сюжете произведений Достоевского. Действительно, в мире великого романиста мы находим составляющие, непредставимые у других представителей высокого реализма: сюжет преступления и история его расследования, фигура следователя, детективная интрига (кто настоящий убийца), неожиданное получение наследства, переходы из «нищих» в «принцы», тайные документы, от которых зависят судьбы героев, злодеи, плетущие интриги на скрытой изнанке происходящих событий, аристократы, инкогнито посещающие мир дна и т.д. Как показал М М. Бахтин, между миром Достоевского

и авантюрным романом действительно есть существенное родство, которое связано с особым виденьем человека.

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

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

Литература:

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

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

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

Бесы (1870–1871)

После завершения романа «Идиот» Достоевский задумывает масштабный цикл романов и повестей – первоначально этот замысел носит название «Атеизм», потом он трансформи-

руется в «Житие Великого грешника». На стыке вечных вопросов и современной картины духовной дезориентации писатель хотел показать историю ищущего человека, прошедшего через безверие и, наоборот, крайнее сектантство, через все философии и идеологии времени, чтобы обрести в финале почву, народную правду. Этот замысел так и не был исполнен, его элементы рассеяны по всем трем последним романам Пятикнижия.

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

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

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

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

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

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

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

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

С этим героем связан трагедийный аспект романа, подчинивший памфлетное социально-политическое измерение в конечном тексте «Бесов». В этой точке «Бесы» (как и последующие романы) вбирают в себя элементы нереализованного замысла «Жития Великого грешника». Ставрогин – выдающаяся личность, человек бесконечного духовного поиска, русский Фауст, как назовет его позже

литературная критика (притом, что сам Достоевский очень сложно относился к герою Гёте, считая трагедию великого немецкого поэта чем-то наподобие испорченной книги Иова; впрочем, его интересует Мефистофель, дьявольская сторона в библейской книге не была раскрыта). Но это и абсолютно пустая личность, его поиски обречены на бесплодие.

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

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

☛ Тема нового поколения не может быть рассмотрена вне контекста проблемы «отцов и детей». Этот вопрос очень важен и для Достоевского – как можно судить по записям писателя, он думал о том, чтобы написать собственный роман «Отцы и дети». Его видение назревшей проблемы не совпадает с тургеневским. Корни нигилизма обнаруживаются Достоевским в истории русской интеллигенции. Если Тургенев противопоставляет нигилистов и либералов предыдущего поколения, то, по мысли Достоевского, именно западники прежних лет породили нигилизм, они – подлинные «отцы» нынешних бесов, как бы они ни пугались и не открещивались от того, что они видят. Уже они были оторваны от почвы, уже они были нигилистами, пусть и в несравненно более умеренной форме, – в их отрицании России, своеобразном стеснении за собственную Родину перед лицом цивилизованного мира. И хоть они не приемлют такого развития собственных идей, объективно это оказывается звеньями одной цепи. Герой, с которым в первую очередь связана эта идея –

Степан Трофимович Верховенский, западник 1830-1840-х годов, отец Петра Верховенского. Автор показывает его вину в том, что происходит сегодня, но всё-таки этот образ неоднозначен. В финале романа он оказался способен перейти с памфлетного уровня на трагедийный, ему даётся духовное воскресение перед смертью.

Литература

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

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

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

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

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

Подросток (1874–1875)

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

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

крнтнковал писателя за «небреженне словом», несоответствне многим требованням, выработанным в контексте русского реализма.

И действнтельно, у этого произведення экспернментальная структура - рнскованно экспернментальная: для него характерна неоформленность, неоконченность, разнонаправленность сюжетных лнний. Писатель разъясняет собственную художественную стратегню в фннале романа (в письме Нколая Семёновнча, «прочитавшего» рукопись Аркадия): такого рода компознцнонная рыхлость продиктована матернялом, здесь отображаются «текущие», несложившнеся формы новой Россин. Это н стало причиной формирования непрнвычной для читателя эстетики (по сравненню, напрнмер, с Тургеневым н Толстым, как оговорено прямо в этом «письме»).

Спецнфнка «Подростка» в контексте Пятикнижня определяется сменой характерологического контекста героя: на место персонажей, идущих по пути гордынн н обесчеловеченного величия, приходит герой другой формацин. Это ещё один тип временн - теперь уже не революцнонер, а стяжатель; не Наполеон, а Ротшильд. Идея, «тайна» Аркадия - ещё одно распространённое заблуждение современного человека. В диалогической перспективе это еще одна попытка найти самообоснованне без санкцнн Другого.

Впрочем, как н все представителн молодёжи у Достоевского, все «русские мальчнкн», Аркадий Долгорукий не дан как объект критики. Это молодой человек, идущий через заблуждения к правде. Заблуждения, нравственные нскажения здесь сложно перемешаны с чистотой, невннностью героя (что отражается в его нмени и соответствующнх коннотацнях пасторально-идиллнческого мира). Это человек с нскрнвленным душевным мнром, но это объяснимо тем, что он был по сути лншен детства, воспитан в чужом, враждебном мнре, с самых ранних невнннных н беззащитных лет пережнвал униження, был лишен любвн, не видел рядом нн одного блнзкого человека.

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

В «Подростке» представлена еще одна варнацня темы «отцов н детей», в характерном для Достоевского прочтенин. Современный нигилист вновь оказывается порожденнем беспочвенного мечтателя прошлых времён (главное детское воспомннанне Аркадия об отце - домашний спектакль, где Версилов нсполняет роль Чацкого).

Версилов, впрочем, не исчерпывается этим измерением. Он является одним из героев, вбирающих в себя черты замысла «Жития Великого грешника»: нам показано бесконечное духовное странничество в ситуации потери пути, личностная мощь и безосновность, поиск Бога и богоборчество, попытка найти предел вседозволенности и стремление перешагнуть этот предел, проверить его устойчивость и безусловность.

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

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

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

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

Литература:

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

Долинин А.С. Последние романы Достоевского. Как создавались

«Подросток» и «Братья Карамазовы». М.-Л.: «Советский писатель», 1963 344 с.
Бурсов Б.И. «Подросток» – роман воспитания // «Аврора», 1971, №11. С.64-71.
Романы Ф.М. Достоевского «Подросток»: возможности почтения: Сб. ст. Коломна: КГПИ, 2003. 262 с.

Братья Карамазовы (1878–1880)

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

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

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

Во-первых, кризис больше не кажется чем-то временным. Продолжается поиск возможностей для «воскресения» России, для выхода из этого состояния символической смерти, преисподней, но вполне возможно, что это состояние так и останется навсегда (так, собственно, и случилось в истории). Во-вторых, гниение и разложение первооснов существования человека – в первую очередь, семьи – здесь показаны как застарелые, хронические. «Случайное семейство» снова становится моделью и сердцевиной всеобщего кризиса. Если в «Преступлении и наказании» семья распалась только что, но еще есть память о её нормальном существовании, то в «Братьях

Карамазовых» ни один из героев нового поколения не застаёт нормальной семьи. Там духовная эстафета поколений прервана внешними причинами, самим кризисом; у отцов есть ценности, но детям кажется, что они не соответствуют их новым запросам. Здесь отцы лишены духовного, у них уже давно нечему учиться, духовная дезориентация перестала быть проблемой нового поколения, кризис стал затяжным, хроническим. (Хотя духовный нигилизм Фёдора Павловича Карамазова связывается формально именно с наследием дореформенной России, крепостничеством).

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

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

Тематика прерывания духовной эстафеты между отцами и детьми вновь размещается в специфическую структуру двойного «отцовства» – в случае с Алёшей Карамазовым. Теперь это реализовано не так буквалистично, как в «Подростке», вновь идет речь о возможном восполнении недостающей ценностной традиции по второй линии: рядом с Алёшей его отец Фёдор Павлович и духовный отец, старец Зосима. И здесь это наследие обретается существенным образом – в случае с Аркадием Долгоруким важный урок был получен, но что именно с ним будет дальше, не очень ясно. Рядом с Алёшей Карамазовым в финале романа появляются мальчики, следующее поколение, то есть духовная эстафета будет передаваться дальше, это было не разовое явление, индивидуальное обретение, а настоящее восстановление традиции.

Характерен источник предполагаемого спасения – монастырь. Снова и снова нужно вспоминать атеистический и материалистиче-

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

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

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

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

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

И в этом случае в будущем Россия в конце концов обретёт Бога н принесёт истину всему миру, несмотря даже на собственную сегодняшнюю духовную деградацию – как известио, такого рода месси-

анские идеи давно проявляются в публицистике и творчестве Достоевского (вспомним «Идиота» или «Бесы»): миссия России именно в том, чтобы сохранить и вновь открыть миру Христа. Поэтому Россия тем безнадежно отстала на пути культурного или социального развития, экономического процветания – её вклад в мировую культуру будет другим, несравнимо более важным. Россия сегодня на переломе, переживает своеобразное ритуальное умирание, чтобы возродится в полном блеске – и явить свои ценности миру.

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

В рамках названной проблемы Достоевского больше интересует не то, что произойдет с «отцами», не судьба старшего – то есть своего – поколения (мы помним, как это вопрос важен для Тургенева в «Отцах и детях»), а то, что будет с «детьми», с молодым поколением, за которым будущее. Именно здесь появляется знаменитая формула Достоевского «русские мальчики», формула отражающая духовную чистоту, безгрешность даже в греховных делах, так как и они вызваны лучшими побуждениями, высокими духовными запросами – он верит в духовный потенциал русской молодёжи, хотя предсказывает их преступления.

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

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

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

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

Старший брат Карамазов – Дмитрий. Он доминирует во внешнем сюжете романа. Именно его конфликт с отцом, обвинение в отцеубийстве, а также его разорванность между Грушенькой и Катериной Ивановной лежат в основе фабулы. История человека, несправедливо обвиненного в отцеубийстве, – ядро замысла романа, восходящего еще к 1850-м годам. Прообраз Дмитрия – реальный капитан Ильинский, с историей которого Достоевский познакомился на каторге (он упоминается в записных тетрадях писателя и «Записках из Мёртвого дома»): такой же разгульный, буйный, грозящий убить отца и поэтому первый обвинённый после убийства и осужденный. Но виновен не он, а его младший брат, претендующий на его наследство и невесту (у Достоевского это позиционно соответствует Ивану, но радикально изменятся мотивы Ивана, и он будет не убийцей, а вдохновителем убийства). Эта история привлекла великого

романиста как пример действительно случившегося нравственного чуда (как история, лежащая в основе сюжета «Воскресения» Л. Толстого): брат, который был настоящим убийцей, через много лет признался в преступлении, не выдержал мук совести, и несправедливо обвиненный Ильинский был оправдан.

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

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

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

Логика нравственного чуда, воскресения души позволила ему не совершить отцеубийства, не сделать в последний момент рокового шага, хотя уже был готов пойти на преступление (даже приготовил орудие убийства). Но принцип чуда категорически не принимается для рассмотрения всеми остальными. Дмитрию никто не верит (кроме Алёши и Грушеньки). Побеждает сугубо земная узкореалистическая логика современного человека: она господствует в восприятии суда, адвокатов и прокуроров, всего окружения. По ней мы обусловлены какими-то безликими механизмами, есть отчётливые, подлежащие документированию механические законы (психологические, наследственные, социальные), предсказывающие, чем человек может быть, а чем нет. Эта логика среды, воспитания, психологической детерминированности: Дмитрий просто не имеет права на то, чтобы не убивать, чтобы выбрать более светлый путь, раз его психология и прошлое предполагают, что он склонен к убийству, раз всё вело к этому преступлению.

Впрочем, истинное воскресение произошло с ним только в момент юридически несправедливого обвинения, именно тогда он смог постичь, что в духовном смысле он это заслужил, он виновен перед

всем миром. Эта мысль реализована в его знаменитом сне о «дите». Во всём тёмном, что происходит в мире, виноват и он, он должен приложить все силы, чтобы исправить зло, царящее в мире, чтобы дитё не было голодиым, не плакало и т.д. И он отдаётся этому со всё той же карамазовской безудержностью.

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

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

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

Иван – русский Фауст, человек вечного поиска, поиска правды – так прочитывает этого героя литературная критика; или, ближе к версии Достоевского, русский Иов. Правды он спрашивает и у Бога. Это особый атеизм, не отрицающий существования Бога, а призывающий Бога к ответу за зло, происходящее в мире. Он отрицает божественный проект, не принимает финальной гармонии, зем-

ного рая, потому что они будут достигнуты слишком большой ценой. Слишком неправеден сегодняшний мир. Апофеозом этого неправильного, необъяснимого и неискупимого Божьим замыслом устройства мира является страдание детей. Дети, даже одна-единственная слезинка ребёнка не могут быть удобрением для прогресса, для движения к гармонии. Как может быть прощён мучитель детей? А без всеобщего прощения и примирения гармония невозможна. Достоевский утверждал, что в этих размышлениях Ивана он показал богоотрицание высшей силы, которое не знакомо даже атеистической Европе. Действительно, Бог отрицается не просто в силу сужения горизонтов человеческой жизни до плоского, житейского, земного, не из материалистической догматичности, не во имя свободы брюха. Человек бунтует против Бога на предельных нравственных основаниях.

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

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

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

Проблема страдания у Достоевского, как и проблема его искупления, конечно, не обойдена вниманием читателей, исследователей и продолжателей великого романиста. С самого начала этот вопрос был признан ключевым, и было сделано громадное множество реплик, предположений, наблюдений по этому поводу. Мы остановимся только на одном, очень характерном мнении: Лев Шестов связывал возможное ценностное преосуществление страдания у Достоевского с чем-то наподобие эстетического по Кьеркегору: эстетический взгляд, в отличие от этического, в конечном счёте оставляет человека страдающим, позволяет боль, поскольку боль превращается в эстетическом сострадающем сознании в красоту, ценностно преображается, снимается. Мыслитель вменял в вину молодому Достоевскому то, что он «отдал» Макара Девушкина в жертву (речь идёт об эстетической жертве). Молодому Достоевскому, по мнению Шестова (в книге «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)»), была недоступна настоящая боль – лишь эстетизированное сочувствие, сострадание. Достоевский после каторги, иначе говоря, после собственного опыта страдания, этически защищает страдающих. Иначе говоря, Шестову ближе взгляды Ивана Карамазова, с ними он отождествляет и позицию зрелого Достоевского: это пафос человека, отвергнутого жизнью и историей, считающего недостаточным гуманное сострадание к своей трагедии, не желающего быть материалом для чьих-то катартических переживаний. В случаях, когда мыслитель находит у писателя попытки найти место страданию в структуре бытия, он их критикует как антиэтические и антигуманистические.

Характерность этого мнения в том, что именно слово Ивана признаётся самым сильным и новым словом самого Достоевского, а ответы герою (вне зависимости от того, что ближе исследователю: гуманистический бунт или религиозное учение) оказываются более, обыкновенными, так сказать, недалёкими, и не требовавшими того, чтобы их произнёс именно великий писатель.

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

Разрушает ли страдание детей высокую божественную осмысленность мира, как кажется Ивану, или нет? Возможно ли такое страдание и оправдано ли оно? Здесь оно, несомненно, невозможно и неоправданно (ср. у Зосимы: «Горе оскорбившему младенца»). Вопрос ставится так: что же делать в мире, в котором страдание ребёнка

всё же есть, как это искупить и исправить – с учётом того, что имеино эта вина совершеино не подлежит искуплению.

Оговоримся, что страдание детей у Достоевского это не строительная жертва, на которой воздвигнется здание будущей гармонии, как полагают некоторые современные исследователи, дибавляя, что Алёша учит Ивана принимать эту жертву – это не так хотя бы в силу сугубо языческого духа строительной жертвы (Алёша, конечно же, не принимает жертвы жестокого безбожного мира, он делает из жертвы нечто ценностно иное). Здесь перед нами опять ход приписывания Достоевскому более заурядных и даже менее принципиальных нравственно, по сравнению с героем, взглядов.

Косвенный ответ Ивану находим в «Житии Зосимы»:

«Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за все и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват. А скидывая свою же лень и свое бессилие на людей, кончишь тем, что гордости сатанинской приобщишься и на бога возропщешь. О гордости же сатанинской мысло так: трудно нам на земле ее и постичь, а потому сколь легко впасть в ошибку и приобщиться ей, да еще полагая, что нечто великое и прекрасное делаем. Да и многое из самых сильных чувств и движений природы нашей мы пока на земле не можем постичь, не соблазняйся и сим и не думай, что сие в чем-либо может тебе служить оправданием, ибо спросит с тебя судия вечный то, что ты мог постичь, а не то, чего не мог, сам убедишься в том, ибо тогда все узришь правильно и спорить уже не станешь. На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом»

Страдание детей нельзя принять, но и не нужно обвинять в нём Бога – нужно понять, что в существовании такого страдания в мире виноват лично ты и приложить все силы для исправления этого зла. Идея «каждый за всех и за всё виноват» – одна из центральных в романе. К Дмитрию эта истина приходит тоже в связи с проблемой страдания детей – в пророческом сне о «плачущем дите».

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

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

Деятельное искупление страдания, в том числе страдания детей, реализуется в особом «христовом» сюжете романа, носителем кото-

рого и становится младший Карамазов. Это воплощается в частности в том, какую роль играет Алёша в сюжетной группе Дмитрий – Илюша – штабс-капитан Снегирев, структурно подобной группе генерал – мальчик – мать мальчика (при всём несходстве генерала и Дмитрия самый главный вопрос, сможет ли Снегирёв простить Дмитрия за сына, остаётся). Возможно ли это прощение, возможно ли спасение грешника? (Именно вопрос о прощении согрешившего (Дмитрия), прощения всеми, один из ключевых. Очевидно, что одного искупительного страдания не достаточно, хотя уже это страдание – непосильный подвиг).

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

☛ Другая идея реализована в поэме Великий Инквизитор: здесь с предельной силой ставится вопрос о свободе человека – его способности справиться со свободой, правом выбора и связанной с ним ответственностью. В условно-притчевом контексте придумывается фантастическое сообщество, отбирающее у людей свободу для того, чтобы сделать их счастливыми. В XX веке эти размышления Ивана прочитываются как своеобразная антиутопия, пророческая картина тоталитарных систем будущего – и действительно, поэма Ивана смыкается с антиутопиями «Записок из подполья» и «Бесов», с размышлениями Достоевского о природе социализма. Но здесь уровень постановки вопроса максимально высок, речь идёт не только о свободе социальной, но и о свободной воле перед лицом Бога. Устами Ивана (и даже устами Инквизитора) именно в этом вставном произведении наиболее отчётливо проговаривается специфическая христология Достоевского: Христос не сходит с креста, не являет свою силу, не показывает чудо потому, что хочет свободной любви людей: за униженной, распятой правдой можно идти только личностно, именно потому, что это правда. Но, восклицает Инквизитор, такого рода свободный выбор правды под силу только великим праведникам, единицам, что делать остальным миллионам, для которых груз свободы и ответственности непосилен? И вот будто бы создаётся тайное общество, отрекающееся от Христа, принимающее искушения дьявола, во имя любви к безликой заурядной массе, у которой нужно забрать свободу, поразить их «чудом, тайной и авторитетом».

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

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

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

Алёша соотносим со сказочным третьим сыном (в этом архетипе также традиционно сочетаются жизненная неадекватность и особая мудрость). Ещё один важный контекст образа этого героя: «Житие Алексея, человека Божьего» – любимое житие писателя. Вспомним содержание этого средневекового текста: святость Алексея тоже очень специфичная, «странная». Что именно он совершил? Он уходит из дома праведных родителей в качестве нищего странника, возвращается неузнанным и живёт как нищий при доме своих странноприимных родителей до своей смерти, после которой и узнают, кто он на самом деле. В чем именно смысл этого подвига? С точки зрения здравого смысла понятна праведность родителей, приносящих благо окружающим, его же святость непонятна, более того, она как будто даже бесчеловечна, жестока – он причинил страдания матери и отцу. Но здесь именно утверждается существование какой-то иной правды, не от мира сего, в контексте которой теряет смысл «житейская экономна» полезного и бесполезного, здравого смысла.

Такого рода инаковость, странность Алёши продолжает логику образа Мышкина. Но в этом романе «положительно прекрасный человек» строится иначе. Инаковость компенсируется укоренённостью Алёши на земле (представляя нам героя, автор акцентирует внимание на здоровье младшего Карамазова, его румяном, полнокровном лице), он не пришелец в этом мире, как Мышкин, он деятель,

он должен исполнить послушание в миру. В нем сложно реализованы приметы «нового человека», то есть деятеля, традиционно противопоставляемого мечтателю, лишнему человеку. Только этот «новый человек» полностью выстроен на основе идеологии Достоевского, центральной идеи романа – «деятельной любви».

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

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

Литература:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы по разделу

1. Личиость и мировоззреиие Ф.М. Достоевского.
2. «Бедиые люди». Своеобразне раииего творчества Ф.М. Достоевского.
3. «Двойнпк»: проблема «фаитастического реализма».
4. «Записки из подполья» и своеобразне позднего творчества Достоевского.
5. «Преступлеиие и иаказаине». Идеи и образы.
6. Поэтика «Преступлеиия и наказання».
7. Реальиый и символико-философский плаи романа «Идиот». Проблема положнтельно прекрасного человека.
8. Жанрово-стилевые особенности романа «Идиот».
9. «Бесы» и «Подросток» – «отцы и дети» 1870-х.
10. Дмитрий, Иваи и Алёша Карамазовы: pro и contra.
11. «Братья Карамазовы» как роман-сиитез. Своеобразие поэтики.
12. М.М. Бахтин о художественном новаторстве Ф.М. Достоевского. Полифоиия. Карнавализация.

Лев Николаевич Толстой (1828–1910)

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

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

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

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

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

С 1847 года Толстой начинает вести дневник, с 1850 – ведёт его непрерывно, ежедневно, до самой смерти. Это специфический «фраиклинов» дневник, восходящий к масонским формам нравственного самосовершенствования. Здесь не просто фиксируются жизненные впечатления, это форма нравственного самоотчета, здесь

каждый день подводятся итоги, оценивается моральный смысл всех действий и помыслов, выявляются ошибки и слабости и строятся планы самосовершенствования. Такую кропотливую ежедневную работу самовоспитания Толстой вел на протяжении шестидесяти лет. Дневник стал также истоком психологизма великого писателя, того, что Н.Г. Чернышевский назвал «диалектикой души человеческого сердца».

Путь Толстого – как и у его любимых героев – идёт через кризисы, разочарования, переоценки ценностей, «чистки души», как это названо в «Воскресении». Такого рода кризисы, в ходе которых он радикально меняет свою жизнь, происходят примерно раз в десятилетие. Бросив учёбу в университете, молодой граф Толстой окончательно теряет направление жизни – и выходом оказывается уход на войну. Там будущий великий писатель пытается найти смысл жизни, правду, ответы на последние вопросы, которых не нашел в университетском образовании.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература:
Лица: Биографический альманах. Т.4. М., СПб, 1994. 479 с.
Л.Н. Толстой: Жизнь и творчество. Документы. Фотографии. Рукописи. М.: Планета, 1995. 604 с.
Л. Н. Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб: РХГИ, 2000. 981 с.
Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 624 с.
Вересаев В.В. Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом. М.: Политиздат, 1991. 336 с.

Детство. Отрочество. Юность

(1852, 1854, 1857)

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

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

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

Повесть построена новаторски в плане сюжета и композиции. Здесь нет фабулы в привычном смысле: нет существенных событий, чего-то общезначимого, того, о чём, так сказать, стоит рассказывать другим людям (классический сюжет строится именно на этой основе), перед нами внутренняя история, история души. Скрепляющий принцип – простое течение времени. Но и хроникой в привычном смысле повесть не является, нет собственно временной точной привязки (когда именно и сколько времени это занимает – не ясно), нет соотнесённости с историческими событиями и т.д. (хроникой в более точном смысле слова являются «Севастопольские рассказы»).

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

Ярче всего талант молодого художника проявился в тончайшем мастерстве изображения детского сознания. Показано чудо пробуж-

дения души (не зря произведенне начннается с пробуждения героя). Не так давно этого ребёнка не было вообще, и вот перед нами полноценный маленький человек со своими горем н радостью Детский мнр наделен особым статусом в руссоистской философии Толстого – это тот самый первозданный нетронутый мир, который содержит подлинные ценности, укорененные в самой природе.

Это мир предельной нанвностн - без пренебрежения к такому восприятию реальности (к этому времени выработалась целая философия нанвного как первозданно-идеального у Шиллера н у сентименталистов): вспомннм уже приведенный пример с «позором» после мазурки. Или еще одна нллюстрацня: дети после обеда идут всей компанней в парк «шаркать ногамн» по опавшнм лнстьям – для них это отдельное спецнальное дело.

Точка зрення ребёнка в «Детстве» корректируется повествователем-взрослым (как будто это сам повзрослевший Иртеньев нам рассказывает историю своего детства). Но воспрнятие взрослого не становится домннирующнм. Детство самоценно, оно впервые показано такнм именно у Толстого. Учителя Толстого, Дннкенс н даже Руссо, показывая ребёнка, всё-таки подчнняли его телеологин роста: детство было служебным, переходным моментом, н значнмым только в той мере, что определяет, каким будет взрослый. У Толстого эта подчинённость итогу совершенно исчезает (вспомннм, что он будет бороться с такой логикой воспрнятия н в рамках философин нстории «Войны и мира»)

Повествователь-взрослый разъясняет многие вещн, нензвестные либо непонятиые ребёнку, с нужиой степенью отчетлнвости. Но важнее не такое информативное восполненне – он ещё н активно самоопределяется нравственно. Особенно это заметно в отношенин первого греха, когда он вместе с другнми мальчнкамн уннзил бедного Илнньку Грапа, но основным тоном повести является прннятне того цеиного, святого н чнстого, что было в детстве.

Детство – это бытие человека в родном окруженни. Вокруг героя только близкне, любящие его люди: мать, няня, брат Володя, Карл Ивановнч и т.д. В этом случае герой заведомо акснологическн обеспечен, несомненно является ценностью, любнм н нужен мнру вокруг него.

Смена пернодов человеческой жнзнн не описывается в категорнях поступательного развитня, «прогресса». Наоборот, в рамках руссонзма двнженне вперед, победа цнвнлнзацнн над прнродой (в том числе в нндивидуальной нсторнн) – это деградацня. И взросленне Нникоденьки Иртеньева проходит под знаком утрат и расставаннй. Вне этой перспективы, может быть, только история формированнa

художника: от стихов, которые он пишет в детстве, через интерес к книгам, вплоть до сближения с кружком Зухина в «Юности».

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

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

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

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

тое, чтобы найти в нем лучшее, на что можно опереться, что нужно сохранить на протяжении всего долгого и непростого жизненного пути.

Литература:
Чернышевский Н.Г. Детство и Отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Толстой а русской критике. М., 1952. С.182-195.
Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве Саратов, 1973 56 с.
Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой: Художественно-этические нскаиия Л.: Наука, 1981. 172 с.

Севастопольские рассказы

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

В «Севастопольских рассказах» предметом изображения становится уже не частная жизнь, а бытие человека в национально-историческом контексте. Здесь тоже нет связного сюжета, нередко торжествует очерковая раскованность компознции, нет единого героя. Циклообразующей основой оказывается единстао места (Севастополь) н иацнонально-нсторического события. Это хроника последовательно развивающихся исторических событий, которая укреплена, обретает целостность на основе общего конфлнкта. Еслн в начале, в первом рассказе повествователь с уверенностью предсказывает победу, обнаруживая в простом солдате подлинный геронзм, то в финале он изображает отступление, поражение. Причина этого перелома заложена в основном конфликте между естествеиной человечностью и ложной цивилизацией, простым человеком н людьми, власть имущнмн, высшимн слоями; с этим связаиа н проблематика героизма подлнннного н ложного, и – шнре – проблематика подлинных и ложных ценностей, правды и лжи. Причина поражения именно во втором полюсе конфликта (нменно по приказу власти, по концепцин Толстого, солдаты отступают, самн они не понимают причнн этого и не хотят уходить).

Очень важным злементом поэтики, определяющим целостность цикла, является структура образа повествователя, а точнее, его рост, развитие. В первом рассказе «Севастополь в декабре месяце» позиция повествователя – эмпирическн мотивированная, земная точка зрения в духе натуральной школы. Повествователь букваль-

но проводит по Севастополю: лазарет, трактир, четвёртый бастион. Для того чтобы ему увидеть тот или иной участок воюющего города, ему тоже нужно до него дойти вместе с читателем. У него нет всеохватного панорамного взгляда. Повествователь локализовал, а герои в этом рассказе лишены конкретности: обобщённый солдат в лазарете, офицер на бастионе. Это как бы русский народ вообще, несущий общую правду, подлинный героизм, рассказчик оказывается по отношению к ним в ученической позиции.

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

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

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

Предметом изображения теперь станут именно ошибки, заблуждающиеся люди. Сам повествователь отмечает, что в рассказе нет положительных персонажей, тех, кого привыкли называть героями, и заявляет, что подлинным героем его произведения является правда (это слово – последнее в очерке). И именно повествователь здесь – носитель правды, вездесущий, всевидящий, способный заглянуть в глубины внутреннего монолога героя, увидеть последние секунды сознания перед смертью.

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

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

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

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

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

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

Рассказ даёт новое прочтение того же проблемного поля. Война показана нам через призму восприятия двух братьев: Михаила и Владимира Козельцовых. Младший Козельцов едет на фронт, и в ходе этого движения мечты о войне, расхожая героическая риторика сменяются страшной правдой. Конфликт правды и лжи здесь усложняется, до-

полняется нюансами. Обманывающнеся герон – в общем-то хорошне люди, не лжнвые и не порочные, просто заблудившиеся. И правда о войне здесь вовсе не некая позитивность: она страшна н бесчеловечна. В ходе развития сюжета герон погибают, столкнувшись с этой правдой.

Смерть героев значнма для авторской концепцнн н в другом отношенин: севастопольскне воины уходят из города, грозясь врагу и с ропотом против власти; они отступают не по собственной воле. Солдаты не поннмают этого прнказа, нм стыдно перед погибшими товарнщами, которые пролилн кровь зря (в нх ряд н попадают Козельцовы). Намечается также тема нравственной деградации после минуты, когда армия пренебрегла стыдом, совестью н гордостью. Отступление с сохранением лнца все более превращается в позорное бегство.

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

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

Литература:
Чернышевский Н.Г Детство и Отрочество. Сочннение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Толстой в русской критнке М., 1952. С.182-195.
Галаган Г.Я. Л.Н Толстой: Художественно-этическне искания Л Наука, 1981. 172 с.

Психологическое новаторство Л.Н. Толстого

Уже в раннем таорчестве Толстого реалнзуются характерные черты его пснхологизма. Основы существующего поннмания толстовского видення человеческой душн сформулнровал Н.Г. Чернышевскнй в статье 1856 года «Детство н Отрочество. Сочненне графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого». Поразительно, что Чернышевскнй сумел уловить основные черты метода Толстого уже по раннм пронзведениям пнсателя (ещё не была напнсана даже «Юность»).

В качестве двух важиейших прнзнаков толстовского пснхологизма крнтик указывает «дналектику душн» и «чнстоту нравственного чувства»

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

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

Главная примета диалектики души – психическая жизнь предстает как процесс, как смена чувств, мыслей, волевых побуждений другими чувствами и мыслями, в том числе прямо противоположными. Хрестоматийный пример: начало повести «Детство», смена озлобления против Карла Ивановича и всего мира чувством любви и приятия мира. Во многом такая перемеичивость душевного мира героя объяснима особенностями детской психики. Но не будем забывать, что у Толстого душевное отождествляется с детским: у человека есть душа в той мере, в какой в нем до сих пор жив ребёнок.

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

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

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

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

Наиболее близок Толстому четвертый пункт, поскольку если все остальные типы психологизма некоторым образом овнешняют душевное, то толстовский метод и анализ страстей обращены внутрь человека, к некой тайной, скрытой стороне душевной жизни. Психологический анализ страстей для Чернышевского олицетворяет Лермонтов, писатель, по мнению критика, наиболее близко подошедший к диалектике души. Но для Лермонтова, во-первых, характерна аналитичность, а не диалектическая синтетичиость (разбор уже готового, статичного чувства: что могло быть его причиной, из чего он состоит), Толстой же показывает саму тайну его появления Во-вторых, показывая, как и Толстой, противоречивость душевной жизни, переходы одного чувства в другое, в прямую противоположиость, Лермонтов подчёркивает резкость слома, катастрофическую контрастность, драматизм, а не органический переход, как у Толстого.

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

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

Нужно ли это понимать буквальио, что другие писатели искажали правду душевиой жизни, «олнтературивали» её? Внутренний монолог в реальной жизни души тоже может строиться осмыслеиио, когда мысль, чувство, волевое побуждение доводятся до осознанностн, обработаны сознанием как осмысленная позиция, как бы подготовлены длл сообщения другому человеку или для собствеиного внутреинего собеседиика, внутреннего суда рефлекснн (Чернышевский говорит, что у других писателей это даже ие монолог, а часть несостоявшегося диалога). Но это заннмает в жизни души количественно очень малое место. Предшественнники Толстого считали, что только это может быть отражено в художественном анализе, а

великий романист делает предметом рассмотрения весь остальной массив психической реальности.

В диалектике души нет привычной иерархии значений И это совершеино уместно в контексте разговора о тайие, сущиость которой впервые открывается. Здесь не подходят привычиые предстаалеиия о том, что важно, что ие важио, всё нужно осмыслить заново.

Характериый пример – внутренний монолог Праскухиина в рассказе «Севастополь в мае»: «Но тут же глаза его на мгновеиие встретились с светящейся трубкой, в аршине от него, крутившейся бомбы. Ужас – холодный, исключающий все другие мысли и чувства ужас – объял все существо его; он закрыл лицо руками и упал на колена. Прошла еще секунда – секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаиий промелькнул в его соображении. «Кого убьет – меия или Михайлова? Или обоих вместе? А коли меня, то куда? в голову, так все кончеио; а ежели в ногу, то отрежут, и я попрошу, чтобы иепремеиио с хлороформом, – и я могу еще жив остаться. А может быть, одиого Михайлова убьет, тогда я буду рассказывать, как мы рядом шли, и его убило и меия кровью забрызгало. Нет, ко мие ближе – меня». Тут ои вспомнил про 12 рублей, которые был должеи Михайлову, вспомнил еще про одии долг в Петербурге, который давно надо было заплатить; цыганский мотив, который он пел вечером, пришел ему в голову; женщина, которую ои любил, явилась ему в воображении, в чепце с лиловыми лентами; человек, которым ои был оскорблеи 5 лет тому назад и которому ои ие отплатил за оскорбленье, вспомиился ему, хотя вместе, иераздельно с этими и тысячами других воспоминаний, чувство иастоящего – ожидания смерти и ужаса – ии на мгновение ие покидало его. «Впрочем, может быть, не лопиет», – подумал ои и с отчаянной решимостью хотел открыть глаза Но в это мгновеие, еще сквозь закрытые веки, глаза его поразил красный огоиь, с страшным треском что-то толкнуло его в средину груди; ои побежал куда-то, спотыкиулся иа подвернувшуюся под иоги саблю и упал иа бок».

Мы видим, как здесь перемешаиы действительно крупиые составляющие психического мира и мелкие, душевиый сор, «шум» (долг в 12 рублей и даже навязчивая мелодия, которая и в эту минуту ие оставляет героя). Любимая женщина, которую герой вспоминает за мгновение до смерти, и по традициоиным меркам может быть признана важиым элементом потока переживаиий, ио этот образ появляется здесь очень по-толстовски: зачем здесь «чепец с лиловыми лентами»? Что ои говорит об этой женщиие, о характере Праскухиа, о его любви? Ничего. Повествование Толстого наполиено с избытком деталями, иичего ие говорящими. Современники (иапример,

Тургенев) критиковали за это великого романиста, неодобрительно называя это свойство его мира «мелочностью». С точки зрения психологизма характера, в духе французского романа или метода Тургеиева, который предполагает создание некоего целостного, завершеииого и подытожеииого образа человека, это неиужные мелочи, ведь литература предполагает отбор, оставлять нужно только то, что содержательио, что объясняет героя. Последний метод психологизма обозначен Чернышевским в вышеприведеиной типологии как интересующийся «очертаниями характеров». Толстой иа протяжеиии всего творческого пути последовательио борется с психологизмом характера, с восприятием человека как чего-то завершеииого и подытожеииого. Совершая отбор «важиого», отбрасывая «неважиое», мы рискуем не увидеть то, как душа живёт на самом деле.

Толстой использует и традиционные средства психологического анализа: пейзаж, быт и портрет. Но если у других писателей они служили средством выражеиия более или менее статичиого (по крайией мере, для даииого этапа душевиой истории героя) психического содержания (особеиио в случае с бытом и портретом), то теперь и оии вовлекаются в душевиую динамику. Портрет, виешиость важных для автора героев, чувствующих и переживающих, не даётся цельно, единым взглядом; всплывает то одна черта, то другая. Виешиее подчиияется виутреииему изменеиию (характериы перемеиы виешиостн княжиы Марьи и Наташи; иапример, когда иекрасивая княжна Марья под влияиием душевного движения стаиовится привлекательной). В любимых героях фиксируется то, что выражает душу, внутреииюю красоту (глаза Наташи, Марьи, Аниы Карениной), и если появляется иавязчиво телесиая деталь («беличья губка» жеиы Андрея, плечи Элен) – это средство разоблачеиия Негативиое отиошеиие предполагает и полное подробиое описание внешиости. Как правило, это зиак бездушия героя.

То же самое можно увидеть в области применения бытописи. Характериый пример: сцена приезда Николая Ростова в отпуск – в первый раз он приезжает домой как человек, живущий уже в большом мире, ие с родной семьей. Дом ие предстает в полной веществеиной определенности, перед нами вроде бы разрозиенные детали: ступеньки, ручка двери, с которой связаиа какая-то семейная история и т.д. Вместе с тем и эта картина быта по-своему цельна. Здесь воссоздаётся душевное единство этого дома, этой семьи, атмосфера, общий круг воспомииаиий и историй, неизвестных посторояиим, – собственио психологическое измерение быта. Детально прорисовав веществеииый ряд только в доме Бергов – по сути это, как и в портрете, разоблачающее свидетельство.

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

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

Исследователи указывают на эволюцию Толстого в связи с применением разных форм психологического портрета, быта и пейзажа. В позднем творчестве нарастает доля разоблачающей, осуждающей модальности этих приёмов (например, в «Воскресении» дан полный портрет Нехлюдова и скрупулезно, до последней щеточки на его туалетном столике описан быт – в этом проявлена потеря души героем к моменту суда над Катюшей Масловой).

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

Литература:

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

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

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

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

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

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

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

Война и мир (1863-1869)

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

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

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

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

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

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

Эпопея – жанр максимально широкого охвата действительности, посвященный переломному событию национальной истории. Главная примета эпопеи – масштабность, необходимое условие жанра – эпическое событие. Эпопея не может быть написана по любому поводу: это должно быть максимально всеохватное событие, затронувшее каждого. Но и этого условия мало: реформы 1860-х годов были переломным моментом национальной истории, затронули всех, но не были эпическими. Последнее возможно только в том случае, когда произошло всенародное

объединение, когда каждый человек действительно стал нести частичку «мысли народной». Почему это происходит? Чем отечественная война отличается от обычной войны? Героический подъем, всеобщий порыв возникает, когда масштаб вопроса максимально высок: не судьба династии, не интересы какой-то социальной группы, даже не жизнь и смерть отдельного человека – а выживание самой нации, всего русского мира. И это затрагивает абсолютно каждого, в этой войне проиграть нельзя, в этом случае национальное и личное совпадают. Так простая война становится отечественной, так происходит всенародное объединение – или не происходит, нация исчезает, и некому создавать эпопею.

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

В «Войне и мире» мы видим панорамное пространство – в противовес точечному, сценическому пространству трагедийного мира, например, у Достоевского. Это кругозор не одного человека, а некоего народного «мы». Здесь представлена полная картина национального пространства, показаны важнейшие его топосы: обе столицы (с их разницей), крупный провинциальный город (на примере Смоленска), поместная Россия (тоже в разных вариантах: имение вельможи в опале – Болконского-старшего, или предводителя дворянства, хлебосольного хозяина Ильи Ростова, или богача-чудака, пытающегося улучшить жизнь своих крестьян, Пьера Безухова), крестьянская Россия, необжитые, дикие уголки страны, которые проходит армия или пленные.

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

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

Максимально масштабен герой эпопеи – это вся нация. Не случайно в произведении Толстого нет такой привычной составляющей

романного мира, как главный герой. В центре «Войны и мира» – несколько ведущих героев, ансамбль персонажей, принципиально объемная картина. А рядом с ними – огромный густонаселенный мир Классическая эпопея предполагает, что ведущие герои вполне исчерпывающе воссоздают объемную картину национальной жизни, но Толстой дополняет это массовыми сценами, народная жизнь предстает действительно как огромная человеческая река.

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

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

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

Г. Гачев указывает на еще одну примету эпического сюжета: «двойную мотивировку» действий героя. В «Иллиаде» герой поступает и по собственному разумению, и, одновременно, в тех же самых мыслях, словах, решениях, действиях, выполняет волю богов. То же самое у Толстого в сложной диалектике свободы человека и исторической необходимости, воли Провидения. Это совмещение личного и сверх-

личного – действительно одно из центральных качеств эпопеи, здесь они уживаются органично, не противореча и не исключая друг друга.

Эпопея строится на основе героического состояния мира. Разрабатывая эту категорию (в противопоставлении прозаическому состоянию мира), Гегель указывает на архаический характер героики. она реализуется в таких жанрах, как эпопея и трагедия, тогда как прозаика присуща современности и воплощена в романе и драме. В героическом состоянии мира сверхчеловеческие, существенные ценности явлены только в форме поступков конкретного человека, только в бытии личности, другой формы существования они не имеют. В прозаическом они отчуждаются от человека, существуют в форме безликих структур (например, справедливость реализуется не в действиях героя, а в законе и суде, теряющих живую человеческую соотнесенность). И человек в прозаике перестаёт быть героем в узком смысле слова, существенной величиной, от которой зависит существование ценностей, судьба мира, он становится частным, в пределе, маленьким. 1812 год – время возрождения архаической родовой героики, родина здесь – конкретные люди, только в них и в их действиях она существует, национальный интерес полностью совпадает с личным, защищая родину, герои защищают сами себя, и наоборот. В прозаическом мире от лица национального выступает власть, как это происходит в войне 1805-1807 годов. Во имя чего ведётся эта война? Россия защищает свой национальный интерес в Европе, но это интересы безликой государственности, а не конкретного солдата. Последний приходит сюда не по своей воле, как человек, не влияющий на историю, не выступающий от лица нации, не распоряжающийся даже своей судьбой (не случайно, как показал С.Г. Бочаров, тут нагнетены черты механистичности, обезличенности в действиях армии). Основной характер современного мира – прозаический (и войны, как правило, именно такие – как, скажем, Крымская война). Вновь мы должны говорить о специфическом историческом чуде, которое являет отечественная война.

Эпическая жанровая модель действительности сложно соответствует философии истории Толстого.

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

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

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

В контексте 1805-1807 годов Андрей уходит на войну, оставляя беременную жену, с известными последствиями этого решения; Пьер женится на Элен – мы знаем историю этого брака, включающую, например, дуэль Пьера с Долоховым. В это время герои (заметим – лучшие люди своего времени) совершают такие поступки – значит, такова будет и сумма человеческих действий.

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

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

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

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

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

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

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

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

Но когда твоя воля, твои устремления совпадают с направлением всенародной воли, необходимости, Провидения, ты будешь добиваться своих целей, получать именно то, что хотел. Только в этом случае –

на основе необходимости – человек может быть свободен. Именно так живет Кутузов, который, по словам Андрея, может отказаться от своей воли, если она противоречит общему ходу событий: «Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли, – это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и, ввиду этого значения, умеет отрекаться от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое». Здесь не идет речь о безволии, пассивности Кутузова, как это нередко утверждается (Толстой полемизирует прямо на страницах романа с такой трактовкой русского полководца), напротив, это единственная подлинная форма свободной воли. Такое понимание свободы не совпадает с расхожим, оно предполагает самоограничение, самодисциплину. Но кто свободнее: тот, кто может реализовать любой каприз, желание (наполеоновская модель), или тот, кто может вести прямую линию своей жизни в соответствии с сутью личности, не попадая во власть сиюминутных побуждений, случайных капризов?

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

☛ В «Войне и мире» сложно сопрягаются родовое эпопейное и современное романное измерения. К романному полюсу тяготеет все прозаическое, социально обезличенное, лишенное бытийной осмысленности и оправданности. Есть приметы романного и в ведущих героях – наряду с эпическим. В классической эпопее не было внутреннего мира героя в современном смысле слова – мир чувств и мыслей был овнешнён, не было внутренней территории несовпадения с общим, родовым. У Толстого показана громадная вселенная диалектики души. Правда, внутренний монолог появляется в этом романе достаточно поздно – только в контексте первых настоящих столкновений героев с ревльностью войны (например, у Андрея Болконского и Николая Ростова под Шенграбеном, причем у Нико-

лая сперва а форме искаженного сознания). До этого все реализуется исключительно внешне, и все прекрасно понимают такого рода объективированные смыслы (как, например, всем внятен многослойный смысл улыбки Элен), пока всё происходит в контексте единого общего языка традиционного мира. Полностью стихия внутреннего монолога восторжествует в 1812 году, пробужденне самосознания у Толстого буквально связано с военным потрясеннем. В этом диалектический характер всенародиого подъема отечественной войны. С одной стороны, возрождается потерянное чувство всенародной общности, с другой стороны, пробуждается индивидуальный поиск, отделяющий от традиционного, общего (как это случилось с декабристами).

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

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

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

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

Сущность нравственного идеала Л.Н. Толстого, воплощенная в характере жизни простого народа, представлена в образе Платона Каратаева. Он становится своеобразным наставником Пьера Безухова во время плена, помогая ему преодолеть глубочайший кризис, наступивший в связи с этим страшным опытом, позволяя ему на собственном примере постичь сущность народного отношения к жизни.

Предстаааленне о том, что жизненный идеал Толстого связан с простым народом, крестьянским мировоззреннем, – является общнм местом. Но понимаем ли мы чётко сущность «народной мудрости» по Толстому? Действнтельно, народный идеал как некое содержательное ученне оказывается чем-то ускользающнм от чёткого опознання; любая попытка достроить и додумать недоговоренное писателем наталкнвается на специфику его мировоззрення – приходится считаться с тем, что у Толстого многне пропнсные истины подвергнуты ревнзии, должны доказать свою жизнеспособность.

Обычно содержательно в народной прааде по Толстому видятся такие свойства, как простота, особая гармония отиошений с миром и другимн людьмн и т.д. Но в мире этого пнсателя мы не можем удовольствоваться неким стереотипным предубежденнем, что это хорошо; он отвергает многие само собой разумеющиеся для нас ценности (иапрнмер, образованне в европейском поннманнн). И здесь мы тоже должны задавать вопрос: почему лучше быть простым, почему нужна гармония (днсгармоння тоже может стать основой познтивного – напрнмер, развития, роста).

Максимально заострнм проблему: чему нменно такой человек, как Платон Каратаев, может научить Пьера? Заметим, что образ толстовского крестьянского «учителя жнзнн» выстроен специфнчно: это не человек, наделенный некоей жизненной ааторитетностью, не какой-нибудь народный седобородый патрнарх, обладающий правом учить. В образе Платона Каратаева много черт, которые делают невозможным для современного (в шнроком смысле, включая европейски образованного Пьера) человека ученнчество у него. Эта же концепцня народной праады последовательно реализуется у продолжателей традницни Толстого, яркнй пример – «Матрённн двор» А.И. Солженицына, где Матрёна в своем жизненном окруженнн открыто объявляется деревенской сумасшедшей. Элементы этой логики есть н в образе Платона Каратаева. Это герон, у которых мы не стали бы учиться, но, по мысли автора, мы все же должны это сделать.

Главное здесь не в каком-то связном содержательном ученин, идеологии, а в чём-то ином. Знал ли Пьер до встречи с Платоном, как строить отношения с женой, с отцом (до его смерти), с людьми своего круга; что делать утром, днём, вечером, зимой, весной, летом, осенью; как посту-

пать, когда кто-то рождается или умирает, получает удары или подарки судьбы; как вести себя в мирной жизни или на войне – то есть, что делать в самых разных, больших и малых жизненных обстоятельствах – так, чтобы все сделанное было правильным, уместным, имеющим смысл? Пьер (и шире, современный человек вообще) таким знанием не обладает. Народный человек, в том числе самый незамысловатый (как это показано в Платоне Каратаеве), знает ответы на эти вопросы. Подчеркнем еще раз, что это не какое-то сформулированное учение, идеология, это некий простой жизненный навык – именно так структурируется толстовский идеал (похожий контекст мы увидим и в «Анне Карениной»).

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

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

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

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

Герои Толстого изменчивы, это один из важнейших элементов его художественной программы, он последовательно борется против психологизма характера, для которого свойствен завершающий, подытоживающий взгляд на человека. В набросках предполагаемого предисловия к первому тому «Войны и мира» Толстой пишет: «Я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы». Его герои не «характеры», а «положения», утверждает писатель.

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

Литература:
Роман Л Н Толстого «Война и мир» в русской критике Сб ст. Л., 1989. 407 с.
Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения М.: Высшая школа, 2007. 533 с.
Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н. Толстого М., 1978.
Гачев Г. Содержательность формы (Эпос. «Илиада» и «Война и мир») // Вопросы литературы 1965 №10
Сабуров А.А «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М.. МГУ, 1959. 599 с.
Чичерин А.В. Возникновенне романа-эпопеи М Советский писатель, 1958. 370 с.
Одиноков В.Г Поэтика романов Л.Н. Толстого - Новосибирск: Наука, 1978. – 159 с.
Краснов Г.В. Этюды о Льве Толстом. Коломна, 2005 281 с.

Анна Каренина (1873–1877)

История возникновения замысла «Анны Карениной» прямо противоположна тому, что мы видели в связи с «Войной и миром». Толстой, наоборот, сначала хочет написать роман об еще одном решающем моменте прошлого России (о времени Петра I), но в конечном счете пишет об актуальной современности, столкнув-

шись с проблемой инаковости жизненного опыта людей того времени, невозможности адекватно прочувствовать его изнутри.

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

«Мысль семейная» чрезвычайно актуальна в контексте 1870-х: именно в это время М Е Салтыков-Щедрин создает роман «Господа Головлёвы», Ф.М. Достоевский размышляет о «случайном семействе» в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых». Для всех писателей распад семьи становятся эмблемой нравственного разложения, дегуманизации современного мира. Но если у других узловой точкой становятся отношения поколений, отцов и детей, разрыв традиции, отсутствие нравственного наследия, Л.Н. Толстой рассматривает отношения мужчины и женщины Эмблемой кризиса становится супружеская измена.

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

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

Продолжая мысль Достоевского, заметим, что здесь мы опять видим раскол и распад того, что должно было быть едино: в нор-

мальном состоянии человеческого бытия счастье женщины, матери и жены совершенно не противоречат друг другу, кроме того, органично соединяется с долгом матери, жены, сестры и т.д. Иначе в современном мире: Анна может быть счастлива как женщина, но не как мать и жена (так же, как до встречи с Вронским, она была счастлива только как мать, сконцентрировав все свои душевные силы на Сереже).

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

В первоначальных черновых редакциях героиня, изменившая мужу, которая разовьётся в образ Анны, олицетворяет животное начало, жажду телесных удовольствий, а её муж – благородный, но слабый человек, не способный контролировать женское начало, которое здесь – начало животное. Традиционно указывают влияние на Толстого идей Шопенгауэра. Немецкий философ, интерпретируя женскую природу, утверждает её безнравственно-чувственный исходный характер и необходимость морального контроля, руководства, «воспитания» со стороны мужчины.

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

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

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

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

Действительно, «Анна Каренина» связана с «Евгением Онегиным» (1870-е – время определяющего влияния Пушкина на Толстого, настоящего изучения Толстым наследия великого предшественника). Анна – нечто вроде продолжения судьбы Татьяны, которая замужем за нелюбимым генералом. Татьяна у Пушкина осталась духовно цельной, верной долгу, а не чувству, но вправе ли кто-либо требовать от неё этого? Вспомним, что именно так о пушкинской героине писал Белинский: она, по мысли критика, могла послушать и голос сердца. Впрочем, Белинский был одним из сторонников женской эмансипации, придерживался идей Жорж Санд в этом вопросе. Для Толстого такой ход мысли абсолютно неприемлем – вплоть до последней крайности (он одобрял идеи Александра Дюма-сына, который допускает убийство изменившей жены обманутым мужем).

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

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

То, что Толстой отказывает другим людям в праве судить Анну, можно оценивать двояко. Это и утверждение высокого нравственного принципа: не осуждать другого, учитывать его внутреннюю правду, сложность

его жизненной ситуации, оставить всё это в руках Бога и собственной совести виноватого человека. Но это и негативная примета современного мира: в нем отсутствует общий путь, значимые и понятные для всех критерии морали: в нормальном мире, где люди знают, что именно нужно делать, чтобы жизнь шла правильно, и какие поступки не допустимы, есть общие критерии оценки, суда человека – здесь же они потеряны, единого мерила нет, «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Это эпоха, когда люди не знают, что делать и в мельчайших, и в крупных обстоятельствах жизни. Вспомним мучения матери Кити: она не знает, как выдавать замуж; по-старому не выдают, а как это делать по-новому, никому неизвестно. Несколько по-другому с Левиным: он не знает, что делать с умирающим братом Николаем. Вопрос ставится вполне по-толстовски, как это было и с Пьером Безуховым, речь идёт о непосредственном навыке, умении жить, и о знании, что делать в конкретных обстоятельствах (рождения, свадьбы, смерти), в конкретных позициях (мужа, брата и т.д.). Левин, видя, что Кити известно, что делать с умирающим Николаем, понимает, что именно здесь подлинное знание смерти, а не в философствовании о метафизике смерти, характерном, например, для его старшего брата Сергея Козлышева.

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

В Левине реализован тип «нового человека». Здесь действуют оба слоя этого понятия: и первоначальное узкое, которое предполагает, что перед нами герой-деятель, альтернативный «новым людям» в понимании шестидесятников. Важно и более широкое понимание: Левин пытается понять своё время и шагнуть вперед, найти ответ на ещё не разрешённые вопросы. Это герой странный, инаковый, для окружающих людей он чудак. Это характерно для всех «толстовских», то есть выражающих авторские принципы, автопсихологических героев.

Нечто похожее мы видели в Пьере Безухове. Но в «Анне Каренине» положение такого героя меняется. Чудаки-декабристы типа Безухова не принимались современниками, но для читателя они – уже нечто признанное исторически. Левин странен и необычен по отношению к текущему времени, в том числе и для читателя. Не случайно современники (например, Достоевский) очень часто нелицеприятно воспринимали идеологический слой романа, связанный с Левиным.

Новый человек – это попытка дать ответы на пока нерешённые вопросы современности. Причём ответы Левина не социально-политические (как, скажем, у героев Тургенева), хотя вопросы именно таковы (принципы устроения земледелия в России, судьба дворянства и крестьянства, будущее реформ). Решение проблем времени обретается в экзистенциально-нравственной сфере.

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

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

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

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

Драматическая динамика укрепляется символикой романа, пророческими знаками, предсказывающими будущее и усиливающими драматическую напряженность, ощущение рокового характера происходящих событий. Начало любви Карениной и Вронского (встреча

на железной дороге, сопровождаемая гибелью дорожного работника под колесами поезда) предсказывает её смерть. Анне снятся пророческие сны о смерти во время родов – и она действительно чуть не умирает.

Милан Кундера в философском романе «Невыносимая легкость бытия», размышляя о том, что связь начала и развязки любви Карениной и Вронского слишком литературна, предлагает видеть небуквальность этой соотнесённости. По его мысли, сам Толстой здесь не починен штампам «роковой» истории любви, здесь остаётся зазор психологического релятивизма. Чешский писатель, продолжая думать о том, реалистичен или литературен Толстой в этом случае, указывает, что в реальной жизни мы нередко бессознательно сюжетны, литературны: когда выбираем любимого человека именно потому, что в отношениях с ним есть какая-то связная фабула, символичность, намек на некую осмысленность; когда, собираясь разорвать с женщиной, вдруг изменяем намерение, потому что происходит нечто, что кажется продолжением сюжета. Здесь у Толстого это действительно есть: повествователь указывает, что она склонилась к самоубийству и именно к такому его способу под влиянием символики начала их любви. Иначе говоря, тут явлена не поступь рока, всё обусловлено подсознательным выбором героини под влиянием прежнего впечатления.

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

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

с его прощением, остается нелюбимым и неприятным, прощение лишь добавляет неловкость в их отношениях...

☛ В этом романе несколько модифицируется «диалектика души», метод психологического анализа. Помимо внутренних монологов очень важную роль здесь играют разборы душевного состояния героев извне, с раскрытием того, что они от себя скрывают, но что и является определяющим. Так описывается Вронский (как ухажер Кити, не ставящий вопроса о правильности своих действий, как художник, не признающийся себе в собственном дилетантизме и т.д.), Анна, когда она старается не думать о своей боли по поводу потери сына, «прицуривается», по наблюдению Долли, – это тоже соотносимо с вышеприведенным принципом.

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

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

Предметом специфического психологического анализа становится не только душа, но и строй самого события (именно в контексте частной жизни, близких отношений, конкретных жизненных ситуаций), что объяснимо в контексте интереса к «мысли семейной», частному миру. Анализируется «диалектика события», межчеловеческие отношения тоже подчиняются определенным законам, алгоритмам. Нередко поведение человека диктуется даже не особенностями собственной психологии, а именно логикой ситуации. Вот один из примеров, удобный

максимально простой структурой. Левии возвращается с охоты счастливый, отдохнувший, достигший внутренней гармонии. Кити, пока мужа ие было, пережнвала за него, мучилась, не находила себе места – именно потому, что оиа горячо его любит. Именно любовь к Левину движет героиней, ио увидев его довольным и счастливым, она обязательно испортит ему настроение, разрушит его душевную гармонию, потому что оиа мучилась и переживала тогда, когда ои был счастлив.

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

Литература:

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

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

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

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

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

Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учебное пособие для вузов по направлению подготовки «Филология» М., Академия, 2009 331 с.

Воскресение (1889–1899)

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

Новый взгляд великого русского моралиста определяет художественную специфику «Воскресения». Теперь им движет этический пафос (не эстетический - даже характерен антиэстетизм. в описании физиологии тюремной камеры, в протоколе осмотра трупа на суде). Основная проблематика нравственно-религиозная: показан конфликт животного и божественного, эгоистического («сумасшествие эгоизма») и должного. И эта проблематика реализуется на стыке художественных и проповеднически-дидактических методов. Программно-дидактическая структура «Воскресения» противопоставляется Толстым собственному предшествующему творчеству, теперь осмысляемому как «бессознательное». Заметим попутно, что социальное, общее не противопоставляется эгоистическому, а отождествляется с ним. Человек живёт животным, эгоистическим, когда слушает других (Нехлюдов и друзья-офицеры, мать); должным - когда слушает голос совести, Бога.

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

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

«Началось богослуженье. Богослужение состояло в том, что священник, одевшись в особенную, странную и очень неудобную парчовую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюдце и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы. Дьячок же между тем не переставая сначала читал, а потом пел попеременкам с хором из арестантов разные славянские, сами по себе мало понятные, а еще менее от быстрого чтения и пения понятные молитвы. Содержание молитв заключалось преимущественно в желании благоденствия государя императора и его семейства. Об этом произносились молитвы много раз, вместе с другими молитвами и отдельно, на коленях. Кроме того, было прочтено дьячком несколько стихов из Деяний апостолов таким странным, напряженным голосом, что ничего нельзя было понять, и священником очень внят-

но было прочтено место из Евангелия Марка, в котором сказано было, как Христос, воскресши, прежде чем улететь на небо и сесть по правую руку своего отца, явился сначала Марии Магдалине, из которой он изгнал семь бесов, и потом одиннадцати ученикам, и как велел им проповедовать Евангелие всей твари, причем объявил, что тот, кто не поверит, погибнет, кто же поверит и будет креститься, будет спасен, кроме того, будет изгонять бесов, будет излечивать людей от болезни наложением на них рук, будет говорить новыми языками, будет брать змей, и если выпьет яд, то не умрет, а останется здоровым».

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

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

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

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

Для «Воскресения» характерна композиция контраста: богатые и бедные (утро Катюши в тюремной камере – утро Нехлюдова), вну-

треннее и внешнее (например, в том, как проходит судебное заседание). Акцентируется черное и белое, для Толстого больше не характерны диалектические переходы.

Здесь исключается сюжетно-композиционная раскованность в духе «Войны и мира». Для «Воскресения» характерна жесткая заданность: автор ведёт героев от заблуждения к предельно ясному пониманию сути происходящего и постижению того, что должно (в финале показано не то, что есть, а то, что должно быть – роман публикуется на пороге нового столетия и его эстетика предвосхищает XX век, модерн, соцреализм).

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

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

На этом фоне общности резко выделяются черты различия. В начале романа Нехлюдов показан резко критически, его жизнь обездушена, обесчеловечена. Это «автобиографический» герой, зашедший дальше других по пути падения, нравственный преступник. Почему герой таков? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно расширить горизонт восприятия, посмотреть на роман не как на частную

историю двух людей, а как на осмысленне характера современной русской жизни. И в этом контексте осмыслення больших составляющих современности специфнка образа Нехлюдова полностью объяснима· преступленне со стороны дворянства по отношению к народу действительно уже свершено, уже нанесен иепоправимый вред.

Другой аспект специфнкн Нехлюдова средн героев этого ряда: он заходит дальше других и по пути воскресения, «жизнн в правде» – пусть и под влнянием внешнего толчка Еслн Левин только думал, как бы примириться с народом, но чувствовал, что буквально крестьянской жизнью жить ие сможет, то Нехлюдов отдаёт всё буквальио, служит народу, хочет жениться на простой. Здесь реализуются абсолютно все состааляющне толстовскнх представленнй о жизнн в правде (относительно половой любвн, имущества и т.д.).

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

Катюша Маслова – иовый этап развития героя нз народа. Самое страшное – сегодняшнее неправедное устройство жизнн поощряет жнвотное и социальное в простых людях. Разложенне проникло в народную жизнь, которая для Толстого является нсточнником нравствеиных ориентиров. Важно также, что она полувоспитанница-полугорничная, она уже отчуждена от строя народной жнзнн, от «власти землн», порча заложена уже в этом «просвещенни», дворяиском воспитаннн Катюши, которое давалось с благими намерениями.

Но всё же у героинн здоровое нравствеиное ядро – у Толстого сохраняется доверне к простым людям. Воскресение Катюши «более полноценное», еслн можно сделать такое сравнение: что будет с ней дальше, нам понятно, совсем нначе с Нехлюдовым – его будущее не ясно, трудно представить, какое место в бытин займет воскресшнй герой.

Это обусловлено, в том числе, тем, что Катюша смнренна в своем воскресении, она претендует на самое низкое место в жизнн (вспомнним, как она, например, заннмается уборкой в камере), поэтому она своё место найдет. Нехлюдов продолжает претеидовать на особое

положение, он хочет быть тем, кто помогает страждущим, от чьей помощи зависят другие судьбы, спасителем.

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

Литература:
Роман Л Н. Толстого «Воскресенне»: Историко-функциональное исследование. Сб. ст. М., 1991.
Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. М., 1981. Глава «Жанрово-психологическая трактовка в романах позднего Толстого» С.114-150
Тюнькин К.И., Кузина Л.Н. «Воскресение» Л.Н. Толстого. М., 1978.
Ломунов К.И Над страницами «Воскресения» история создания романа Л. Н. Толстого. Проблемы, образы, характеры. Первые отклики Наши современники о романе. М., Современник, 1979. 378 с.
Ремизов В.Б. Роман Л. Н. Толстого «Воскресенне»: концепция жизни и формы ее аоплощения. Воронеж: ВГУ, 1986. 164 с.

Вопросы по разделу

1. Личность Толстого. Пафос жизнестроенния.
2. Психологические открытия Л.Н. Толстого. Чернышевский о Толстом.
3. Трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность». Особенности реализма раннего Толстого.
4. «Севастопольские рассказы» как цикл.
5. «Война и мир». История замысла. Философия истории. Структура романа
6. «Мысль народная» в «Войне и мире». Эпическая составляющая в жанре произведения.
7. Пьер Безухов и Андрей Болконский. Идея пути как организующая в типологии образа.
8. «Мысль семейная» в «Анне Карениной» Толстого.
9. Проблемы композиции и характерологии в «Анне Карениной».
10. «Воскресение» Л. Толстого – тип нового романа. (Композиция. Конфликт. Проблема авторского повествования).
11. Новый тип автобиографического героя в последием романе Толстого. Новая ступень разработки народного характера (Катюша Маслова).

Антон Павлович Чехов (1860–1904)

Чехов связан своим происхождением с самой простой средой: отец был купцом, дед – крепостным, который сам себя выкупил (казалось бы, неожиданная параллель с Лопахиным из «Вишневого сада»). Вместе с тем, этот писатель мыслится нами как завершитель «золотого» века русской литературы, в первую очередь ассоциирующегося с дворянством. И Чехову присущи в полной мере характерные для этого периода высокая культура, специфический нравственный аристократизм, утверждение человеческого достоинства, порядочность и внутреннее благородство.

В девятнадцать лет он пишет младшему брату: «Не нравится мне одно: зачем ты величаешь основу свою "ничтожным и незаметным братишкой". Ничтожество своё сознаёшь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество своё сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать своё достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность».

Впрочем, нужно понимать, что изнутри самого мира писателя эта система установок не предполагает какого-то аристократического высокомерия (хотя людская пошлость оценивается резко критически). В письме к А.Ф. Суворину (7 января 1889 г.) он пишет: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям... выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая».

Критика человеческой низости, пошлости, потери достоинства, некоей недочеловечности ведется не свысока, для Чехова это «выдавливание из себя по каплям раба». Не случайно он отдает приметы собственной биографии Лопахину, Николаю Степановичу из «Скучной истории», сам к себе готов применить такую важную категорию его художественного мира, как «обыкновенный», «заурядный» человек, человек «без таланта»

Но итог, с которым имеем дело мы, читатели, предполагает образ автора как средоточие ясности, порядочности, благородства, торжество достоинства и свободы. Сергей Довлатов так сформулирует специфику нашего отношения к Чехову: мы ценим Пушкина за то-то и то-то (он указывает, за что именно), Достоевского за то-то и то-то, но похожими мы хотим быть только на Чехова.

Чеховский мир характеризуется особой свободой. М. Горький скажет о нем: «Вы – единственный свободный, ничему не поклоняющийся человек». Или как писал сам Чехов в конце 1880-х : «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только... Я ненавижу ложь и насилие в любых его видах... Потому я одинаково не питаю пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к учёным, ни к писателям, ни к молодёжи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две ни выражались».

Действительно, несвобода мысли, насилие не обязательно связаны с властью, с «жандармами и мясниками». Абсолютно так же все это может присутствовать и в лагере оппозиции, «диссидентов», «прогрессивной интеллигенции» – в той мере, в какой это становится массовым явлением, предполагающим обязательность следования определённым идеям, чтобы быть «прогрессивным».

С этим связана специфика положения Чехова в его времени. он вне идеологических лагерей (в первую очередь, общий тон времени определяет революционное движение), он – Гамлет в эпоху Дон-Кихотов. Такое метафорическое уподобление действует в сознании самого Чехова. Писатель очень высоко ценил речь Тургенева о Гамлете и Дон-Кихоте (Чехов родился в 1860-м, примерно в те же дни, когда произнесена эта речь). Вспомним основные тезисы тургеневского освоения этих вечных образов: это противопоставление вводится в контексте столкновения деятелей-шестидесятников и «лишних людей». Для дон-кихотов характерна способность верить во что-то, вести за собой людей, действовать, но это связано с их некоторой ограниченностью, неспособностью видеть сложность и запутанность реальности. Гамлетам свойственна рефлексия, глубокое и адекватное понимание реальности в её многомерности, но это порождает неспособность к действию (из-за осознания противоречивости результата), безверие, одиночество и опустошенность жизни.

Такого же рода диалектика наблюдается и у Чехова, гамлетизм амбивалентен: с одной стороны, свобода, избегание фанатизма, массовых истерий, ярлыков и шаблонов и, с другой стороны, отсутствие веры, необеспеченность, бесцельность: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение. <...> Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше – ни тпрру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (письмо Чехова А.Ф. Суворину, 1892 г.).

Отсутствие «общей идеи», как это названо в «Скучной истории», традиционно связывается с такой особенностью литературного поколения 1880-1890-х годов, как тяготение к малой форме (кроме Чехова это свойство присуще художественному наследию В.Г. Короленко, В.М. Гаршина, Г.И. Успенского и др.). Большое романное полотно требует ощущения единства мира, а для этого поколения мир предстает раздробленным, распавшимся на тысячу осколков – такой реальности соответствуют малые жанры.

Многие составляющие мировоззрения Чехова можно связать с его профессией. Не случайно, в «Скучной истории» именно

медицинская система понятий породит одну из важнейших нравственных максим Чехова: «Нужно индивидуализировать каждый случай». В Чехове заметна естественно-научная, позитивистская закваска: можно иметь дело только с тем, что доступно в рамках позитивного опыта. Такого рода мировоззренческая установка не обязательно принимает формы базаровской нигилистической крайности. Художественная вселенная Чехова построена по правилам гуманистического позитивизма – очеловеченность и окультуренность мира (в том числе чрезмерная, как мы видим у этого писателя) вполне доступна для опытного познания, она реализована в самом вещном мире. Этот же позитивный эмпиризм определяет еще одну сторону специфической очеловеченности мира писателя – то, что В.Б. Катаев назвал «гносеологическим принципом» Чехова: реальность всегда преломлена в его произведениях через призму восприятия героя – от автора письма к учёному соседу до Ваньки Жукова, от Егорушки из «Степи» до Николая Степановича из «Скучной истории».

Но собственно духовная проблематика в контексте такого рода позитивности мышления приоткрывается очень скупо, сдержано. Мы не можем утверждать, что Чехову чужда, например, религиозная проблематика – но это остается в зоне умолчания. Писатель избегает любых метафизических утверждений.

☛ Хронология жизни и творчества Чехова позволяет выделить следующие периоды:

1) Ранее творчество: начало – вторая половина 1880-х годов.
2) Переломный период: конец 1880-х.
3) Зрелое (послесахалинское) творчество: 1890-1900-е годы.

Иногда исследователи разделяют третий период на два: собственно послесахалинский (первая половина 1890-х) и позднее творчество (вторая половина 1890-х – 1900-е).

Основной корпус произведений раннего периода образуют короткие юмористические рассказы, которые Чехов начинает писать еще студентом (он учится на медицинском факультете МГУ с 1879 по 1884 год) и публикует в периодике (как правило, бульварного, однодневного характера). Среди них такие шедевры, как «Смерть чиновника» (1883), «Толстый и тонкий» (1883), «Маска» (1884), «Хамелеон» (1884), «Унтер Пришибеев» (1885) и другие. Сам Чехов пока не мыслит себя в контексте большой литературы. Для него это не более чем развлекательное чтение, средство заработка. Рассказы Чехова приносят ему широчайшую популярность среди простых читателей.

В 1886 году он отбирает лучшее из написанного в это время и выпускает сборник «Пёстрые рассказы». В этом же году Д.В. Григорович, представитель старшего писательского поколения, начинавший еще в натуральной школе Белинского, литературный корифей, обращается к Чехову с письмом, в котором он призывает молодого писателя отнестись к своему таланту с ответственностью и посвятить себя именно литературному творчеству: «У Вас настоящий талант, - талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения. Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете этих ожиданий».

Произведения переломного периода – повести «Степь» (1888) и «Скучная история» (1889) представляют собой, с одной стороны, попытку заявить о себе в большой литературе, с другой стороны, в них выражается глубокий мировоззренческий кризис писателя (связанный, в первую очередь, со смертью брата). Переломный период завершается поездкой на Сахалин (1890).

Эта поездка традиционно считается важнейшей точкой отсчёта в биографии Чехова (творчество писателя делится на досахалинское и послесахалинское). В жизни Чехова назрела необходимость радикальной перемены, решительного свершения. Гамлет примеряет на себя роль Дон-Кихота, пробует себя в общественном служении, возлагает на себя непростую миссию, требующую больших усилий и лишений: он участвует в комиссии, которая должна произвести перепись сахалинской каторги.

Уже в произведениях переломного периода происходит переакцентировка творческого мира Чехова: на смену юмористическим рассказам приходит философская проза. Эта же тенденция продолжается и в 1890-х годах. После Сахалина создаются повести «Дуэль» (1891) и «Палата №6» (1892). В 1894 году написаны «Студент» и «Чёрный монах». В конце 1890-х выходят из под пера такие прозаические шедевры, как «Ионыч» (1898), так называемая «маленькая трилогия»: «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» (1898), Душечка» (1899), «Дама с собачкой» (1899).

Вторая половина 1890-х – 1900-е – это также время создания всемирно известных драм Чехова. Его драмы «Иванов» (1887-1889) и «Леший» (1889) не привлекли особого внимания публики – притом, что чеховские водевили пользуются большим успехом. В 1895 году им написана «Чайка». Постановка этой пьесы в 1886 году в Александринском театре обернулась громким провалом – Чехов на время отойдет от драматургии, в том числе откажется ставить законченную к этому времени пьесу «Дядя Ваня». В 1898 году Малый художественный театр снова

поставил «Чайку» – и теперь речь шла об успехе, столь же громком, как прежний провал. Чехов возвращается в драматургию, связывая судьбу своих пьес теперь только с театром Станиславского и Немировича-Данченко. В 1899 здесь состоялась премьера «Дяди Вани». В 1900 написана, в 1901 поставлена драма «Три сестры». В 1903 создаётся «Вишневый сад», премьера состоится в 1904 году, после смерти писателя.

Литература:
Чехов в воспоминаниях современников М., Художественная литература, 1986. 734 с.
Лица. Биографический альманах. Т. 4. М.: Феникс; СПб.: Atheneum, 1994. 479 с.
А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914): Антология. Л., РХГИ, 2002. 1072 с.
Зайцев Б.К. Чехов. М., Дружба народов, 2000. 205 с.
Эйхенбаум Б.М. О прозе; О поэзии: Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1986. 453 с.
Катаев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., МГУ, 1979. 326 с.
Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 379 с.
Собенников А.С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, ИГУ, 1997. 222 с.
Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., Скорпион, 2003. 190 с.
Бочаров С.Г. Чехов и философия // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН. М.: Собрание; Наука, 2005. С. 146-159.

Юмористические рассказы 1880–х годов

Первые неопубликованные опыты Чехова относятся к ранней гимназической юности. После переезда в Москву, к семье, он начнет публиковать свои творения. 1880-е годы будут в творчестве Чехова временем юмористических рассказов.

Сегодня исследователи отказались от биографического мифа о принципиальной разнице досахалинского юмористического и послесахалинского философского Чехова: как если бы речь шла о том, что писатель «вырос», «стал более зрелым», «дорос» до серьёзной пробле-

матики – именно так долгое время критика воспринимала путь этого писателя, с подачи Михайловского, назвавшего Чехова в 1880-е годы «безыдейным писателем». Но у этого мифа нет оснований хотя бы потому, что в архивах писателя нашли неопубликованную драму «Безотцовщина», написанную еще в гимназические годы и уже содержащую философскую проблематику поздней прозы и драматургии Чехова.

Тем не менее, в начале 1880-х молодой писатель сотрудничает исключительно с развлекательно-бульварными изданиями: «Осколки», «Стрекоза».

Всего в это время написано более 500 произведений разного художественного значения под разными псевдонимами. Только псевдонимов около сорока, самый известный из них Антоша Чехонте (писатель здесь использует своё гимназическое прозвище), кроме этого – Человек без селезёнки, Брат моего брата и т.д.

На протяжении всего своего творческого пути Чехов будет тяготеть к малой форме. Такая тенденция характерна для всего этого поколения писателей – у них нет оснований для эпического обобщения, сам мир вокруг них распался, это действительно «Осколки» (название одного из изданий, с которым связана деятельность молодого прозаика). В рамках этого периода творчества Чехова речь идёт о предельно малой форме (произведение может исчерпываться одним афоризмом, одним абзацем). В творческой саморефлексии писателя есть формула, соответствующая этому феномену: «рассказы короче воробьиного носа».

Рассказы Чехова очень вариативны по форме (сам он говорил, что писал всё, «кроме стихов и доносов»): это зарисовки, сцены, портреты, новеллы с неожиданной развязкой, пародии на письма, документы, «жалобные книги» и т.д. Как можно увидеть, очень часто молодой писатель опирается на бытовые жанры, слово из внехудожественной сферы, «жизненный сор».

Уже здесь проявляется главная творческая установка великого прозаика: не писать о далёком и экзотическом, ничего не выдумывать, использовать быт, обыкновенную жизнь заурядных людей в качестве главного источника сюжетов. А.И. Куприн передает в своих воспоминаниях такое высказывание Чехова: «Зачем это писать, – недоумевал он, – что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Пётр Семёнович женился на Марье Ивановне. Вот и все».

В числе важнейших ранних рассказов Чехова следует отметить «Смерть чиновника» (1883), «Толстый и тонкий» (1883), «Маска»

(1884), «Хамелеон» (1884), «Унтер Пришибеев» (1885), «Злоумышленник» (1885), «Горе» (1885), «Тоска» (1886), «Враги» (1887). Один из критиков заметил, что, если собрать всех персонажей рассказов Чехова, перед нами будет целый город, большие романы классиков (например, Гончарова) по сравнению с миром Чехова кажутся немноголюдными

Художественная специфика раннего творчества великого русского прозаика интерпретируется с привлечением разных моделей. Формалисты видели здесь проявление принципов новеллистической структуры, к которым относится напряжённый драматический сюжет и неожиданная развязка (так называемый новеллистический «пуант», финальный радикальный поворот в изображаемой ситуации или в восприятии читателя). Эта концепция применима только в ограниченном виде, здесь трудно говорить буквально о событийной насыщенности драматического сюжета; мир Чехова – тривиальный, обыденный.

Более продуктивной оказывается концепция В.И. Тюпы, интерпретирующего раннее творчество Чехова через призму жанровой модели анекдота. По мысли исследователя, творчество великого русского прозаика строится на основе парадоксального синтеза анекдота и притчи.

Эта концепция, во-первых, позволяет видеть диалектическое единство творческого пути писателя: в ранних юмористических произведениях доминирует анекдотическое, в поздней философской прозе – притчевое, но и второй жанровый полюс тоже присутствует, пусть и в подчинённом виде (самые яркие образцы серьёзного в раннем творчестве – рассказы «Горе» и «Трагик»).

Во-вторых, эта модель позволяет увидеть в «осколочном», дробном мире Чехова принцип обобщения – неэпического типа, на основе малых жанров. Анекдот и притча – жанры-антиподы, но в них есть и нечто объединяющее (любая оппозиция возможна только при наличии точек пересечения): оба жанра тяготеют к емкому обобщению характерных составляющих человеческого бытия, пусть и разными средствами. Действительно, в юмористических рассказах, несмотря на их малый объем, тоже ставятся крупные проблемы – и это становится возможным на основе жанрового потенциала анекдота. Сам Чехов говорил о себе: «Умею коротко писать о длинных предметах».

Разница между ранним и поздним творчеством Чехова оказывается относительной. И здесь мы уже видим основной круг проблем чеховской прозы: человеческое одиночество (разговор Ионы в «Тоске» с собственной лошадью – ему просто больше не с кем говорить), готовность человека отречься от собственного достоинства («Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Маска»). Но здесь эта проблематика прочитана при помощи других средств, нежели в поздней прозе – через призму поэтики смеха.

Это тоже очень важный момент: смех не является всего лишь внешней одеждой для «серьёзного содержания», оболочкой, которая используется, скажем, для привлечения читателя. Смех – совершенно самостоятельный принцип восприятия действительности, при помощи которого открывается то, что невозможно увидеть в серьёзном ракурсе.

Диалектика жизненной пошлости и подлинной человечности, которую с такой лёгкостью отбрасывает сам человек, в творчестве Чехова связывается с тематикой маленького человека. Эта тема радикально переосмысляется, герой такого типа теперь не вызывает сочувствия автора, он критикуется за то, что его «малость» определяется его собственным добровольным выбором (в «Толстом и тонком» или в «Смерти чиновника» вышестоящие не требуют от героя раболепия – он сам не может без него обойтись).

«Смерть чиновника» строится на основе гоголевской фабулы (как и в «Шинели», герой умирает после того, как на него накричало «высокопоставленное лицо»), но мы не найдём здесь «гуманных мест», какого-либо сострадания герою. Сама смерть героя оказывается комической – это становится возможным, потому что умирает не человек, а анекдотический персонаж, комическая бездушная марионетка, не доросшая до человечности. Или – по формуле, предлагаемой заглавием рассказа, – умирает существо, в котором чиновник победил человека.

Литература:
Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 289 с.
Катаев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации М., МГУ, 1979. 326 с
Тюпа В.И Художественность чеховского рассказа. М., Высшая школа, 1989 133 с.

Степь (1888)

Первое знаковое произведение переходного периода жизни и творчества Чехова – «Степь». Это проба сил в масштабном произведении, он ответственно позиционирует себя в большой литературе. В этой связи для повести характерны многие черты, не свойственные миру Чехова в целом. Стилистика повествования описательная, красочная, живописная, в духе гоголевской традиции, которая уместна здесь как в контексте поиска эпического основания для большой жанровой формы, так и в тематическом аспекте (Гоголь – певец южнорусского мира, степи; противопоставление

богатырства и скуки современного существования было темой его творчества – как и повести «Степь»). Повествователь оказывается значимым лирическим героем, он даже выступает с вдохновенными монологами, что совсем не характерно для Чехова и четко ассоциируется именно с гоголевским миром.

Живописность, красочный колорит повести можно объяснить также спецификой главного героя, чьё восприятие накладывает свой отпечаток на образный строй произведения – это ребёнок, впервые выехавший из дома навстречу большому миру. Реальность предстаёт через призму его взгляда, как нечто новое, невиданное, удивительное, наполненное первозданными красками, даже некоторой сказочной таинственностью.

Здесь возникает и чеховская проблема самоопределения, отсутствия у человека цели и места в мире – но здесь это применяется к ребёнку как возрастная проблема, которая обязательно разрешится. Для ребёнка совершенно нормально не знать своего жизненного предназначения, есть все основания надеяться, что он его найдёт.

Степь, в созвучии с вышесказанным, выступает как символ неориентированного пространства: можно двигаться в любом направлении, выбор дороги оказывается чем-то относительным, лишенным необходимости. С этим же связана специфическая композиционная дробность, разрозненность повести: путевые впечатления следуют друг за другом в случайном порядке, без фабульной обязательности, в том виде, в каком они эмпирически являются едущему по дороге герою. Современники критиковали за это Чехова, сам писатель признавал «вину», хотя в данном случае композиционная несобранность соответствует общей модели реальности – децентрированной, рассыпанной, нуждающейся в основаниях для объединения. Пока такого рода собирание явлено либо в ложных, бездушных вариантах (в деятельности богача Варламова), либо в лирической утопии автора, говорящего о том, что степь ждёт поэта, который придаст ей смысл в творчестве.

Богатырство степи (тема, наследуемая у Гоголя) представлено в образе Дымова. Это богатырь, которому тесно, «скучно» (еще одна гоголевская тема) в прозаическом, негероическом мире современности – и он растрачивает себя в злом озорстве, буйстве (первое впечатление о Дымове напуганного им Егорушки – резко отрицательное). Его энергия так и растратится дымом без настоящего огня, как это заложено в его говорящей фамилии.

Но такого рода безнадежность в повести «Степь» на втором плане. В кругозоре ребёнка мир ярок и интересен, полон надежды. Скука существования по-настоящему восторжествует в следующем важнейшем произведении Чехова, «Скучной истории».

Литература
Жилякова Э.М. «В лесу» Генри Торо и «Степь» А. П. Чехова (Версия, или опыт типологического анализа) // Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова: Сборник статей. Томск, 1997. С. 171-182.
Разумова Н.Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, ТГУ, 2001. 521 с.

Скучная история: Из записок старого человека (1889)

Повести «Степь» и «Скучная история» – две художественные вершины переломного периода жизни и творчества А.П. Чехова. Между ними много общего: на место юмористических миниатюр приходят повести, посвященные экзистенциально-философской проблематике. Но еще больше различий: в первой повести торжествует надежда, ощущение свежести и яркости, во второй – скука, безнадёжность и бесцветность. Это контрастно закреплено в типе избранного героя: ребёнок и «старый» человек.

Эти повести образуют специфический контрапункт, в них проявлена диалектика данного периода жизни Чехова: необходимость перелома продиктована и позитивными мотивациями роста, развития, следующего жизненного шага, вхождения в мир большой литературы, обретения высокого призвания; и негативными – личностным кризисом, разочарованием, чувством недостаточности тех жизненных оснований, которыми он жил раньше и т.д. Эти эмоциональные тона определяют строй первой и второй повестей соответственно. Вторая, негативная, собственно кризисная составляющая, проявленная в «Скучной истории», позволяет понять душевное состояние писателя в этот период, которое и подтолкнуло его к поездке на Сахалин в 1890 году.

☛ Что же мы видим в повести? Николай Степанович, главный герой, подводит итоги большой прожитой жизни и вынужден признать, что его жизнь была бессмысленной, он прожил её напрасно, без настоящих обретений, не оставляя ничего существенного после себя. Специфика постановки этой проблемы в «Скучной истории» в том, что внешне жизнь героя очень успешная: он профессор медицинского факультета университета, учёный, вклад которого в науку всеми признаётся; у него замечательная семья, которой могли

бы позавидовать многие. Но всё это не имеет отношения к чему-то действительно важному, упущенному героем. Прошлое, вписанное в некую внешнюю логику человеческих достижений, отчуждается от героя; его имя известного учёного, как чувствует Николай Степанович, отделилось от него в качестве своеобразного двойника.

Нет настоящей человеческой близости, понимания и в его внешне замечательной семье. Господствующей силой оказывается бытовая пошлость. В повести даётся описание одного из заурядных дней из жизни героя – в сложной диалектике однократного и ежедневно повторяющегося. Это и конкретный день, и ежедневная рутина. Слова, которые говорит герой, члены его семьи, люди, с которыми он встречается по работе, могли бы иметь живой смысл, если бы они имели однократный характер, но они давно превратились в нечто механистическое, замкнутый круг повторений, из которого невозможно выйти (кризисная однократность начинает доминировать к концу повести, особенно в связи с так называемой «воробьиной ночью»).

Причём эта пошлость, безжизненность, опустошённость не только вокруг Николая Степановича, она и в нём самом. Внутренняя сложность, ощущение нехватки собственно человеческого измерения жизни никак не проявлены внешне; для других он такой же механистичный, подчиненный бытовой пошлости, не дающий чувства человеческой близости и понимания.

Это прозаический мир, в котором всё существенное овеществлено, отчуждено от человека, а сама человеческая жизнь лишена какого-либо значения, в ней больше не реализуются крупные ценности, что-либо необходимое для большого мира. Суть проблемы настоящего времени, как её определяет сам Николай Степанович: исчезновение «общей идеи», которая всегда была «богом живого человека». Это одна из важнейших формул, ключей к пониманию мира Чехова. Потеряно то, во что можно было верить, чему можно было посвятить свою жизнь и сделать ее за счёт этого существенной, чтобы она не была прожита напрасно. Когда-то в жизни Николая Степановича была вера в высокую миссию науки, он посвящал себя этому большому делу, но к текущему моменту пропало и это.

Очень характерна в этой связи встреча героя в дверях университета со швейцаром Николаем (которая одновременно и примета конкретного дня, и ежедневная рутина). Николай Степанович с горькой иронией констатирует, что этот незамысловатый человек, возможно, единственный в их университете, который до сих пор верит в высокую святую миссию науки, величие того, что свершается за этими дверями. Он, по словам героя, видит жизнь таких людей, как Николай Степанович, в тонах эпоса и жития, сам же они могут рассказать

о себе лишь «пару анекдотов» (можно, конечно, с большой условностью, видеть в этом элементы жанровой саморефлексии Чехова).

Чехов далек от того, чтобы объективировать бессмысленную рутину жизни как некую внешнюю силу, подавляющую героя. Способен ли будет герой что-нибудь сделать, если ему будет дан выход из этого круга, не в нем ли самом причины пустоты и прозаического отчуждения? Мы видим это в отношениях героя с Катей, воспитанницей, дочерью покойного друга, которому он обещал заменить ей отца. Она – действительно близкий человек, она единственная, кто по-настоящему понимает его и с кем он может проявить свою подлинную сущность. Но когда она обращается к нему, действительно нуждаясь в помощи, – как к жизненному авторитету – с вопросами о смысле жизни, направлении пути, ему ответить нечего.

В Кате главный герой видит приметы того же опустошения, разочарования и жизненной потерянности, что и в себе. Но если в самом герое восприятие жизни в тусклых безрадостных тонах, без возможности во что-то верить и чем-то увлечься – объяснимо возрастом, потерей жизненной энергии (в молодости все было не так), то поколение его воспитанницы то же самое переживает уже сейчас, они стары с молодости.

Николай Степанович видит, что общие рецепты обретения жизненного смысла («трудись», «раздай имущество бедным») не работают применительно к конкретному человеческому бытию, к его любимой Кате. Здесь произносится еще одна важнейшая формула чеховского мира: «нужно индивидуализировать каждый случай». Эта максима, имеющая медицинское происхождение (так нужно относиться к больному), приобретает нравственное значение. Нужно учитывать все индивидуальные обстоятельства, внутреннюю правду каждого человека. Но эта высокая моральная установка вступает в антиномическую корреляцию с принципом «общей идеи», оказывается амбивалентной: и утверждает недопустимость неглубокой оценки человека на основе ярлыков и расхожих идей (наподобие тех, что дает Лопахину и Раневской Петя Трофимов в «Вишнёвом саде»), и смыкается с дефицитом общего, без которого не ясно, что именно надо делать, чтобы наполнить жизнь смыслом.

В повести ставится проблема бытия обыкновенного человека, без таланта. В мире Чехова это оказывается свойством любого героя. Николай Степанович чувствует себя именно таким, несмотря на значительные внешние достижения. До некоторой степени таким человеком без таланта Чехов ощущает сам себя – и действительно, ведь он уже не может породить «общей идеи», как это делали великие писатели прошлого. В мире, потерявшем осмысленность, у лю-

дей без таланта нет никакой надежды – они не смогут сами найти цель и смысл существования.

Конфликт человека и «скучного» бытового мира оказывается конфликтом с самим собой. Сам герой есть нечто предельно обыкновенное, бытовое – и даже напряженное самосознание не спасает человека от этой подчиненности прозаическим законам жизни.

Литература

Тюпа В.И. Анализ художественного текста: Учебное пособие для вузов по направлению подготовки «Филология». М.: Академия, 2009. 331 с.

Дуэль (1891)

Повести «Дуэль» и «Палата №6» написаны непосредственно после поездки на Сахалин и напрямую смыкаются с тем специфическим набором впечатлений, который Чехов вынес из этой поездки. Здесь мы тоже видим разноплановую корреляцию, повести образуют между собой сложный контрапункт (почти как «Степь» и «Скучная история»). Мрачный колорит ужасных условий человеческого существования, насилия безликой отчуждённой системы над человеком – всё то, что он увидел на Сахалине – прямо отражается в повести «Палата №6». «Дуэль», наоборот, является одним из крайне немногих творений Чехова, в которых по-настоящему человеческое всё же торжествует над пошлым и безликим. Почему именно это относительно оптимистическое произведение пишется сразу после Сахалина (а «Палата №6» создаётся потом)? На этот вопрос мы постараемся ответить в ходе осмысления художественной концепции повести «Дуэль».

В повести обыгрывается знакомый сюжет столкновения лишнего человека и нигилиста. У Чехова с этими позициями соотносятся служащий министерства финансов Лаевский и зоолог Фон Корен. Возвращение темы лишних людей объясняется характером общей культурно-исторической ситуации: вновь, как и в 1830-1840-е годы в России наступило время отсутствия цели, большого дела, отчуждения от истории и связанной с этим бесплодной внутренней активности, бездеятельности. Свою собственную жизнь Чехов описывает именно в этих координатах, через призму тургеневского прочтения образа Гамлета. Соотнесённость с типом лишнего человека и с гамлетической темой осознаётся самим Лаевским.

Здесь важна и принципиальная вторичность этого сюжета (очень многое напрямую отсылает к «Отцам и детям», в том числе заглав-

ная ситуация дуэли), и новые вариации, обусловленные характером 1880-1890-х. Очень многие, если не все, ситуации в произведениях Чехова соотносимы с произведениями предшественников. Это свидетельство исчерпанности существующего порядка жизни: всё давно знакомо, но реальность так и не порождает ничего нового.

С другой стороны, теперь проблема отсутствия цели, бесплодно прожитой жизни оказывается присуща не Печорину, не выдающимся людям, а заурядностям – обыкновенному человеку, главному герою всех произведений Чехова. У Лермонтова обыкновенные люди были предельно далеки от такого рода драмы нереализованности, у Чехова эта проблема приобретает тотальный характер, она захватывает всё человечество, но, с другой стороны, совершенно исчезают Печорины.

Бытие обыкновенного человека, склонность жить по штампам, которые приелись даже в литературном контексте, не отменяет действия принципа «нужно индивидуализировать каждый случай». Стереотип и срабатывает, и не срабатывает – в системе персонажей происходит характерная перестановка: либеральный, ориентированный на гуманитарную культуру, на идеалы и чувства Лаевский живет безнравственной жизнью – он увёз чужую жену, живет с ней на виду у всех, более того, намерен и ее бросить, убежать от нее; наследник Базарова Фон Корен, ницшеанец и социал-дарвинист, призывающий к уничтоженью слабых и бесполезных обществу людей, – защитник моральной чистоты (у Тургенева именно для Базарова был характерен отказ от принципов нравственности в отношениях полов).

☛ Мир Чехова традиционно характеризуется как мир тотального отчуждения людей, «разрозненности и неслиянности» (А.П. Скафтымов), глухоты, невозможности и нежелания понять, что происходит в душе другого человека. Именно это качество обычно обнаруживается в его более поздних драматургических шедеврах. Эта же ситуация становится предметом художественной рефлексии в «Дуэли», причем здесь даётся очень специфическая реализация этой проблемы при помощи средств прозаического повествования.

Повесть начинается с последовательной смены точек зрения на центральную коллизию, главный предмет обсуждения и оценки героями этого произведения – историю взаимоотношений Лаевского и Надежды Фёдоровны. Вначале показана точка зрения Лаевского, который жалуется на запутанность своего положения, на то, что ему стала тягостной связь с женщиной, которую он разлюбил. Потом даётся мнение Фон Корена, непримиримо осуждающего Лаевского за его бесполезность, безответственность, за безнравственный харак-

тер его отношений с Надеждой Фёдоровной и за то дурное влияние, которое всё это оказывает на окружающих (причем Фон Корен точно угадывает многие вещи: в том числе то, что Лаевский собирается бежать от любовницы и что он сам себя оправдывает идеалами и чувствами).

Далее мы смотрим на происходящее глазами Надежды Федоровны. И мы не находим тут ничего общего с положением жертвы, существа, как-либо зависимого от выбора Лаевского. Она довольна собой и своей жизнью здесь, убеждена в своей женской привлекательности, в том, что взгляды абсолютно всех мужчин направлены на неё. Даже в её собственном ощущении положения женщины, бежавшей от мужа, мало общего с тем, что мы видим глазами Лаевского. Не женщина, поставленная в непростое положение после того, как она доверилась ему, и полностью зависящая от его выбора. Она чувствует себя этакой роковой женщиной, которой все завидуют под маской неуважения, страха и отчуждения. Наконец, её положение открыло ей новый мир желаний и чувственной свободы. И тут мы сталкиваемся с тем, что нельзя было и помыслить изнутри кругозора Лаевского, – мы узнаем о её измене. (Этому можно найти аналог и в обратной перспективе: изнутри кругозора Надежды Фёдоровны нельзя помыслить желания Лаевского бежать от неё – ведь она убеждена в своей женской неотразимости).

И наконец, еще одна характерная смена точки зрения, которая доводит эту череду смен и переключений до некоего пика – и в некотором смысле до абсурдизации. В главе X к Надежде Федоровне приходит Марья Константиновна, олицетворяющая общественное мнение города. Вопреки собственному ощущению, что она роковая женщина, чьей свободы и боятся, и завидуют, Надежда Фёдоровна слышит упреки совершенно другого порядка: Марья Константиновна обвиняет ее в безвкусии её нарядов, в нечистоплотности их с Лаевским одежды и дома, в том, что она не кормит своего мужчину, в том, что она не скрывает от него женские бытовые секреты.

Кругозоры героев принципиально не совпадают, содержание чужого сознания совершенно не доступно – да зачастую герой и не желает познавать внутреннюю правду другого человека, это заточение в клетке, «футляре» собственного кругозора обычно добровольное. Между людьми барьеры, преодоление которых требует больших усилий. Апофеозом этой разделённости (или, может быть, её обобщённой метафорой) становится заглавная ситуация дуэли двух главных героев.

Но итог повести связан с преодолением такого отчуждения и – в корреляции с этим – с победой по-настоящему человеческого

над бытовым, житейскнм, нпзкнм. Лаевскнй смог нзмениться: он начал трудиться (до этого он жнл за чужой счет и даже не пытался что-лнбо сделать для других людей), принял ответственность за Надежду Фёдоровну (от которой он собнрался убежать). Эта перемена, случившаяся с Лаевскнм, заставила Фон Корена прнзнать свою ошибку, невозможность давать однозначные оценкн человеку. Этот герой скажет в фннале: «Нпкто не знает настоящей правды», и эту фразу можно считать смысловой эссенцней повести.

Что же случнлось с Лаевскнм? Заметим, что такого рода итог (победа человеческого над пошло-житейским) у Чехова встречается крайне редко – кроме «Дуэлн», пожалуй, только в «Даме с собачкой» н «Невесте». И почему повесть с такой развязкой он пншет сразу после мрачных впечатленнй поездкн на Сахалнн?

В повести, смысловой квнптэссенцней которой стала фраза «никто не знает настоящей праады», всё же есть мера «настоящего», до некоторой степенн соотноснмая с авторской позницией. Эта мера вносится размышлениямн дьякона, персонажа фонового и эксцентрнчного, но давно прнзнанного литературоведеннем важным для поннмания авторской позпцнн. «Еслн бы онн с детства знали такую нужду, как дьякон, если бы онн воспитывалнсь в среде невежественных, чёрствых сердцем, алчных до наживы, попрекающнх куском хлеба, грубых и неотесанных в обращении, плюющнх на пол и отрыгивающнх за обедом и во время молитвы, еслн бы с детства не былн избаловаиы хорошей обстановкой жнзнн н нзбранным кругом людей, то как бы онн ухватились друг за друга, как бы охотно прощалн азаимно недостаткн н ценилн бы то, что есть в каждом нз них».

Можно говорить здесь о мере подлинного неблагополучня, может быть даже, подлннной беды, которая не подчиняется общей относительности оценок и мненнй. Лаевскнй нзменяется, когда с нпм случнлось первое в его жнзнн настоящее несчастье: он узнал об измене Надежды Фёдоровны и почувствовал, что с «этой несчастной, порочной женщнной» его впервые в жизни связывает что-то серьёзное, он не может её потерять н в её нзмене внноват не меньше неё.

Эта мера подлинного несчастья – один нз компонентов сахалинского опыта писателя, определившего тон всего периода зрелого творчества Чехова. Поэтому первым крупным послесахалинским пронзведеннем классика стала не «Палата №6», отражающая мрачные впечатлення этой поездки, а «Дуэль», одно из крайне редких у Чехова пронзведенй с позитивным фиалом. Такая возможность позитивного н стала первым прямым откпнком на появленне меры подлнннои беды – проблема рутины, скукн, пошлости н безыдеальности оказывается слншком несерьёзной на её фоне. То, что мы

обычно считаем важным, «проблемами», оказалось совершенно несущественным; наша борьба с обстоятельствами – барахтанье в мелкой лужице. На фоне того, что писатель увидел на Сахалине, для него это очевидно.

Литература

Линков В.Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М.: МГУ, 1982. 126 с.

Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: ИНТРАДА, 2007. 255 с.

Разумова Н.Е. Повесть А.П. Чехова «Дуэль»: дуэль в большом мире // Русская повесть как форма времени. Томск, ТГУ, 2002.

Казаков А.А. Композиция «Дуэли» А.П. Чехова в свете вопроса о природе авторской позиции // Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики. Вып. 9. Часть 1: Литературоведение. Томск: ТГУ, 2008.

Палата №6 (1892)

Повесть «Палата №6» напрямую отражает мрачные впечатления от поездки на Сахалин: у нашей жизни есть страшная изнанка, и многим людям открыта только она, мир им явлен только этой жуткой стороной, и для них нет надежды выйти к чему-то лучшему.

Повесть строится как мрачная притча о бесчеловечном устройстве реальности, о бесправии и отсутствии гарантий человеческого бытия перед лицом безликой системы. Сумасшедший дом, метафорически соотносимый с тюрьмой, становится моделью действительности. Прозаический мир раскрывается со страшной стороны: всесильные бесчеловечные структуры, от которых зависит всё происходящее, которые в этой модели реальности по принципу отчуждения вбирают в себя всё существенное, предстают как чудовищные; слабые, обыкновенные люди оказываются перед их лицом абсолютно беспомощными.

«Палата №6» занимает особое положение в художественном наследии Чехова: сюжет повести посвящен нетривиальной, небытовой ситуации, симпатии автора на стороне Дон-Кихота, а не Гамлета – то, что мы видим в этом произведении напоминает скорее мир Гаршина, чем Чехова. Предстояние о почти метафизическом характере абсурда, о необходимости борьбы, которая утверждается при полном осознании её безнадёжности и в ситуации скомпрометированности героя душевной болезнью, наконец, сам топос сумасшедшего дома –

всё это отсылает нас к произведениям Гаршина, в первую очередь, повести «Красный цветок».

Чеховедение давно осмысляет поездку писателя на Сахалин как своеобразную примерку Гамлетом роли Дон-Кихота. Составляющие этой последней позиции мы видим и в художественной концепции «Палаты №6», напрямую соотнесенной с сахалинским опытом.

В основе сюжета повести, как и в «Дуэли», противопоставление двух героев, двух взаимоисключающих представлений о жизни. Доктор Рагин признаёт невозможность бороться против существующего порядка вещей – и поэтому отказывается делать даже малое, что в его силах (например, навести порядок в больнице, скажем, в связи со сторожем Никитой, который бьёт больных). Он исповедует философию стоицизма, в бесчеловечном мире можно обрести только внутреннюю свободу, именно на этом, на духовном развитии нужно сконцентрироваться – это действительно достижимо. Нужно терпеливо сносить сложные внешние обстоятельства и не пытаться изменить что-то в мире. Громов категорически не принимает этого примирения с существующим порядком вещей.

Несмотря на то, что эта идеология Рагина скомпрометирована его безвольным характером (философия оправдывает его перед собственной совестью, когда он в очередной раз уступает тому, что ему не нравится), всё же объективно прав именно он: человек действительно не сможет переломить существующий порядок вещей. Пафос борьбы Громова во многом обусловлен его болезненной неадекватностью – его диагноз верен, он в буквальном смысле психически нездоров.

Но всё-таки симпатии автора на стороне Громова, смиряться с существующим устройством человеческого мира нельзя, несмотря на безнадёжность противостояния. Философия Рагина опровергается сюжетно, когда он сам оказывается одним из пациентов собственной больницы, попадает во власть тех обстоятельств, которые раньше не смог исправить. Его стоицизм терпит крах, когда он тоже подвергся насилию, был избит Никитой. Подтверждается предположение Громова, что стоический пафос внутренней свободы, способности подняться над обстоятельствами, контролировать свои ощущения и в них искать счастье, наконец, пафос приятия страдания как необходимой части реальности – все это обусловлено тем, что Рагин никогда в жизни по-настоящему не страдал, не сталкивался с насилием.

Возможно, мы не можем исправить порядок вещей, безликая система жизни огромна, но мы не имеем нравственного права примиряться с ней. И самая большая подлость заключается в попытке увидеть в этом бесчеловечном строе реальности будто бы присущий ей высокий нравственный смысл – в первую очередь, в страдании,

когда мы оправдываем его как нечто очищающее человека, способствующее духовному росту, развитию

Литература

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М. Высшая школа, 2007. 533 с.

Проза Чехова конца 1890 – начала 1990

К поздней прозе Чехова относятся «Ионыч» (1898), цикл («маленькая трилогия»), объединяющий рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» (1898), «Душечка» (1899), «Дама с собачкой» (1899), «В овраге» (1900), «Архиерей» (1902), «Невеста» (1903).

Писатель продолжает размышлять над причинами добровольного отказа от человеческой полноценности, запирания себя в «футляре». Философские рассказы, посвящённые теме маленького человека (в первую очередь, «маленькая трилогия»), вступают в сложный диалог с ранними чеховскими произведениями, посвященными этой же теме. Как показывает В.И. Тюпа, смеховое, анекдотическое восприятие такого героя в «Человеке в футляре» остаётся в кругозоре рассказчика, но авторское прочтение оказывается гораздо шире, вбирает в себя притчевую постановку вопроса, предполагающую, что человек должен примерить к себе эту нравственную коллизию, не смеяться над другим, а задуматься о характере собственного бытия.

Инверсия темы маленького человека, которая наблюдалась уже в раннем творчестве (такой герой теперь вызывает не сочувствие, как это было в классических обращениях к этой теме у Пушкина, Гоголя или раннего Достоевского, а резкую критику со стороны автора), в поздних произведениях Чехова дополняется новыми нюансами. Положение маленького человека объективно изменилось, он больше не жертва большого бесчеловечного мира: всему городу приходится считаться с мнением Беликова, героя «Человека в футляре»; Николай Иванович в «Крыжовнике» почувствовал право говорить тоном человека, обладающего последней истиной, «точно министр».

Объективно-историческая перемена, произошедшая к этому времени, предполагает, что бывший маленький человек стал новым хозяином жизни – именно безликая масса таких людей теперь определяет в человеческом мире, что правильно, что неправильно, как нужно

жить. При этом они так и остались внутреине «маленькими», они не сделали ничего для того, чтобы пройти путь развития, духовиого роста, чтобы соответствовать своему новому положению – оии весь мир будут загонять в рамки своей ограниченности, в свой «футляр», в свои «трн аршина пространства». Больше того, в них так и не произошло «выдавливание из себя раба», они продолжают бояться чего-то действительно серьёзного и важного; теперь оии, может быть, не будут раболепствовать, но оин будут мстнть всему, что выше нних.

Маленький человек теперь – не объект заботы и сочувствия, а враг. Последнюю фазу этой инверсии можно увидеть в прозе 1920-1930-х годов (М.М. Зощенко, М.А. Булгаков и другие).

Впрочем, не нужно думать, что Чехов проповедует межчеловеческое разделенне, расслоенне, борьбу, что речь идёт о каком-либо высокомерин по отношению к маленькому человеку. Еще раз подчеркнем, это то, что нужно увидеть, в первую очередь, в самом себе, раба надо «выдавливать» из себя. Очень зыбки границы между «маленьким человеком» и «обыкновеиным человеком», «человеком без таланта» – главным предметом художественного интереса Чехова. Не будем забывать, что границы понятия «обыкновенный человек» включают и автора. Как преодолеть бытовое, как подняться над рутиной нашей жизнн, – вот о чём размышляет Чехов. И эта задача действительно очень трудна, гораздо легче оставаться «маленькнм человеком», подчиниться пошлости жизни, плыть по течению.

Предметом рассмотрения продолжает оставаться бытовое, тривнальное, бессобытийное. Зададим вопрос: почему «жизнениый сор», рутина допускаются здесь в мнр нскусства? Одного того, что это правда жизин, недостаточно, литература не должна дублнровать жнзнь, в её поле допускается то, что этого достойно, что действительно важно и иитересно, здесь должен быть отбор.

Приведем еще раз купринский пересказ размышлений Чехова по этому поводу: «Зачем это писать, – недоумевал он, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу нскать какого-то примиренння с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Всё это неправда, и в действительности этого ие бывает. Надо писать просто: о том, как Пётр Семёиовнч женился на Марье Ивановне. Вот и всё». Действительно, надо ли искать «прнмирення с людьмн» на Северном полюсе? Нет ли серьёзного, проблемного, связаиного с вопросами о смысле жизнн на изнанке нашей тривальиой, обыденной жизни? Конечно, есть – именно это показывает Чехов, этим он и велнк – уменнем приоткрыть присутствующий в житейской тривиальности экзистенцнальный подтекст. Обыденная жизнь с избытком наполнена серьезиыми проблемами,

требующими художественного исследования – и уже в этом контексте можно привлечь в качестве аргумента тот факт, что это и есть правда о нас, то, чем реально наполнена наша обычная жизнь.

☛ Позднее творчество Чехова характеризуется переакцентировкой жанровой системы писателя: теперь притчевое доминирует над анекдотическим. Характеризуя жанровую структуру анекдота и притчи применительно к миру Чехова, В.И. Тюпа указывает следующие важнейшие моменты. Общим для этих жанров является исходное происхождение в стихии устного слова, краткость, емкость, установка на обобщение основных особенностей бытия человека (с элементами деиндивидуализации).

Но анекдот имеет дело с принципиально внешним бытием человека, герой анекдота – всегда «другой», «он» по отношению к автору и читателю (слушателю). Даже когда мы о самих себе рассказываем в тонах анекдота, мы всегда отчуждаемся от фабулы собственной жизни, говорим о себе как о другом, как о некоей комической марионетке, лишённой внутреннего содержания. Происходящие в анекдоте события всегда эксцентричны, случайны, незакономерны, окказиональны.

Притча имеет дело с принципиально внутренним бытием человека, герой притчи – «я»; мы должны примерить ситуацию притчи к самим себе, извлечь уроки для себя. Происходящие в притче события закономерны, неслучайны, имеют отношение к вечному, к первоосновам человеческого бытия.

Внешнее и внутреннее, отчужденное и интериоризированное, эксцентрическое и закономерное сложно сочетаются в мире Чехова. Как показывает В.И. Тюпа, диалектика анекдотического и притчевого часто становится сюжетообразующей основой произведений писателя. В «Ионыче» мы видим переход от притчевого к анекдотическому: одарённый, стремящийся к высокому Старцев превращается в обездушенное существо (в конце произведения уже не показывается внутренний мир героя), потерявшего даже нормальное человеческое имя, ставшего Ионычем. В «Даме с собачкой» мы видим обратную перспективу. История начинается как пошлый курортный роман, который можно описать только средствами анекдота (это отражается в том, насколько неиндивидуализированно Гуров видит Анну Сергеевну в начале – как некую «даму с собачкой» – собачка оказывается единственной «характерной чертой»). Но заканчивается всё победой внутреннего, подлинно человеческого, когда герои решают всерьёз отнестись к своему чувству и изменить свою жизнь в соответствии с должным.

Обратим внимание на то, как именно окрашена ситуация победы человеческого над бытовым, рутинным, пошлым, над обстоятельства-

ми. Это не преподносится нам как счастливая развязка. Торжествует именно то, что Чехов ищет в человеке, но концовка безрадостная – говоря житейским языком, проблемы у героев только начинаются, как именно они будут выстраивать свою жизнь дальше, совершенно непонятно, жить по законам пошлости несравнимо легче.

Бытовое предстает у Чехова как нечто безусловное, твердое, самовоспроизводящееся, а душевное – нечто неуловимое, необоснованное, эфемерное. Когда человек живет по законам обыденности, он может плыть по течению, обстоятельства все делают за него. Жизнь в соответствии с высокими духовными запросами, с тем, что должно, предполагает постоянный труд, непрекращающуюся нравственную работу. Душевное необеспеченно, его нужно поддерживать. Здесь предполагается невозможное усилие вытягивания себя за волосы из болота обыденности – причем не однократное, а постоянно продолжающееся.

Этим объясняется специфический тон развязки «Дамы с собачкой». Нечто похожее можно увидеть в «Дуэли», где в финале путь человека к правде сравнивается с движением лодки, постоянно отбрасываемой назад морскими волнами.

С этой тематикой прямо соотносится особое прочтение темы счастья в мире Чехова. В уста героя «Крыжовника» Ивана Ивановича Чимши-Гималайского вложены следующие слова, ставшие хрестоматийными: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, – и все обстоит благополучно. <...> Счастья нет и не должно быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом».

Категория счастья оказывается соотнесенной с кругом понятий маленького человека. Мы не можем утверждать, что эти слова героя полностью отражают взгляды автора по поводу категории счастья. Воззрения самого Чехова могут быть сложнее и диалектичнее, но приведенная идея все же образует один из важнейших центров этой диалектики.

Литература:

Катаев В. Проза Чехова: Проблемы интерпретации – М., 1979.

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989

Якимова Г.А. Рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» в творчестве А. П. Чехова (К проблеме системного

анализа). Автореферат. М., 1995. 17 с.
Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: ИНТРАДА, 2007. 255 с.

Драматургия Чехова

Зрелая драматургия Чехова имеет принципиально новаторский характер. В число зрелых пьес писателя входят «Чайка» (1895, первая постановка в Александринском театре в 1896; вторая постановка в МХТ 1898), «Дядя Ваня» (1896, постановка в 1899), «Три сестры» (1900, постановка в 1901), «Вишнёвый сад» (1903, премьера в 1904, после смерти Чехова). Кроме этого в наследии Чехова есть несколько водевилей, неопубликованная писателем драма «Безотцовщина» (1877-1878), времени самой ранней, еще гимназической юности; и две большие пьесы «Иванов» (1887-1889) и «Леший» (1889), в которых драматургическое новаторство Чехова еще не приобрело устойчивой формы («Леший» позже станет основой для «Дяди Вани»).

Чеховское новое слово в области драмы вызывает резкое неприятие современников. Самое яркое проявление этого отношения – громкий провал первой постановки «Чайки» в Александринском театре. Современники обвиняют писателя в том, что он совершенно не соблюдает законов сцены, что вместо того, чтобы писать драмы, он пишет повести и пытается вывести их на сцену.

Нужно понимать, что критики Чехова правы: он действительно полностью нарушает все традиционные законы сцены – мы можем это не чувствовать, потому что мы знакомимся с чеховскими пьесами как с текстом для чтения, а не как со сценическим действом – и в этом качестве (как «повести») они никаких вопросов не вызывают. Великий драматург вырабатывает совершенно новый сценический язык, провал «Чайки» в Александринском театре связан с тем, что там пьеса была поставлена без его учёта; признание придёт к Чехову-драматургу только после постановок в Малом художественном театре, художественные поиски которого окажутся созвучными чеховским. Но нужно понимать, что новый сценический язык Чехова очень сложен и тонок, его гораздо трудней реализовать, чем традиционный; и до сих пор Чехов труден для театрального воплощения, очень редко сценические постановки его пьес бывают удачны.

Самая главная примета специфики чеховских пьес – в них нет драматургического конфликта в привычном виде: нет борьбы персонажей, нет противостояния протагониста и антагониста. Конфликт,

в первую очередь, – именно такого рода столкновение. На это может быть надстроен конфликт поколений, мировоззрений, правд, но такого рода абстрактно-идеологический уровень вторичен. Сценическое действо требует буквалистичности: зримо мы видим именно то, что происходит с персонажами. Именно это привлекает и удерживает наше внимание к действию – такого рода установка на создание зрительской заинтересованности является обязательным условием традиционной сценичности.

Конфликт всегда мыслится нами центром драматургического произведения, через него реализуется основное ядро авторской идеи (Чацкий и Фамусов, Катерина и Кабаниха и т.д.). Конфликт был в центре теории драмы еще у Аристотеля – Чехов посягает на принципы, история которых насчитывает два тысячелетия, – именно таков масштаб драматургической реформы, осуществлённой этим писателем.

В пьесах Чехова нет борьбы, нет столкновения. Самый яркий отрицательный пример – «Вишневый сад». Здесь показан уход старых хозяев жизни и приход новых – замечательный материал для построения конфликта, но у Чехова и здесь нет борьбы, никто никому не противостоит, герои, наоборот, пытаются помочь друг другу в меру сил (другое дело, почему объективно вместо помощи получается вред).

В пьесах Чехова отсутствует напряженное действие, а именно это предполагает само понятие «драматизм». Яркая, насыщенная событийность тоже является важнейшим фактором привлечения внимания зрителя к тому, что происходит на сцене. Чехов же показывает бессобытийную обыденную действительность. Выбор материала и сегодня может показаться необычным: например, герои Чехова могут целое явление просто пить чай – и больше ничего – или расчёсывать волосы и т.д. Это просто кусок реальной времени человеческой жизни, перенесённый на сцену.

Мы не найдём здесь традиционной линейной драматической композиции (завязка – развитие конфликта – кульминация – развязка). В драмах Чехова ничего не завязывается, не развивается, не достигает кульминационного пика и не развязывается. Отсутствует главный герой (для выделения протагониста нет оснований, поскольку нет конфликта). Нам показано несколько внешне разрозненных историй, ситуаций, судеб, случайно оказавшихся рядом в потоке житейского времени. Список того, чего «нет» в мире Чехова на фоне традиционной драматургии, можно продолжать очень долго.

Но это не просто отсутствие, не просто разрушение привычной эстетики драмы. На этом месте Чехов строит совершенно новую, полноценно выстроенную художественную систему. На место тра-

диционного внешнего конфликта великий драматург ставит внутренний конфликт, мир Чехова определяется ситуацией неудовлетворенности человека своей жизнью (в «Чайке» Сорин предлагает Треплеву написать драму «Человек, который хотел», «L'homme, qui a voulu», посвящённую несоответствию желаемого и действительного). В столкновение вступают стремления героя, его представления о должном, достойном, желаемом, с одной стороны, и то, что действительно было им достигнуто, что осуществилось в его жизни, с другой стороны. Нечто похожее происходит и в области действия: полное отсутствие внешнего замещается внутренним: тривиальные житейские ситуации, показанные нам, скрывают сложнейшие многомерные душевные процессы.

Всё это продолжает основную тенденцию резкого, критического несоответствия традиционным принципам сценичности. Как можно показать на сцене конфликт желаемого и достигнутого? Традиционная драма не имеет средств для прямого раскрытия потаённого душевного содержания – для этого есть лирика, психологическая проза. «Новая драма» (не только Чехов, но и Гауптман, Ибсен и другие) совершает принципиальную художественную революцию: создаётся язык, система средств, при помощи которых на сцену выводится внутренний мир человека.

Внешне драматургический мир Чехова бессобытиен. Этот тезис требует разъяснения, поскольку в его пьесах есть моменты, вроде бы претендующие на событийность и даже кульминационность: самоубийство Треплева в финале «Чайки», выстрелы Войницкого в Серебрякова в «Дяде Ване». Но, как указывают критики, событийность здесь размывается – многократностью попыток, тягучая обыденность побеждает и здесь, событийная пиковая точка оказывается невозможной. Но еще важнее то, что кульминация должна радикально разрешать конфликт, изменять ситуацию, приводить к развязке – можем ли мы это сказать применительно к названным случаям (даже в связи с самоубийством Треплева)? Нет, в общей ситуации не поменялось абсолютно ничего, а значит, мы не можем говорить о событийности и тем более кульминационности.

Отсутствие действия, кроме того, соответствует характеру чеховского героя. Человек в драмах этого писателя оказывается не способным на действие, на то, чтобы породить событие. С одной стороны, это объясняется слабостью, жизненной неполноценностью героя (не случайно в «Вишнёвом саде» появляется словечко «недотёпы»). Но есть и другая сторона, которая лучше всего проявляется в «Трёх сёстрах»: героини не ведут борьбу с Наташей, которая отбирает их дом, не делают абсолютно ничего не столько потому, что не способ-

ны на это. Для них борьба за дом просто не является по-настоящему достойным делом, целью, которая могла бы заставить их действовать. В произведениях Чехова мы видим специфическую ситуацию, которую Н.Я. Берковский назвал «инфляцией» мотивации действия: реальность не предлагает ни одной по-настоящему достойной цели; нет абсолютно ничего, что могло бы побудить к активности.

Мы вновь можем соотнести мир Чехова с общей ситуацией 1880-1890-х годов, времени отсутствия цели, большого дела, «общей идеи», появления нового поколения «лишних людей». Теперь это становится проблемой, присущей абсолютно всем – обыкновенному человеку – каждому чеховскому герою. Это также со своей стороны объясняет такую примету художественного мира чеховской драмы, как отсутствие главного героя – каждый персонаж по-своему реализует общий для всех внутренний конфликт, оттеняет проблему жизненной нереализованности – Немирович-Данченко в своей системе понятий назовет это свойство драматической структуры «ансамблем персонажей».

Герой Чехова – «обыкновенный человек»; предмет осмысления – бытовая, тривиальная реальность; художественное время отображает обыденное, бессобытийное существование. Быт присутствует и в структуре внутреннего конфликта, его законы определяют то, что было достигнуто человеком. Внутренний разлад оборачивается конфликтом с законами мироустройства – одно не противоречит другому, в обоих случаях сохраняется характер абстрактности, невозможности напрямую показать это содержание на сцене традиционными средствами театра; это не отливается в противостояние другому герою – конкретного «виновника» в том, что происходит с человеком, найти нельзя.

Бытопись Чехова и соотносима с литературной традицией, и содержит революционное новаторство. Как утверждает, несколько заостряя, Н.Я. Берковский, чеховский мир литературно вторичен, практически все герои и ситуации уже встречались у предшественников. Но в этой ситуации, продолжает учёный, Чехов даёт принципиально новую качественную модель быта: он показывает его «возраст», быт «состарился». И в этом контексте, добавим от себя, обретает место сама литературная вторичность: ситуация кажется старой и приевшейся даже как сюжет художественного произведения, но жизнь так и не может породить чего-то нового.

Сам быт разваливается и деградирует. Если у предшественников Чехова потеря высоких стремлений приводила героя к обыденным житейским ценностям, то теперь тотальная инфляция их тоже затронула: самый яркий пример – Лопахин, предприниматель, который не верит в предпринимательство, в деньги, занимается этим,

по его собственному признанию, чтобы закрутиться в суете, отвлечься от тягостного ощущения бессмысленности существования (оценка, данная ему Трофимовым, конечно же, абсолютно не верна).

Берковский иллюстрирует эту общую ситуацию сюжетом «Дяди Вани». Предыстория Войницкого связана с тем, что он всю жизнь провел в беспросветной хозяйственной деятельности, не имея возможности соприкоснуться с чем-то более высоким; но ему кажется, что он служит духовному опосредованно, будучи управляющим имения профессора Серебрякова, освобождая его от низкого, позволяя ему делать нечто действительно важное. Действие пьесы связано с приездом самого профессора в имение после выхода на пенсию – и Войницкий вынужден убедиться, что Серебряков – заурядность, он ничего не сделал в области высокого, а значит, и его собственная жизнь была напрасной. Войницкий бунтует, отказывается от должности управляющего, пытается отбить молодую жену Серебрякова, стреляет в него, но в финале пьесы всё возвращается к исходному положению, Серебряков с женой уезжают, Войницкий снова работает управляющим. Но это возвращение мнимое, как показывает Берковский, если раньше в деятельности героя предполагался смысл, теперь его нет, Войницкий будет жить и работать механистически, по инерции, без всякой цели

Герои Чехова либо не делают ничего, либо действуют механистично, по инерции. Не случайно герои-практики в его произведениях – серые и неинтересные люди (несмотря на то, что труд – одна из самых важных ценностей писателя): можно указать в качестве примера Варю из «Вишневого сада», трудом которой живут все герои.

Разлад с самим собой затрагивает каждого. Абсолютно всем персонажам присуща одна и та же проблема, одна беда – тем примечательнее их неспособность понять друг друга, пресловутая «глухота». Место борьбы, противостояния занимает отчуждение. Чехов использует в переосмыслении вне приём «диалога глухих»: теперь герои не слышат друг друга не по причине нелепого недоразумения, а из-за того, что не хотят понимать друг друга, не чувствуют никакого интереса к ближнему. Иногда в контексте бытовой речи герои проговаривают что-то задушевное, исповедальное – но собеседник обязательно переведёт разговор на что-то несущественное. Слово одного героя не слышится другим, чувства также остаются без взаимности, невостребованными – самым ярким примером можно считать «Чайку», которая строится как целый лабиринт неразделенной любви, в который включены почти все персонажи.

Не вызывая реакции в другом герое, не порождая последствий в сюжете, то есть не выполняя традиционных художественных функций, слово и чувство героя выполняют совершенно новую функцию

в неклассической структуре чеховской драмы. Они накапливаются в эмоциональной атмосфере драмы, формируют лирический подтекст.

Лирический подтекст или «подводное течение» (термин В.И. Немировича-Данченко) становится центральным элементом новаторской структуры чеховской драмы, новой системы сценического языка. В его рамках реализовано то самое внутреннее (конфликт, действие), которое скрыто за внешней бессобытийностью, за бытовой поверхностью, тривиальными житейскими ситуациями. И это одновременно средства, при помощи которых такого рода содержание, непривычное для традиционного театра, становится сценическим феноменом. Лирический подтекст строится на основе сложнейшего многомерного языка символики, двойных смыслов сказанного героями (второй смысл может присутствовать в кругозоре героя или в контексте всего произведения, в кругозоре автора и зрителя), перекличек между разными судьбами и ситуациями, наконец, знаменитых чеховских пауз, когда само молчание героя в характерном месте позволяет нам понять, что у него сейчас на душе. Отметим еще раз специфическую тонкость, сложность, принципиальную несистемность, интуитивность этого языка, иначе говоря, трудность его реализации – по сравнению с традиционным набором сценических средств.

З.С. Паперный указывает также, что «подводное течение» становится новым принципом художественной целостности. Действительно, традиционный принцип «единства действия», сюжетно-композиционное собирание вокруг стержня «завязка – развитие – кульминация – развязка» здесь не работает, нет также выполняющего центрообразующую функцию главного героя – драма рассыпается на серию ситуаций и человеческих положений. Именно подводное течение становится принципом единства. В его контексте мы видим рифмы, переклички, символическую связь всех элементов драмы.

Феномен подводного течения позволяет высказать некоторые соображения в связи с давним вопросом, кем нужно считать Чехова: оптимистом или пессимистом, певцом безнадёжности? В мире героев чеховской драмы царит беспросветность, одиночество, обреченность на то, что тебя никто не услышит. Но всё-таки здесь есть человек, который слышит всё сказанное (и даже несказанное) героем, не оставляет без внимания и отклика ни одного слова и чувства. Этот человек – автор. Он слышит всё, более того, именно это внутреннее содержание выдвигает в центр структуры своего произведения – в рамках феномена лирического подтекста. И в той мере, в какой мы, читатели или зрители, с этим подтекстом соприкасаемся, мы учимся слышать другого человека, и тотальная глухота преодолевается.

☛ Последний вопрос, который связан с эстетикой и поэтикой драматургического мира Чехова, – проблема жанра. Великий драматург оставил нам своеобразную загадку, над решением которой до сих пор бьются критики и исследователи: Чехов называет комедиями произведения, которые мы воспринимаем как серьезные, проблемные, далеко не смеховые (как, например, «Чайка», которая заканчивается самоубийством Треплева). Это, кстати, было единственной точкой расхождения Чехова со Станиславским и Немировичем-Данченко – выдающиеся режиссёры тоже воспринимали и сценически воспроизводили драмы Чехова как серьёзные.

Если охарактеризовать историю этой загадки точнее, мы видим следующий сюжет. «Чайка» определена автором как комедия. Затем, уступая критике современников, Чехов называет «Дядю Ваню» сценами из деревенской жизни, а «Три сестры» – драмой (при этом практически ничего не меняется в поэтике). И наконец, «Вишневый сад», который создаётся им на пороге смерти как своеобразное художественное завещание, носит жанровый подзаголовок «лирическая комедия» – по принципу «а всё-таки она вертится».

Эта заменимость терминов «комедия» и «драма» заставляет нас говорить о специфическом синтезе комического и драматического в чеховских пьесах. Присутствие второго для нас достаточно очевидно. Единственное уточнение, которое нужно сделать: с точки зрения соответствующей системы эстетических понятий неправильно называть этот полюс мира Чехова «трагическим», хотя и существует длительная традиция такого – неточного – словоупотребления (более того, она соотносима с тезаурусом самого писателя).

Если быть предельно точным в понятиях, это мир серьёзный, проблемный, но не трагический, а именно драматический. Трагедия предполагает действие высших законов – пусть их величие пугающе, губительно для человека, но они есть в мире. Драматический мир лишен существенного, величественного; законы бытия, которым вынуждены подчиняться человек, – низкие, бессмысленные, прозаические. Лучше всего эта разница видна в художественной концепции смерти. Смерть Катерины в «Грозе» – трагическая; этой страшной ценой утверждены высшие принципы, сверхчеловеческий закон. Смерть Треплева в «Чайке» – драматическая, она ничего не утвердила, в ней восторжествовало низкое и бессмысленное.

Если присутствие серьезного, как бы мы его не называли, не вызывает вопросов, проблематичным остаётся статус комического, важная роль которого с такой настойчивостью утверждается самим автором.

В.Е. Хализев предлагает переосмыслить саму категорию «комедия»: что если не считать здесь жанрообразующим принципом сме-

ховое начало (ведь были в начале XIX века во Франции «слёзные комедии»)? Может быть, суть в сюжетной раскованности, отсутствии конфликта, оформлении композиции как серии картин и ситуаций? Такого рода пьесы писались издавна, параллельно аристотелевской конфликтной драме – и это было возможно именно в комедии.

Эту гипотезу нужно признать продуктивной, но для нас очевидна, с другой стороны, значимость для Чехова именно смехового начала – достаточно вспомнить контекст всего его творчества.

Смеховое присутствует в пьесах Чехова на втором плане: герои воспринимают друг друга именно через эту призму; не слыша и не учитывая внутреннюю драму, видя вокруг себя исключительно смешных чудаков, «недотёп». Но может быть, не верна наша система отсчёта, согласно которой внутреннее, видимое нами, гораздо важнее внешнего, доступного героям. Может быть, это тоже важная часть правды о человеке: тот факт, что для других людей мы можем быть смешными чудаками.

И еще одно предположение, не претендующее на обязательность (жанровая загадка, оставленная Чеховым, вполне может остаться неразгаданной). Возможно, нам нужно изменить угол зрения, воспринять жанровое определение не как нечто, буквально воплощенное в мире героев, а как некое авторское задание. Герои, изнутри собственного кругозора, воспринимают свою жизнь как беспросветную, драматическую; но, может быть, по мысли автора, они должны отнестись к себе, к собственной «важности», собственной «драматичности» менее серьёзно – и тогда многие узлы развяжутся сами собой, многие проблемы окажутся несуществующими. Многое плохое не случилось бы с героями, если бы они смогли посмотреть на свою жизнь именно так (особенно очевидно это на примере судьбы Треплева).

И автор, если можно так сказать, «подаёт пример» героям в такого рода восприятии жизни. Вспомним, насколько светла и легка атмосфера «Вишнёвого сада» – это произведение пишется умирающим писателем.

Литература:

Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М., Л., 1962.

Паперный З.С. Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова. М., Искусство, 1982. 284 с.

Иезуитова Л.А. Комедия Чехова «Чайка» как тип новой драмы // Анализ драматического произведения. Л., 1988.

Хализев В.Е. Творческие принципы Чехова-драматурга: Автореферат. М., 1963.

Бердников Г.П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М., Искусство, 1981. 356 с.
Зингермаи Б И Театр Чехова и его мировое значение. М.: Русаиов, 2001 429 с
Одиноков В.Г Пьесы А. П. Чехова «Чвйка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишиевый сад»: поэтика и эволюция жаира. Новосибирск, НГУ, 2006

Вопросы по разделу

1. Феномен личности А.П. Чехова. Периодизация идейного и творческого пути.
2. Раниие рассказы Чехова. Художественное своеобразие.
3. «Степь» и «Скучная история» А.П. Чехова как переломные произведения.
4. Послесахалинское творчество А.П. Чехова. «Дуэль». «Палата №6».
5. Жанрово-стилевое своеобразие зрелой прозы А.П. Чехова. «Маленькая трилогия». Сиитез анекдота и притчи в «Даме с собачкой».
6. Драматургия А.П. Чехова. Общие эстетические принципы.

Оглавление

Вступительные замечания 3

Фёдор Михайлович Достоевский (1821-1881) 5

Бедные люди (1845) 13
Двойник (1845-1846) 19
Записки из подполья (1864) 25
Преступление и наказание (1865-1866) 28
Полифония в романах Достоевского 37
Идиот (1867-1868) 39
Кариавализация 43
Бесы (1870-1871) 47
Подросток (1874-1875) 51
Братья Карамазовы (1878-1880) 54
Вопросы по разделу 67

Лев Николаевич Толстой (1828-1910) 68
Детство. Отрочество. Юность (1852, 1854, 1857) 72
Севастопольские рассказы 75
Психологическое новаторство Л.Н. Толстого 78
Война и мир (1863-1869) 84
Анна Каренина (1873-1877) 95
Воскресение (1889-1899) 103
Вопросы по разделу 108

Антон Павлович Чехов (1860-1904) 109
Юмористические рассказы 1880-х годов 114
Степь (1888) 117
Скучная история: Из записок старого человека (1889) 119
Дуэль (1891) 122
Палата NN°6 (1892) 126
Проза Чехова конца 1890 - начала 1990 128
Драматургия Чехова 132
Вопросы по разделу 140

А.А. Казаков.
Русская литература третьей трети XIX века.

Верстка: Е.Н. Курмаева.

Подписано к печати 02.02.2010 Формат 60x84/16 Бумага «Снегурочка»
Печать RISO Усл.печ.л 8,27 Уч.-изд.л 7,46
Заказ 35 Тираж 100 экз.

Типография ТГПУ 634050, г Томск, пр Ленина, 30