

УДК
ББК

Составители: Г. В. Зыкова, Е. Н. Пенская

Русская драма и литературный процесс: к 75-летию А. И. Журавлевой. — М.: Совпадение. 2013. — 424 с. — ISBN 978-5-903060-81-8.

В сборник вошли ранее не публиковавшиеся тексты историка русской литературы А. И. Журавлевой и ее мужа, поэта Вс. Н. Некрасова, в частности, о постановках классики, написанные по заказу Всероссийского театрального общества; статьи о театре их друга, писателя М. Е. Соковнина; материалы конференции, посвященной памяти А. И. Журавлевой (март 2012, филологический факультет МГУ), среди них — работы об Островском, Сухово-Кобылине, Ап. Григорьеве, Писемском — любимых авторах А. И. Журавлевой, про которых много писала она сама.

Название отсылает к книге А. И. Журавлевой «Русская драма и литературный процесс XIX века» (М., 1988).

УДК
ББК

ISBN 978-5-903060-81-8

© А. И. Журавлева, В. Н. Некрасов наследники, 2013
© М. Е. Соковнин, 2013
© Коллектив авторов, 2013
© Издательство «Совпадение», 2013

А. И. Журавлева

Русская литература XIX века

Статья была заказана для Большой Российской энциклопедии, написана в 2004 г.; не опубликована. Конечно, в этом итоговом тексте Анна Ивановна не только повторяет свои ранее уже высказанные мысли о русской литературе, но иногда использует и готовые куски текста (особенно из статьи «Герой времени в русской литературе XIX века», напечатанной только в малотиражном «Пакете»), однако как целостное рассуждение эта работа представляет самостоятельный интерес.

Понятие «литература Нового времени» в общеевропейской традиции применяется к литературе общества, вышедшего из средневековья. Соответственно, для России это XVIII век. У нас укоренилось и другое словоупотребление, когда новой русской литературой называют литературу XIX века, ставшую национальной классикой. Это связано с особыми историческими обстоятельствами, с резкой культурной ломкой, предпринятой Петром I, когда стремительная европеизация русской жизни радикальным образом переориентировала молодую светскую литературу, только начавшую оформляться в XVII веке, на европейские образцы. В результате в исторической перспективе едва ли не весь XVIII век стал восприниматься как грандиозная лаборатория, как серия культурных прививок. Становление самобытной личностной литературы происходит у нас в эпоху романтизма.

Каждое поколение каждой эпохи стремится увидеть себя в зеркале искусства. Но тогда, в начальные десятилетия XIX века, все происходило впервые: герой обретал сначала

язык, а затем уже плоть и облик. Русская литература начинала давать форму мыслям и чувствам целых поколений. Обретение личного характера поэзией начала XIX века позволило ей стать почвой всей последующей нашей литературы. «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни», — утверждал Белинский. Лирика Жуковского — «опыты сердца». Поэзия Пушкина идёт дальше, включая в мир лирических переживаний едва ли не все области жизни.

Не умаляя значения великих писателей XVIII века и «Колумба романтизма» Жуковского (недаром историческая роль Пушкина нередко интерпретируется как роль *завершителя*), все же приходится принять устойчивую культурную мифологию: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», т. е. литературы, эстетически живой сегодня.

Ап. Григорьев полагал, что Пушкин потому занимает столь важное и неповторимо значительное место в нашей культуре, что он был первым, кто выразил новое состояние нашей духовной жизни. В его поэзии воплотилось сознание русского человека, ставшего европейцем, а не только стремившегося стать им, как было в предшествующую эпоху. Вместо компромиссного смешения исконных и заимствованных, чужеземных начал родился органический синтез самобытного и европейского, понятого как выражение общечеловеческого. Отсюда — чувство освобождения и раскованности, великолепно переданное Пушкиным. Это было одновременно освобождение от подражательности, ученичества, но вместе с тем — и свободы от ожесточенного, отчаянного цепляния за косные стороны старинного уклада. «Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, *типовых* физиономий, — обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это — наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, — но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность»¹.

¹ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 167.

Пушкин постоянно соотносит все жизненные явления, попавшие в сферу его жизни, с опытом мировой культуры: картинка обыденной усадебной жизни — «фламандской школы пестрый сор»; описание статуи русского скульптора самой формой стиха и его отчетливой жанровой традицией возводится к античности; анекдот из поместного быта сопоставляется с хрестоматийным эпизодом античной истории («Граф Нулин»). Постоянные сравнения и культурные ассоциации, имеющие то шуточный, то серьезный характер, но всегда глубокие по смыслу, переполняют произведения Пушкина. Стилизации, переводы и подражания, оригинальные создания, берущие материалом европейскую жизнь, — всё это и своеобразное культуртрегерство, и одновременно — полемический прием, необходимый для эстетизации национальной жизни, доказательство принципиальной пригодности для литературы любого жизненного материала, равноправия всего перед лицом поэтического искусства.

Уже к концу 1820-х гг. складывается представление о существовании некоего открытого Пушкиным типа лирического высказывания, которому одновременно свойственна и условность, и бесконечная свобода. Поэзия Пушкина — это овладение, обживание стихом речи, говорения. Всё сделалось достойно поэзии и доступно ей. Пушкинская поэзия — мощный речевой поток, стремительное завоевание и подчинение стиху всё новых сфер жизни. Гениальная у Пушкина, утвержденная им техническая легкость в дальнейшем не могла не провоцировать интенсивного стихописания, не приводить к девальвации стиха. Отсюда и нападки москвичей на *лёгкость и прозрачность* возобладавшего направления поэзии. Острая потребность в поисках альтернативных путей определялась тем, что открытия Пушкина массой рядовых литераторов очень скоро начали восприниматься как некое общепоэтическое достояние, якобы автоматически обеспечивающее «поэтичность».

Можно сказать, что почвой нового направления в поэзии оказывается Москва и московский университет, московский тип образованности. Для XIX века можно говорить о разных типах организации культурного пространства Москвы и Петербурга. В столице в его центре был двор и, соответственно, светский салон. В Москве — университет и театр, «второй университет», как говорили современники. Сообразно

этому различался и тип ценимой образованности. Широко известен высокий статус Царскосельского лицея, достаточно разностороннее образование давал и Пажеский корпус и столичные военные училища. В Москве ценилось университетское образование (в том числе в родовитых дворянских семьях), даже учившиеся дома приглашали университетских профессоров, как Киреевские, сдавали экзамены в университете, как Хомяков. Для московского типа образованности характерно преобладание интереса к философскому знанию над социально-политической проблематикой, философской эстетики над, так сказать, практической критикой, журналы, издаваемые профессорами и вообще учеными людьми, а не литераторами, отстаивание приоритетной значимости для русской современности немецкой философии и вытеснение французского влияния. Известная несовместимость умственных укладов двух соперничающих в нашей истории городов то и дело проявляется в переписке той эпохи, выплескивается на страницы книг и периодики. Пик знаменитого спора о Москве и Петербурге приходится на 1830–1840-е гг. Становление «московской школы» — это прежде всего её самоопределение по отношению к пушкинскому канону.

Несмотря на многочисленные попытки теоретического обоснования нового направления в середине 1820-х гг. и на более или менее удачные опыты в духе этих теорий (творчество любомудров), по-настоящему адекватный ответ триумфальным достижениям пушкинской стиховой традиции последует чуть позже — это будет поэзия Тютчева и Лермонтова, вырастающая на почве московской культуры. Вот с этого момента возникновения альтернативы оппозиция «московской» и «петербургской» поэтической культуры живет в русской литературе, потому что за некими стереотипами московской и петербургской поэзии стоят архетипы, основополагающие начала, принципы порождения поэтической речи.

Тютчев, выступая на фоне уже сложившейся «пушкинской традиции», находит в литературе путь, во многом противоположный пушкинскому. Поэзия Тютчева, несомненно, масштабная и в то же время обладающая замкнутостью, свойством, которое делало Тютчева хоть и великим поэтом, но явно не для всякого близким. Неизменный максимализм, рационалистическая драматизация (при неизменном подчеркивании

иррациональной природы космической, вселенской драмы, хаоса), абсолютно статичная постановка проблемы, взятой в какой-то наиболее конфликтной точке и в ней запечатленной, то, что иногда называют метафизикой в стихах. Сила метафизичности, всепоглощающей философичности тютчевской лирики усугубляется тем, что это поэзия, где человек — категория тоже философская, всеобщая: человек как сознание, противостоящее природе, второй полюс вселенской драмы Космос — Человек. Но человеческое Я, конкретно-личностное начало здесь отсутствует, что особенно очевидно было на фоне свежих завоеваний пушкинской лирики, которые и состояли в конечном счёте в невиданно естественном, непосредственном и подробном раскрытии личности, в разработке естественной человеческой интонации, условном уподоблении стиха устной, обыденной речи.

Лермонтов преодолевает теоретизм «университетской», «ученой» поэзии, органично переработав свойственный ей интерес к философии и поэтическому эксперименту. Философическая риторика и аллегоризм у Лермонтова перерастали постепенно в ёмкую философскую символику. Если для «поэзии мысли» любомудров характерно прямое риторическое развёртывание этой мысли, то лирику Лермонтова можно скорее назвать «поэзией мышления». Мысль связана с внебиографическим Я, мышление — процесс внебиографически невозможный. Поэзия мышления — это, собственно, синоним поэтической духовной биографии. Мысль связана с личностью пространственно, мышление предполагает связь временную. Категория становления необходима в поэзии мышления, т. е. в философской лирике, связывающей интеллектуальный план с личным. Лермонтовская рефлексия из сферы чисто идеологической распространяется и на художественную. Лермонтов отказывается от понимания поэзии как потока, затягивающего в себя весь окружающий мир, и утверждает поэзию скорей как серию вспышек, как фиксацию поэтического события, переживания.

«Пушкинский канон», пушкинский голос в русской поэзии — это прежде всего ямб. Стремление создать возможно более широкий и многообразный мир мы находим в неямбических стихах Пушкина, в его многочисленных стилизациях, имитациях, подлинных и мнимых переводах. Ямб — это «Я»

пушкинской поэзии, лирическое сознание и его среда (историческая, социальная, культурная, бытовая); «не ямб» — это окружающий мир, лежащий вне сферы жизни и действия этого «Я». «Не ямбы» — экзотика, её пафос и поэзия («На Испанию родную», «Три у Будрысы сына...», «Воевода», «Песни западных славян»). Лермонтов в самом стихе, в выработке собственной поэтической интонации проходит путь ученичества и преодоления власти пушкинского канона. С одной стороны, он выработывает собственные ямбические интонации, а с другой — в его поэзии по сравнению с пушкинской системой центр тяжести как бы перемещается с двусложных на трёхсложные размеры. Трёхсложники оказываются очень важными не по количеству стихов (у Лермонтова тоже больше ямбов — ведь это преобладающий размер его поэм, в том числе ученических), а по их «удельному весу», по концентрации в них «лермонтовского элемента».

Если до Пушкина (а во многом ещё и для него) новая литература — как бы орган освоения мирового культурного наследия, вообще культуры — к этому она обращена и этим обогащает национальную жизнь, — то с Лермонтова поэзия обращена непосредственно к переработке жизненных впечатлений, нет посредничества между душой и жизнью. В этом отношении Лермонтов демократичнее своих предшественников и приближается к разночинцам. На фоне большой общности с Пушкиным (см. впечатление от лермонтовской поэзии литераторов пушкинского круга) отсутствие у Лермонтова этих, условно говоря, «переводческих», культурнических красок заметно и существенно важно.

Если в известном смысле можно говорить о том, что поэзия Пушкина в своём историческом свершении могла опереться на открытия русского XVIII века и старших современников самого Пушкина — Жуковского, Батюшкова и Крылова, то проза Пушкина в национальной традиции могла ориентироваться главным образом на его собственные поэтические открытия. Бытописательная проза XVIII века, отразившая самые ранние, ещё очень простые, даже грубые формы становящегося личностного сознания, не могла послужить почвой для прозаического повествования о личностном герое с развитым самосознанием и духовным миром, какой уже успел высказаться в лирической поэзии начала XIX века. В пушкинскую эпоху новая русская

проза создавалась с опорой на европейскую литературную традицию.

Основной корпус пушкинских прозаических текстов задумывался и создавался в последнее десятилетие жизни, в то время, когда в главных чертах сложился замысел и был в значительной мере написан «Евгений Онегин», большая часть поэм и «Борис Годунов». Психологический облик, круг умственных интересов современного человека, его представления о жизни, отношение к истории и современности — всё это к тому моменту уже сложилось в поэзии Пушкина. Это позволило ему широко опереться на самые разнообразные опыты европейской прозы, не утрачивая национально-самобытного содержания.

Именно в творчестве Пушкина-прозаика русская литература как бы ощутила себя вполне равноправно европейской. Если попытаться поставить завершённую прозу Пушкина в круг европейской прозы, то можно увидеть, что она практически одновременно с произведениями европейских писателей решает сходные художественные задачи.

Две незаконченные работы, предшествующие появлению «Повестей Белкина», — «Арап Петра Великого» и «Роман в письмах» — как бы намечают две области пушкинской прозы: исторический роман и повествование из современной жизни. В завершённом виде эти линии будут реализованы в «Пиковой даме» и «Капитанской дочке», но их появлению предшествует создание цикла повестей новеллистического характера, ставших своеобразной энциклопедией общеевропейских литературных фабульных схем и мотивов.

Бросающейся в глаза особенностью пушкинской прозы признан её исключительный лаконизм и в сюжетном построении, и в описательных элементах текста, продуманный, почти жесткий отбор деталей, смысловая ёмкость которых обратно пропорциональна их немногочисленности. Добавим, что лаконизм этот во многом стал возможен благодаря богатству интертекстуальных связей, как бы раздвигающих словесно выраженное пространство повествования для читателя, имеющего достаточно близкий к авторскому культурный кругозор.

Не вызывает сомнения, что большинство этих свойств целенаправленно формировалось Пушкиным, стремившимся резко очертить суверенную эстетику прозы, защитив её от стилевой

экспансии поэтической речи, понимаемой как речь метафорическая, *украшенная*. Здесь явно чувствуется отталкивание как от западных поздних романтиков, так и от большинства русских современников.

Если у Пушкина главная задача в области стиля — всесторонняя эмансипация от поэзии, то в лермонтовском романе крайне важна глубинная и многое определяющая связь с поэтической традицией. Единственное, что сближает со стилем пушкинской прозы, это отказ от метафоричности и украшенности речи. Однако, отказавшись от стилистических излишеств «поэтической прозы», Лермонтов пользуется и поэтической символикой, и другими открытиями романтической лирики, но «дозированно», в «ударные» моменты повествования или с характерологической целью.

Создав свою прозу, Пушкин выступил как завершитель большого исторического дела. Благодаря Пушкину отпала необходимость в оглядке на устойчивые общеевропейские литературные формы как обязательное посредующее звено между литературой и жизнью. Позднее именно это было отмечено в пушкинской речи Островского, сказавшего о поэте, что он дал каждому «смелость быть самим собой». И прозаики, литературные наследники Пушкина, немедленно воспользовались этой дарованной свободой. Их проза не похожа на пушкинскую. На русский классический роман Пушкин повлиял не своей прозой, а открытиями лирики и романа в стихах: образом героя времени, одним из создателей которого (наряду с Грибоедовым и Лермонтовым) он был, и свободной повествовательной манерой, позволяющей читателю отождествить авторский голос со своим.

Классический роман второй половины XIX в. в своих вершинных образцах более непосредственно наследует лермонтовскому «Герою нашего времени» во всем, что в нем национально-специфично.

Родовые черты лирики — обобщенность, отсутствие сюжета повествовательного типа, сосредоточенность на переживании и размышлении в ущерб изображению действия и связей между людьми — всё это ограничивало её возможности конкретизировать целостный облик современного человека, сделать его зримым. Предстояло ещё познать человека социального, человека в кругу его отношений с современниками, с обществом. Эту

задачу выполнила драматургия — в гениальной грибоедовской комедии «Горе от ума». Тип героя времени был в ней создан благодаря слиянию лиризма и драматического действия, проявлению этой лирической стихии вовне, в контактах и столкновениях с другими людьми.

Сознание современного человека, которое обрело язык в лирике первых десятилетий XIX века, в драме *воплотилось* в буквальном значении этого слова. Чацкий — первый герой времени в русской литературе. Но общее её движение было устремлено к созданию полномерной «второй реальности», творимой искусством по законам жизни. Впереди был реализм и роман. В этой второй реальности герою предстояло жить и действовать в многообразном мире, не ограниченном противостоящим ему герою-антагонистом, как в драме. Даже если этот герой-антагонист коллективный (например, фамусовская Москва в «Горе от ума»), структурно перед нами всё же бинарное противостояние антиподов, такова сущность драматического рода: конфликт классического типа неизбежно объединяет действующих лиц в жестко противостоящие группы. Не случайно применительно к реалистической драматургии второй половины XIX века мы нередко говорим об эпизации драмы, о влиянии на нее повествовательных жанров. Задачу создания «второй реальности» предстояло выполнить эпическому роду, но обретение героя-современника в драматургии подготовило почву для прозаического романа. Влияние «Горя от ума» на классическую литературу в большей мере ощутимо не в драматургии, а именно в повествовательной прозе.

В русской литературе XIX века, особенно первой её половины, мы едва ли не в первую очередь сталкиваемся с феноменом героя, который имеет определённый, характерный облик. Облик этот обладает заразительностью, он врезался в национальную культурную память. Вероятно, это явление шире, чем собственно историко-литературное, потому что для его уловления необходимо учитывать и восприятие. Независимость — этим словом, пожалуй, можно определить главный источник обаяния высокого дворянского героя. Чацкий стал некоей точкой отсчёта, моментом, когда эти свойства прозвучали наиболее ярко и триумфально, когда дворянский герой был запечатлен в момент своей исторической правоты,

в период преддекабрьского подъёма, когда действительно было *делом слово* героя, впервые предъявляющего счёт современному обществу с позиций высокого идеала и осуждения рабства. Этот образ «героя во фраке» как культурная модель имеет влияние на всю нашу литературу классического периода: им как бы все меряется, хотя и с самым разным отношением к этому образцу — от восхищения до развенчания и борьбы. Даже тогда, когда идейный комплекс дворянского героя сделался уже историческим прошлым русской мысли, нравственно-психологический, бытовой его облик, его, так сказать, модус поведения — всё это ещё долгие годы, едва ли не до Чехова, оставалось предметом обсуждения, скрытого или явного, «материализованного» в тексте. По-видимому, причиной такой долгой жизни этого образца, эталона послужило то, что именно в облике дворянского героя впервые в нашей литературе был выявлен личностный характер новой русской культуры. Личность в её отношении с другими «личностями» же, с государством, с косной стихией дворянского быта и, наконец, с внеличными нравственными ценностями — этот комплекс животрепещущих проблем был у нас генетически связан с типом «героя времени», оформившимся в литературе первой трети XIX века. И герой этот у нас по необходимости должен был обладать обликом дворянского героя. Нигде в Европе этот вопрос не стоял уже в первой половине XIX века столь остро, как в России, где сословная принадлежность прямо определяла существование или отсутствие личной независимости и лишь принадлежность к дворянству давала некоторые гарантии личного достоинства. Доказательство своей независимости было очень остро и насущно для каждого русского человека. Фактура дворянского героя прямо воспринималась как знак независимости, обретения личного достоинства.

Подобно русской литературе в целом, Лермонтов двигался от лирики к драме, не порывая в ней, однако, теснейшей связи с лирической стихией своей поэзии. От драмы Лермонтов, как и вся наша литература, пришел к роману. «Герою нашего времени» предстояло начать линию психологического романа, принесшего русской литературе мировую славу.

Грибоедов в «Горе от ума» и Пушкин в своём стихотворном романе создали тип героя времени. Грибоедовский

герой — это как бы «герой изнутри», автор поглощен его созданием, и в комедии нет места для авторского обсуждения, комментирования Чацкого. У Пушкина слиты оба момента: и процесс создания героя, и комментарий к нему, но душевная жизнь Онегина приоткрывается лишь в отдельные моменты. Лермонтов пишет свои драмы, стремясь объективировать героя, включить его в социум, сохранив одновременно его лирическую суть, и в известной мере это удаётся сделать лишь в стихотворной драме «Маскарад» (1835) за счёт наполнения реально-бытовых сцен философско-символическим подтекстом. Следующий этап — роман Лермонтова. Философский подтекст реально-бытового, местами даже бытописательного пласта одухотворяет повествование в «Герое нашего времени», спаяв цепочку разножанровых повестей в единство философско-психологического романа.

Герой времени уже создан предшественниками Лермонтова, и главным становится рефлексия по поводу героя, его критика и обсуждение при общей несомненной положительной оценке его. Внешний облик Печорина предстает как оболочка и даже маска, встающая, однако, в сложные (и далеко не только контрастные) отношения с внутренним содержанием личности. Печорин производит впечатление — и, несомненно, хочет этого сам — человека холодного и сдержанного, абсолютно соответствующего дворянскому идеалу «*comme il faut*», но Лермонтов стремится приподнять эту маску и доказать, что подлинная личность его героя обладает свойствами, общечеловеческая ценность которых для писателя несомненна: пылкостью, интеллектуальным бесстрашием, чертами стоицизма, поэтичностью.

В романе есть и постоянное соотнесение собственной личности автора с личностью героя, лирическое по существу. Понятия «лиризм» и «поэтичность» в применении к роману Лермонтова — не метафора. В «Герое нашего времени» рассказ об интеллектуальных исканиях и душевной жизни героя гармонически уравновешен в сжатом и насыщенном повествовании, пронизанном образной символикой лермонтовской лирики.

Можно сказать, что в творчестве Лермонтова сложилось «национальное я» русской прозы, т.е. тот голос повествователя, который вызывает наибольшее доверие и наиболее способен отождествиться с читателем. Гоголевский голос с его

гротеском, патетикой и вспышками сарказма, с переходами от добродушной насмешки к интонациям Пророка и Учителя, с буйством метафор и обличений вызывал восхищение, но и опаску. Достоевский с исключительной тонкостью ощутил гоголевскую специфику в знаменитом литературно-критическом рассуждении Макара Девушкина. Можно добавить, что не один живой Акакий Акакиевич, но и Максим Максимыч охотнее себя узнает не только в пушкинском, но и в лермонтовском повествователе. В этом отношении Лермонтов и наследовал, и развивал пушкинскую традицию. У взрослого Лермонтова, однако, нет утверждения себя в сословном мире, и существенным представляется, что о своём герое Красинском он не скажет, как Пушкин о Евгении из «Медного всадника», что «мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег». Как ни мало знаем мы о Красинском, подобная самохарактеристика с ним совершенно не вяжется. Если этот герой у Лермонтова и исследуется, то взят он всерьёз, на равных с автором (и читателем), и если он обделён, то вовсе не природой. Иначе говоря, глубокая демократизация (в гуманистическом, а не агрессивно-социальном смысле) не только героя, но и, что важнее, авторского голоса — вот дальнейший шаг Лермонтова в русской литературе.

В последней повести Лермонтова — «Штосс» (1840) с наибольшей ясностью проявляется значение фантастики и эстетики таинственного для создания «второй реальности». Молодая литература тянется к фантастике как сильнейшему средству открытия новых горизонтов в моменты крутых культурных переломов. Освоение эстетики тайны и фантастического элемента в русской литературе было генетически связано с романтической балладой. В основе её эстетического эффекта, как заметили ещё современники появления жанра, лежит сильнейшее эмоциональное потрясение, переживаемое читателем. Собственно, уже и в балладе фантастическое работает прежде всего постольку, поскольку читатель забывает, что оно — фантастическое. Но тем более сильно будет его действие, когда оно будет максимально жизнеподобно. Именно фантастика рождает большую полноту переживания реальности. И в русской литературе никто не сумел это сделать так полноценно, как Лермонтов. С Лермонтова и начинается в нашей литературе «вторая реальность», максимально переживаемая. Лермонтову первому удалось добиться эмоциональной

наполненности прозы, сильнейшего её воздействия через поэзию, через весь накопленный ею арсенал переживаний сопряжения реальности и тайны. Итак, в лермонтовской прозе в единстве существуют две задачи реализма: выражение «лирического», т. е. авторского, личностного начала, взгляда, воплощенного в повествовании, и создание «второй реальности», максимально полномерной картины мира (по крайней мере того, в котором живет или с которым приходит в соприкосновение герой).

В конце 1850 — начале 1860-х годов эти задачи разделятся и сформируют два варианта русского романа классической формы: тургеневский и гончаровский.

Тургеневский роман строится на развёртывании повествования, при этом субъект повествования по сути близок к лирическому герою — независимо от того, существует ли он имплицитно (т. е. рассказ ведется формально безлично) или эксплицитно (как рассказчик, некое «я»). Пластические моменты, создание «второй реальности», реализация миметической функции литературы у Тургенева дискретны. Повествование внезапно уступает место пластически яркой, незабываемой картине или сцене (вроде знаменитых тургеневских пейзажей или сцены встречи Лаврецкого с Лизой-монахиней).

В гончаровском романе (в полной мере в самом совершенном из них — «Обломове») повествование делается абсолютно условно, его как бы «не существует», голос автора неразличим. Читателю словно без всякого посредничества представлена картина мира, «вторая реальность». Это, между прочим, почувствовали как новизну современники противоположных идейно-эстетических ориентаций (например, Добролюбов и Дружинин) и назвали «объективностью» манеры. Со словом можно и примириться, если только признать, что ценностная ориентация в романе Гончарова весьма определена — только она достигается не повествовательным рядом, не суждением, а соположением пластических картин и самодвижением характеров. Гончаров в «Обломове» художник отнюдь не бесстрастный, но не лирический. В творчестве Тургенева и Гончарова завершился путь русской литературы к роману созданием своего рода *канона*, так сказать, «прогресс» прекратился, к дальнейшим явлениям романной прозы это понятие уже неприменимо. Вершинные достижения романа последующих десятилетий —

прежде всего «пятикнижие» Достоевского и романы Толстого — уже создаются с ориентацией на канон, во многом с отталкиванием от него, но и с твердым представлением о классическом национальном варианте жанра, у истоков которого именно лермонтовская проза.

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

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

Наибольшая степень приближения Гоголя к типу «героя времени» молодого человека из дворянской интеллигенции — художники из петербургских повестей, Платонов и Тентетников из второго тома «Мертвых душ». Гоголь не то чтобы посмеяться хочет над «героем времени» — он органически не может создать образ загадочного Тентетникова. Сама демократичность его мышления и просторечность стиля как-то исключают серьезное отношение к подобной загадочности.

Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи, начисто, почвенно-национально выключенный из байронизма. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя, вообще не знающего героя в новом, «личностном» понимании. Вместе с тем в его творчестве, как и у его современников, сказалась характерная для эпохи романтическая растревоженность сознания. Но, как мы видели, она выразилась по-другому: не через сознание облика загадочного, нового героя, «странного человека», а через анализ психологии восприятия такого героя массовым сознанием. Показательно, что и романтизм Гоголя — особый, «фольклорный», даже этнографический.

Одна из главных сложностей гоголевской поэтики в том и состоит, что художественный смысл текста у него «многослоен», «многомерен». Бесспорно, что все отмеченные выше свойства Чичикова имеют и широко признанный исследователями «реальный», житейский смысл, они выполняют характерологические функции. Но несомненно их символическое значение, может быть, точнее сказать — их условность. В сюжете «Мертвых душ» явно ощущается и некий экзистенциальный элемент. Однако и бытийные основы человеческого существования в творчестве Гоголя, тесно связанного с архаическими пластами сознания, глубоко укорененного в христианской проблематике, освещаются Гоголем вне зависимости от философских концепций его времени. Его мысль непосредственно обращена к традиционному религиозному истолкованию мира, что в целом не характерно для русской литературы его времени.

Вместе с тем современники восприняли творчество Гоголя прежде всего как новый шаг в художественном освоении «действительности», их поразило пристальное внимание Гоголя к окружающему человека миру, к быту, вещам, которые призваны были объяснить рядового человека эпохи. Современникам важнее всего оказалось то, что Гоголь перенес внимание с героя на среду, формирующую человека. Писателя прежде всего интересовали типы русской жизни, а не индивидуальные характеры.

В сороковые годы очень большое влияние на развитие прозы оказывает литературно-критическая деятельность Белинского, увлеченного в этот период идеями утопического

социализма. Гоголь был истолкован им прежде всего как сатирик и именно в этом качестве назван предшественником писателей т. н. «натуральной школы».

Внутренний мир «высокого героя», человека незаурядного, был в сознании современников областью «поэтического». Но уже в тридцатых годах, а к началу сороковых со всей определенностью, в обществе начинает ощущаться некоторая усталость от стихов и, можно сказать, назревает бунт против засилья поэзии и поэтического. Наступившая прозаизация литературы состояла не только в торжестве прозаических жанров, но и в перемещении интереса от возвышенного, поэтического к рядовому, заурядному, ничем не отличающемуся от других, «пошлому», как это тогда называлось. Имя Гоголя и знаменовало этот новый поворот литературы.

Конечно, в самом Гоголе было много другого, что отличало его от писателей нового поколения, именовавшихся гоголевской школой. Его напряженное стремление к идеалу, страстные религиозные искания, фантастика, гротеск, символический потенциал его сатирической образности – всё это оказалось не востребовано русской прозой 1840-х годов, при том что её авторы считали себя учениками и последователями Гоголя. Враждебная критика попыталась заклеить их словечком «натуральная школа», но они полемически приняли это имя, отказавшись видеть в нем что-либо обидное или унижающее литературу. Писатели натуральной школы демонстративно интересовались не идеальными устремлениями человека и сложностями его душевной жизни, а натурой, т. е. природой, так сказать, наличным бытием во всей его конкретности, материальной плотности. Они подчеркивали близость своего метода научному, недаром «боевой» жанр натуральной школы – физиологический очерк.

Физиологический очерк стремился подробно и «научно» описать разнообразнейшие социальные, профессиональные, сословные типы, интересуясь в таких зарисовках не индивидуальным, а именно характерным для всех определенного рода людей. Задача натуральной школы – представить как можно шире картину разнообразных областей русской жизни, как она в этих типах запечатлелась. Герои очерков представлены в своих профессиональных и бытовых проявлениях, в окружении обиходных вещей и орудий профессии. Автора занимают

действия и поведение этих персонажей, но не их внутренний мир, который остается закрытым, и вообще вопрос о нем как бы не ставится. Физиологический очерк, бесспорно, много сделал для русской литературы в том отношении, что научил писателей следующих поколений, в том числе и классиков, видеть и описывать материально-бытовую среду, в которую в реальности погружен каждый человек.

И все-таки натуральная школа, так сказать, не выдержала этого самоограничения, отказа от личностного героя, что выразилось в смене жанров. Постепенно физиологический очерк вытесняется новой повестью, а завершается история натуральной школы созданием трёх знаменитых романов: «Обыкновенной истории» Гончарова, «Кто виноват?» Герцена и «Бедных людей» Достоевского. И если роман Герцена как бы соединяет цепочку физиологических очерков с повествованием об интеллектуальном герое, соединяет иной раз и механически, то Достоевский совершает необычайно важный и принципиальный шаг: он показывает душевную сложность «маленького человека», мелкого чиновника. Герой этот, введенный в литературу Пушкиным и Гоголем, многократно описан в физиологических очерках, но до романа Достоевского воспринимался исключительно как тип и никого не интересовала его неповторимость.

Пути русской прозы первой половины XIX в. в конечном итоге вели к роману, расцвет которого приходится уже на следующую эпоху.

Образ героя времени как смысловой центр новой литературы и освоение принципов изображения среды, формирующей человека, – основные итоги развития литературы к концу сороковых годов. Но именно соположение этих двух важнейших идей со всей остротой и поставило вопрос о соотношении детерминизма и свободы воли, нравственной ответственности человека за своё поведение в мире. Это и будет едва ли не основной идейной антиномией русского реализма.

В пятидесятые и шестидесятые годы происходит решительная демократизация русского общества. Роль организационных центров литературного процесса от салонов (первая четверть XIX в.) и кружков (тридцатые годы) всё более переходит к журналу. Процесс профессионализации русской литературы, начавшийся ранее, можно считать завершившимся.

Всё большую роль в культурной жизни России начинает играть разночинство, представляющее собой совершенно новый социокультурный тип. Как раз в эти годы формируется интеллигенция как духовно влиятельный общественный слой. Литературная борьба в этот период отражает идеологический раскол в русском обществе, что закреплено в формировании журнально-литературных партий. В этом отношении продолжателем линии позднего Белинского оказывается Некрасов, один из ведущих организаторов литературного процесса, сделавший выбор в пользу левых радикалов.

Центральной проблемой, стоящей за «литературными» спорами, становится вопрос об эволюционном или революционном пути исторического развития России. Главным врагом леворадикальной критики, весьма авторитетной в этот период в читательской среде, становятся не консерваторы, а реформисты. Характерная особенность этой эпохи – стремление критики завоевать приоритет перед художественной литературой. Радикальной критике удалось достичь успеха в формировании утилитаристских читательских установок, что впоследствии обернется общим культурным кризисом в восьмидесятые годы. «Эстетическая критика» (А. В. Дружинин, В. П. Боткин, П. В. Анненков) и «органическая критика» А. А. Григорьева как разные попытки отстоять самоценность искусства не имели общественного успеха. Однако влияние критики на литературно-художественную жизнь не может отменить глубинного единства процессов, происходящих в самой художественной литературе. Суть литературного движения эпохи – окончательное формирование и расцвет поэтики реализма.

В литературном смысле эпоха шестидесятых годов поражает разнообразием художественных исканий. В сознании читателей, да и критики, ещё не сложилась жесткая иерархия жанров, в которой роман является главным, подавляющим всё другое. Для этого времени характерна новая волна интереса к очеркам и очерковым книгам, часто граничащим с документальной прозой.

Одновременно завершается формирование классического русского романа в творчестве Тургенева и Гончарова, по отношению к которому остро ощущается новизна «Войны и мира» Толстого и первых великих романов Достоевского.

Проблема героя в период расцвета романной прозы становится главной, структурирующей. К концу сороковых годов и особенно в пятидесятые и первую половину шестидесятых активно обсуждается высокий герой-идеолог, именно в это время получивший название «лишнего человека». Собственно, вопрос о правомерности словесной критики несовершенств современного социума оказывается центральным в повестях и ранних романах Тургенева, у Писемского и получает своё классическое завершение в гончаровском «Обломове», который занимает особое место в отношении к традиции пушкинско-грибоедовского героя.

В романе Гончарова соотношение между мыслящим героем-дворянином и стихией житейского, бытового предельно осложнено. Быт воспринимается как нечто универсальное по отношению к личности, и сама по себе эта категория оказывается как бы внеценностной. Однозначные оценки расплываются в художественной системе гончаровского романа своей явной и, возможно, намеренной противоречивостью. Напряженная и разнообразная суетливость петербургского быта критикуется Обломовым и одобряется положительным Штольцем. Но несмотря на то что критику ведет день за днем лежащий на диване Илья Ильич, мы склонны с ним согласиться. С другой стороны, патриархальный рай Обломовки, о котором мечтает Илья Ильич, представляет собой сомнительный для нас идеал барской жизни, но ведь несомненно, что не только это. Стоит прочесть описание «чудного края», «благословенного уголка» в начале сна Обломова – и перед нами не мнимый, а настоящий рай – страна «без печали и вздыхания». И всё же мечта о блаженной жизни в этой райской земле оказывается ядом, медленно убивающим героя. Обломов сближает с Онегиным и Печориным некий индивидуалистический максимализм в отношении к жизни. Но если у предшественников (особенно у Печорина) этот максимализм проявляется в предельной активности, направленной «вовне», то у Обломова он полностью замкнут в пределах личности, и он-то – настоящий убийца Ильи Ильича, разрушающий его личность и уничтожающий его жизнь. Сложное и неоднозначное понимание среды в романе Гончарова обусловлено и характером обломовского противостояния окружающей жизни. В позиции героя нет активной полемики, образ его жизни определяется исключительно

тем, что герой подчиняется своей «натуре», но не стремлением, скажем, «мысль доказать». Правда, Гончаров показывает социальную обусловленность «натуры» Обломова со всей ясностью, почти дидактично. Но это именно объективная обусловленность, субъективно же Обломов свободен в своём поведении. И это «свободное» следование своей натуре приводит к разрушению облика дворянского героя, как он сложился к тому времени. Для нашего рассуждения важно, что разрушение фактуры дворянского героя, «героя во фраке», — одна из ведущих тем романа Гончарова.

Смена героя в литературе шестидесятых годов вызвана глубокими социальными и идеологическими причинами, наступлением новой исторической эпохи.

Как известно, фигура Базарова в романе Тургенева «Отцы и дети» — одно из первых, если не первое, изображение героя-разночинца в качестве главной фигуры романа. Совершенно очевидно, что Базаров последовательно полемичен по отношению ко всем сферам культуры и идеологии дворянского общества. Не меньшее значение придаётся в романе и облику героя, Тургенев стремится создать героя с какой-то новой фактурой. Как выглядит Базаров и как он хочет выглядеть — в отношении тургеневского героя эти вопросы далеко не праздные. Одна из существенных тем романа — сознательная «организация» героем своей фактурности. Усилия Базарова последовательно ориентированы на полемику с образом «героя во фраке», и в своей борьбе с этим образом Базаров в известном смысле попадает в отрицательную зависимость от него. Отношение Тургенева к герою было намеренно неопределённым. Весь его роман — попытка с возможно большей объективностью и доброжелательностью ввести, впустить в литературу новый, духовно чуждый автору тип личности. Но сам принцип создания героя, сюжетная схема «пришествия» классического героя, обладающего новым словом, у Тургенева сохраняется: высокий герой абсолютно противопоставлен обществу. Достоевский начинает работать с фактурой дворянского героя по-другому. Мотив разрушения фактуры очень важен для Достоевского, и с наибольшей очевидностью он проявляется в знаменитых «скандалах», поскольку это не что иное, как бурное, интенсивнейшее разрушение фактуры (в отличие от медленнейшего и неуловимого в каждой отдельной точке повествования у Гончарова). Это

демонстрация «потери лица», разрушение образа на глазах у читателя. Переживание облика героя вообще очень интенсивно в романах Достоевского, имеет напряженно-личностный оттенок, что связано с общим характером проблематики, с катастрофизмом мироощущения писателя. Общество и личность всегда взяты у него не в статике, а в момент перелома, «неустроенности». Интерес к неустоявшимся явлениям, к «случайному семейству», к кризисному состоянию души сказался и на отношении к герою. Разработанный предшествующей литературой тип героя времени, дворянского интеллигента («человека высшего культурного слоя») писатель исследует в момент разрушения его фактуры. Герой Достоевского деклассированный, но отнюдь не безразличный к проблеме своего социального статуса. Последовательное, до конца доведенное разложение фактуры «благородного героя», интеллигента, видим в «Записках из подполья». Классическое сопоставление героя и среды, нового и косного, стихии героического и житейского, обыденного, достигло у Достоевского вершины в спорах Раскольникова и Порфирия Петровича («Преступление и наказание»), здесь оно предельно заострено сюжетно. Эти две стихии — некие традиционные художественные литературные стереотипы, от которых отправляется Достоевский, развёртывая их столкновение и приходя к необычным, опрокидывающим стереотип результатам. В конце концов рушится великолепная цельность Раскольникова, потому что все ужимки, усмешки, колебания между «знаю» и «не знаю» Порфирия Петровича оказываются лишь внешним выражением внутренних гигантских колебаний Раскольникова — от позиции абсолютной правоты до осознания величайшей вины. Наиболее прямо связан с традицией «байронической личности» Ставрогин, герой «Бесов», наиболее публицистичного из романов Достоевского. Счет, который предъявляет здесь Достоевский высокому герою, истине грандиозен. В Ставригине доведена до предела, почти до гротеска, черта вселенской «бывалости», всеискушенности героя. Эта столичность и всесветность всегда была одной из самых загадочных и привлекательных черт героя. Он появлялся из большого мира, заведомо зная много такого, чего не могли знать обитатели малого мира его антагонистов и адептов. Разумеется, эта бывалость, тотальная опытность Ставригина имеет не столько пространственно-географический характер,

сколько иной, относящийся к духовному миру, что, впрочем, тоже в русле традиции. Но Достоевский, однако, воочию показывает, что сама идея неограниченной экспансии всеискусенности — идея механическая, количественная и в приложении к внутренней жизни человека выглядит странно.

Понятие «герой времени», выработанное литературой первой трети XIX века и весьма актуальное для романистики Тургенева, перестает вмещать «проблемы века» в позднейшем развитом реализме. Так, оно размывается в романе Толстого. Ни один из персонажей «Войны и мира» не может претендовать на эту роль. И это особенно показательно, потому что Толстой как раз описывает эпоху, когда «герой времени» формировался. Вместе с тем фактура, облик дворянского героя не только продолжает иметь значение для Толстого, но и вызывает у него напряженный интерес. Для Толстого характерно ощущение исконного несоответствия внешней выразительности и внутренней значительности человека. Можно сказать, что к внешней выразительности Толстой настроен заведомо подозрительно. Во всяком случае, именно черты дворянского героя и всего ощущаемого за ним уклада жизни наиболее подозрительны для Толстого. Очень важным, вскрывающим сам принцип толстовского отношения к герою и к фактуре дворянского героя произведением оказывается, конечно, автобиографическая трилогия. С одной стороны — страстное стремление Николеньки создать свой облик согласно установленному канону, представление о подлинно достойном облике дворянина, порядочного человека. «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*», — признается герой. При этом Толстой нарочито понимает этот канон исключительно внешним образом, исчерпывает понятием *comme il faut*. Этот канон благородного дворянина Толстой отрицает столь интенсивно, что уже здесь как бы содержится предсказание того, что через десятилетия для него порты, рубаха и босые ноги окажутся таким же мундиром, неким перевернутым «*comme il faut*». Очень существенной особенностью художественного мира Толстого оказывается духовный автобиографизм. Не только самоанализ, но и духовная самокритика — нерв специфически толстовского отношения к дворянскому герою. Отсюда — специфически толстовский способ

разоблачения загадочности, некоей таинственности дворянского героя: это словно разоблачение изнутри. Достоевский и Толстой — в отношении к типу героя времени оба — оказываются наследниками Лермонтова-романиста, усваивая и развивая разные стороны этого наследия, те свойства, которые в свернутом виде, в зерне существуют в «Герое нашего времени». Достоевский унаследовал и бесконечно усилил напряженный драматизм в переживании фактуры дворянского героя, экспериментально-философское отношение к жизни. Толстой — метод исследования героя, глубоко интимный, идущий изнутри, прежде всего — от духовного самоанализа. «Родство» Толстого, пожалуй, оказывается более близким и непосредственным. Можно сказать, что в романе Лермонтова мы имеем дело с переживанием феномена загадочности дворянского героя. У Толстого — это феномен изживаемый или даже уже изжитый. Правда, у Толстого само явление загадочности героя снова возникает: создаётся новый загадочный герой — Платон Каратаев. Теперь не дворянин образованный оказывается феноменом для публики, массы, толпы, а, напротив, загадкой оказывается и подлежит рассмотрению тот, кто прежде не мыслился даже и зрителем. Платон Каратаев — толстовская попытка создать нового героя с фактурой, противоположной фактуре героя-дворянина. Попытка, в эстетическом смысле отчасти родственная тургеневской. Этот эксперимент отлично удался внутри романа, однако удача эта не вышла за его рамки. В общем, мы видели, что уже у Толстого при всем его небезразличии к образу «героя времени», при всей ориентированности на круг проблем, явно или неявно связанных с обсуждением этого образа, мы, по существу, не находим прямых — пускай полемических — попыток создать свой вариант такого образа. Хотя проблема героя и была структурной основой романа, на долю этого жанра выпало и решение другой задачи — создание образа «второй реальности», предполагающей не только героев и вершинные моменты их бытия, воплощенные в сюжете, но и образ мира в целом. И в этом отношении проза Толстого — признанная вершина мировой литературы.

Русский социально-философский и социально-психологический роман, высшими проявлениями которого было творчество Толстого и Достоевского, — важнейший вклад России в мировую культуру, получивший признание уже в XIX в.

Несмотря на доминирующее положение романа в литературе второй половины XIX в. и характерную для него широту охвата национально-исторической и экзистенциальной проблематики, целые области русской жизни остались бы не воплощенными в литературе, если бы не Лесков и Островский. В центре русского романа всегда стоял герой, представлявший интеллектуальную элиту нации, человек «высшего культурного слоя» (выражение Тургенева). Лесков, обладавший уникальным жизненным опытом, знавший народ изнутри и потому при всей любви не склонный мифологизировать это понятие, с исключительной полнотой воспроизвел галерею неповторимых народных характеров. Быть может, он и Островский единственные из великих русских писателей не вкладывали в понятие «народ» только социальный смысл, предметом их внимания были коренные основы национального характера, в какой бы среде они ни проявлялись. Важным свойством Лескова, позволившим ему существенно дополнить картину русского мира, созданную нашим романом, был интерес к положительным сторонам национального быта и характера. Цикл «Русские праведники» активно утверждал в сознании читателей безусловную ценность практического добра. В своём интересе к положительным основам национальной жизни, проявившемся уже в пятидесятые годы, Лесков не был одинок: в этом отношении его единомышленниками оказывались С. Т. Аксаков и Островский.

Благодаря творчеству Островского, его целенаправленным усилиям создаётся само понятие серьёзного национального репертуара, включающего наряду с его собственными произведениями пьесы его предшественников и современников. В XIX в. театр осознавался как наиболее демократическая, обращенная к обществу в целом и доступная низшим сословиям форма искусства, в отличие от литературы, более «элитарной», требующей известного уровня развития читателя. Поэтому именно театру принадлежала роль того преобразующего зеркала искусства, в которое глядится поколение за поколением. Островскому удалось создать свой театр как целостный художественный организм, воплотивший модель национального мира. Именно поэтому ему и принадлежит титул основоположника национального театра. Театр в современном понимании поздно вошел в русскую культуру, а как

один из её регулярных институтов закрепился в ней лишь в послепетровскую эпоху. Драма создавалась у нас, следовательно, уже в рамках новой, европеизированной литературы. Слагавшиеся веками формы европейской драмы постепенно оживались, наполнялись русским национально-историческим (трагедии) и национально-бытовым (комедии) содержанием на протяжении XVIII в. Несмотря на более высокий статус трагедии, самое ценное в национальном классическом каноне XVIII в. — комедии, прежде всего Фонвизина. Быт европеизированного русского дворянства (от поместного до чиновничьего), ориентированный на европейский уклад, несмотря на всю социально-историческую конкретику, проникавшую постепенно в новую русскую литературу, давал почву прежде всего для отражения в ней индивидуально-личностного, а не патриархально-родового сознания. Отсюда и особенности художественного обобщения и типизации. Высшие достижения русской драматургии, которые застал Островский, входя в литературу, «Горе от ума» и «Ревизор», — общественные комедии, где в центре — современный личностный герой у Грибоедова и карикатура на него у Гоголя. Но каждый из этих персонажей — крайнее выражение, один из полюсов европеизированного привилегированного сословия. Островский входил в литературу на волне широкой демократизации русской жизни, и пафос его литературно-театральной деятельности — стремление к созданию общенародного несословного театра. Естественно поэтому поиск общей почвы, на которой вырастает вся современная русская жизнь в целом. Эта задача потребовала от Островского резкой смены материала драмы: от европеизированного быта дворянства — к быту тех слоев, которые сохранили национальный культурно-бытовой уклад. Он словно возвращается к той точке, откуда пошло разделение русской культуры на простонародную и культуру образованных сословий. Островский срастил русский театр с национальными корнями, положив в его основу свою народную комедию, которая освоила типажи и маски, существовавшие в обиходе, культуре и жизни тех слоев, где сохранялись национальные формы быта. И уже на этой основе был создан репертуар, включивший все авторитетные жанры эпохи, прежде всего разнообразные виды комедии, и психологическую драму, которая постепенно вырастает у Островского из «серьезной» комедии. Театр

Островского создавался постепенно — до самой смерти его творца. И моделью национального мира театр Островского может быть назван именно потому, что в нем прослежено, как введенные им в литературу коренные типы национальной жизни взаимодействовали с движущейся реальной жизнью современной России — безусловно, уже не патриархально-родовой, а основанной на индивидуально-личностном начале. Пореформенная жизнь рождала новые коллизии, и театр Островского встраивал их в свою модель национальной жизни. Расширение тематическое вело к жанровым преобразованиям, без отказа, однако, от базовой основы театра — народной комедии, театра типажей и показа. При всей своей несомненной новаторской сущности и кровной связи с русским критическим реализмом театр Островского опирается на многовековую традицию, характеризуется специфическим способом освоения жизни, весьма отличным от способов познания мира в повествовательных жанрах. Сквозь привычный для нового времени театр действия, подобного действию романа, в пьесах Островского явственно проступают черты театра древнего — театра показа, зрелища, обрядового действия. Драматургия Островского тяготеет к каноничности, кустойчивым формам и жанрам, к амплуа, к типажности и неразрывно связана с фольклором: не только старинным народным театром с его насмешкой и назидательностью, но и песней, сказкой, пословицей. Говоря шире — с устойчивыми формами национального уклада (прежде всего — речевого), с эпическим началом фольклора, со всеми пластами долитературной русской культуры и сознания. Полностью это относится к народным комедиям, «Грозе» и «Снегурочке», но в той или иной степени всё созданное Островским вписывается в эту органичную и целостную художественную систему, представляющую национальный мир как движущийся, живой организм. В сущности, Островский создал последний в европейской литературе целостный театр классической формы, восходящей ещё ко временам античности. И для русской литературы он сделал то, что для своих национальных литератур сделали Шекспир, Мольер и Гольдони.

Несмотря на общую тенденцию критики отодвинуть поэзию на периферию литературы, в шестидесятые годы продолжается обновление и развитие поэзии как в основных её формах и жанрах (поэма, лирика), связанное с достижениями

и активно-традиционалистской (Тютчев), и особенно новаторской (Некрасов, Фет) поэзии, так и в формах, которые принято называть маргинальными (различные типы пародий и сатирических стихотворений (от Козьмы Пруткова и А. К. Толстого до поэтов специальных сатирических журналов — «Свистка», «Искры»).

Некрасов вступает в литературу тогда, когда поэзия Жуковского, Пушкина, Лермонтова уже осознала как абсолютная классика, как нечто цельное и завершённое. У Некрасова есть стихи, представляющие собой прямое следование классической традиции, — это прежде всего его патетическая гражданская лирика. Разработанный декабристами поэтический канон «высокого» стихотворения на гражданскую тему едва ли не на протяжении ста лет оставался своеобразным эталоном: через всю русскую поэзию тянется цепочка патетических стихотворений, как правило имевших громкий успех. В них выразились разные убеждения, разные события были причинами их возникновения, но все-таки стихи эти устойчивы в своих общих очертаниях, подобны по своей интонации: «Гражданин» Рыльева, «Вольность» и «Деревня» Пушкина, «Дума» и «Поэт» Лермонтова, «Как дочь родную на закланье» Тютчева, «Скифы» Блока, гражданские стихи Некрасова. Но повседневность ждала нового поэта. Меняется авторская позиция: поэт Некрасова — не избранник, стоящий над толпой, а сам человек толпы, такой же, как его читатели. Это проявляется и в отношении к классической традиции. У Некрасова до конца остается интонация не соперничества, а читательская, как бы сохраняющая дистанцию между сегодняшней литературой и той классической, которая при всем блеске и недостижимом совершенстве отделена непроходимым рубежом времени. Такова пародийная «Колыбельная песня», написанная в 1845 г., такова же и «современная повесть» «Суд» 1867 г. (уже самой формой стиха пародийно напоминающая «Шильонского узника» в переводе Жуковского и «Мцыри» Лермонтова). Эта интонация, манера куплетиста, приспособляющего к злобе дня недостижимые образцы поэзии, — интонация очень демократическая в широком смысле слова, разночинская. В стихи проникает деловая, чиновничья, газетная речь, которая в некрасовскую эпоху на фоне поэтической традиции начинает восприниматься как бытовая, несмотря на свою

«книжную» родословную. Одна из кардинальнейших черт некрасовской поэтики — своеобразная многоголосость. Авторский голос как бы сплетен из множества других и в каких-то случаях склонен дробиться и вливать в себя голоса героев. Это особое свойство авторского голоса тоже связано с фельетонным началом в поэзии Некрасова, с его опытом водевилиста. Именно этим объясняется нередко присущий стихам Некрасова сарказм, граничащий с юродством, в чем-то близкий интонациям некоторых романов Достоевского. А быстрая смена водевильных ролей, масок, голосов вообще напоминает театр и близка к растворению авторского идеала в голосах персонажей у Островского. Эта новизна некрасовского голоса обеспечивается и чисто формально. Если риторические ямбы продолжали традицию, основательно разработанную предшественниками, то с многочисленными у Некрасова трёхсложными размерами дело обстояло иначе. Типично «некрасовская» интонация — анапест с дактилическим окончанием: дактилические окончания стиха в анапесте дают дикую, щемящую ноту, нечто близкое к фольклорным «воплям» и «голошениям». С именем Некрасова связано представление о развитии повествовательного начала в поэзии и сильном влиянии на нее прозаических жанров — свойство, о ценности которого горячо спорили его современники. Однако в исторической перспективе стало ясно, что Некрасов предложил новый тип поэтичности, расширивший возможности лирического освоения реальности. В его поэзии равноправно существуют гражданская риторика, народно-песенная лирика и саркастическое, фельетонное начало, также пронизанное своеобразным лиризмом.

Демократизация материала литературы в творчестве писателей натуральной школы, так ошеломившая современников, состояла прежде всего в обращении к быту городского простонародья. «Маленький человек», открытый Пушкиным и Гоголем, — мелкий чиновник, «крепостное сословие» государственной бюрократии. Но Россия была крестьянской страной, и, пока литература не обращалась к крестьянину, неполнота создаваемой ею картины национальной жизни оставалась несомненной. Поэтому понятно, что появление в сороковых годах первых рассказов «Записок охотника» и «деревенских историй» Григоровича стало большим литературным событием.

Народ становился не идеей, не только почвой для возрастания нравственных и эстетических идеалов национальной литературы, но непосредственным предметом изображения. При этом уже пионеры темы Григорович и Тургенев, для которых, казалось бы, естественной должна быть форма очерка и интерес к типам народной жизни, обращаются к жанрам рассказа и небольшой повести. У Тургенева переориентация от очерка к рассказу происходит в пределах знаменитого цикла. Если «Хорь и Калиныч» — очерк, то чем дальше, тем более усиливается чисто художественное начало, с развитой фабулой и углублением интереса к индивидуальному, а не типовому.

У Григоровича формируется жанр рассказа с романским потенциалом, т. е. небольшая повествовательная форма, тем не менее охватывающая всю жизнь героя в её существенных моментах и в таком повороте, который позволяет судить не только о герое, но даёт общую картину действительности. Недаром Белинский сказал: «„Антон Горемыка“ — больше, чем повесть: это роман». С не меньшим правом можно назвать такими романами «Житие одной бабы» и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова. Эта жанровая форма имела большой потенциал и через несколько десятилетий будет использована Чеховым («Июныч»). Сам же Григорович от нее попытался перейти к роману в собственном смысле и создал первые у нас романы из народной жизни «Рыбаки» (1853) и «Переселенцы» (1855—1856 гг.), но как романы — вещи второго ряда, наиболее яркие в них очерковые страницы.

В пятидесятые годы начинается активное развитие так называемого «народознания», что даёт новый импульс развитию очерка, но вместе с тем очень осложняет определение границы между художественной литературой и очерком как её жанром, с одной стороны, и документально-публицистическим очерком, иногда книгой очерков — с другой. Грань между «Владимиркой и Клязьмой» Слепцова и книгой Максимова «Год на Севере» с точки зрения их жанровой принадлежности проводится нелегко. Несомненно, документальный очерк питал художественную литературу, и в этом отношении можно сказать, что звездным часом становится творчество Лескова.

Взгляд Тургенева и Григоровича — это благожелательный, но именно изучающий взгляд извне, взгляд образованного человека на достаточно экзотический для него мир, значение

Ситуация, перед которой уже в исходе сороковых годов в преддверии падения крепостного права встало русское общество и его сознание — литература: понять мужика или погибнуть в водовороте социальных катаклизмов — эта ситуация в книге Достоевского обострена до предела. Интеллигент оказывается лицом к лицу не просто с крестьянином, не с мужиком Мареем (о нем ещё только предстоит вспомнить Достоевскому), а с самым «решительным, отчаянным народом». При этом — крайнее сгущение социальности. Человек в толпе, как ему держать себя, чтобы защититься и уцелеть? Эта проблема у Достоевского готовилась ещё в 40-е годы в «Двойнике», до каторги. А тут человек в толпе дни и ночи, много лет подряд. «Миф народа», уже созданный литературой и усвоенный интеллигентским сознанием, явно неприложим к тому, что окружает героя «Записок из Мертвого дома». «Загадка народа» продолжает передаваться как загадка, но уже без всякой мистифицирующей мифологизации: от того, разгадаешь ли ты её, буквально зависит жизнь и смерть. Понять, понять — вот пафос «Записок из Мертвого дома», определивший их аналитический характер. И это уже не «этнографический» анализ внешних обстоятельств. Репортаж из самого страшного угла, в который загнан этот «народ», оказывается и репортажем из внутреннего мира. Психологизм здесь не художественный изыск, а необходимейший инструмент спасения.

«Казачки» Толстого, при всей разнице фактуры описываемой жизни, ставят близкую проблему: интеллигент, стремящийся понять народный мир, в который его бросает судьба. «Казачки», несомненно, не сатира на совестливого барина, а трагедия взаимного непонимания. Жесткая, хотя и цельная позиция Лукашки — вовсе не идеал. Любуется Толстой скорее Ерошкой, но он ведь в казачьем мире тоже по-своему отверженный. Он руссоистский естественный человек, и в социуме, каковым, несомненно, является казачья станица, ему тоже нет места, хотя, конечно, и совсем по-другому, чем Оленину.

Таким образом, народная тема у Толстого и Достоевского входит в структуру романного типа не непосредственно, а через мир дворянского героя, вокруг которого строится сюжет. В следующие десятилетия проблема народа именно так и будет решаться в классическом романе: как проблема, идея-оселок для испытания героев, не принадлежащих к народу в этом специфическом для России объёме понятия.

Совершенно особое место занимает в русской литературе великий сатирик Салтыков-Щедрин. Его творчество традиционно воспринималось как квинтэссенция критицизма русской литературы XIX в. С конца шестидесятых годов Щедрин наряду с Некрасовым делается признанным лидером левой журналистики. Несмотря на то что некоторые его произведения в исторической перспективе стали восприниматься как особые сатирические романы («История одного города», «Господа Головлевы», «Современная идиллия»), генетически они возникли в недрах журналистики как циклы сатирической публицистики. Щедрин — один из немногих русских классиков, сознательно отказавшийся от героя-идеолога как организующего центра своей прозы. Разделяя идеи утопического социализма и леворадикальную идеологию в целом, Щедрин вместе с тем на редкость лишен иллюзий, свойственных его единомышленникам. Так, последовательно высмеивая высокого дворянского героя, он в целом не стремится противопоставить ему сколько-нибудь разработанный идеальный образ «нового человека» (во всем обширном наследии Щедрина такого рода персонажей буквально можно перечислить по пальцам, притом это скорее «вечные страдалцы за правду», чем реальные разночинцы шестидесятых годов или крестьянские бунтари). Сатира Щедрина обладает чертами своеобразного лиризма, она не лишена рефлексии и покаянных нот, характерных для «людей сороковых годов», к которым Щедрин явно ощущал свою причастность. Будучи высокопоставленным чиновником, он вел себя скорее как либерал, стремясь приносить конкретную пользу людям на своих постах, чем как последовательный радикал, исповедующий тезис «чем хуже, тем лучше» (выразительный пример такого радикализма — роман Чернышевского «Пролог»). Своеобразным «высоким героем» в прозе Щедрина выступает автор-повествователь, однако его голос (как и голос в некрасовской поэзии) лишен монолитности, для него характерны внезапные вкрапления «чужого» сознания, притом как раз такого, которое является объектом сатиры. Будучи в высшей степени актуальной и публицистичной, казалось бы, тесно связанной с историческими реалиями своего времени, сатира Щедрина тем не менее уловила такие стороны национального сознания и характера, сформированные веками авторитарного политического уклада, которые

которого он, однако, осознает в полной мере. Очень скоро такая позиция автора перестанет удовлетворять критику — как леворадикальную, так и выражающую взгляды формирующейся «третьесловной» литературы, не связанной с идеями утопического социализма.

Эта «третьесловная литература» сплывается вокруг журнала «Москвитянин» периода молодой редакции, руководимой Ап. Григорьевым и Островским. Для москвитянинов характерна эстетизация народного быта, но в основе этого лежат прежде всего этические мотивы, стремление разъединению и враждебности в современном обществе противопоставить идеалы народной нравственности, сложившиеся ещё в патриархальном мире. В правильно живущей патриархальной семье хотят видеть модель идеального общества, в котором иерархия основывалась бы на старшинстве и опыте, а человеческие отношения строились на взаимной любви. Эта патриархальная утопия (в точном, не оценочном значении слова) художественно ярко выразилась в москвитянинских пьесах Островского. Трагическое прощание с этими всё ещё высокими идеалами — «Гроза». Еще раз, уже после смерти Григорьева, Островский в философском аспекте поставит проблему в «Снегурочке», где в неразрешимом столкновении предстанет индивидуальная страсть, признак просыпающейся личности, и «растительная» гармония патриархальной жизни.

Писатели-этнографисты круга «Москвитянина» стремятся встать на позицию героев, как бы увидеть мир их глазами, во всяком случае, это позиция знатока, бывалого человека. Она ощутима и у Писемского в его рассказах о крестьянах. Но, конечно, гораздо радикальнее в этом отношении оказались писатели-разночинцы, которых постепенно сплывают вокруг «Современника» Некрасов и Чернышевский.

Важно, что у писателей круга «Современника» подчеркнуто и даже форсировано социальное родство повествователя и героев. Пафос демократов — пафос причастности, и речь идёт, разумеется, о социальной причастности, поскольку образовательная пропасть остается, но она выносится за скобки, в иных случаях — маскируется, как у Н. Успенского, художественно очень яркого, театрализованного писателя. Его очерки «Из простонародного быта», как известно, стали поводом для революционно-демократического манифеста

о задачах современной литературы в области изображения крестьянства — статьи Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1861). Эта статья — социальный заказ идеологов революционной демократии русской литературе. Но литература не послушалась, и даже писатели круга «Современника» не вполне ортодоксально этот заказ выполнили. Главные же достижения в изображении народного характера были не на пути «обличительно-натуралистического» изображения мужика, а в поэтизации народного характера — в трагедии «Гроза» Островского и в поэзии Некрасова. Даже весьма чуткий к социальному аспекту Добролюбов понял: Катерина не «купецкая жена», а «русский сильный народный характер». Это сильный национальный характер на историческом переломе от патриархального мира к современности, с её крушением авторитарных нравственных норм и мучительной выработкой морали, основанной на индивидуальном и ответственном нравственном выборе.

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

Таким образом, в изображении народного героя вершиной оказался не роман, а трагедия, где в центре патриархальный человек с просыпающимся чувством личности, а также лирика и поэма — где в любом случае личное начало представлено голозом поэта (сама стиховая форма уже не безлична).

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

У Достоевского и Толстого в шестидесятые годы подход к проблеме народа принципиально иной, чем у демократов. Оба они несколько не маскируют, хотя драматически переживают пропасть между народом и образованным сословием, к которому принадлежит повествователь. «Записки из Мертвого дома» Достоевского — это, как и у Тургенева, тоже взгляд на народный мир человека, ввергнутого в эту жизнь извне, силой драматических обстоятельств. Иноприродность повествователя народному миру каторги — принципиальнейшая, всё определяющая черта книги.

узнаваемы и поныне. Сатирическому анализу подверглись не только конкретно-исторические проявления определенных форм существования общества и человеческой природы, но и экзистенциальная суть, что придаёт общечеловеческий смысл многим сатирическим образам Щедрина (город Глупов, Иудушка и др.).

В восьмидесятые годы мощь классического романа иссякает. Великие романисты либо умирают (Тургенев, Достоевский), либо отходят от активной литературной деятельности (Гончаров, Толстой, переживающий идейный перелом и отказывающийся от литературы «для привилегированного сословия»). В читательском сознании роман превращается в некий «статусный жанр» и именно поэтому становится уделом литераторов второго ряда, нередко талантливых, но уже не претендующих на принципиальные эстетические открытия, а лишь тематически расширяющих картину русской жизни (Мамин-Сибиряк, Станюкович, Боборыкин и др.). Наряду с этим множатся романы, представляющие массовую литературу. Такие «идейные» романы, адресованные читателю, воспитанному утилитарной критикой, ищущему в них «вопросов» и рецептов, вскоре высмеет Чехов («Ионыч», «Дом с мезонином»). Происходит дальнейшее расширение читательской аудитории, её потребности всё больше начинают удовлетворять периодика — тонкие и толстые журналы и газеты, формируется юмористика как самостоятельный вид литературы, не всегда подчиненный целям сатиры. Именно это развитие периодики и демократизация аудитории делают актуальными малые жанры прозы. С одной стороны, это рассказы и очерки, затрагивающие острые общественные проблемы, идейные и нравственные искания интеллигенции (Г. Успенский, Короленко, Гаршин), с другой — массовая развлекательная беллетристика. Именно так незаметно входит в литературу последний великий классик XIX в., во многом предваривший искания XX в., — Чехов.

Связи творчества Чехова с образом «героя времени» ещё более скрыты, подспудны, рассредоточены, чем у Толстого. Это не значит, что они несущественны. Благородный дворянский герой интересен писателю, в частности, как материал для юмористики. У Чехова есть произведения, где обсуждается идеология этого типа людей (например, «Дуэль», «Иванов»). Но всякая претензия героя на фактурную яркость воспринимается

Чеховым именно как претензия и позерство. Само понятие «герой» как бы всегда мыслится Чеховым в кавычках, герой не интересен, а интересничает. Это — Солёный, отчетливая пародия на Печорина. Если Толстой с увлечением занимался срыванием масок, большое внимание уделяя моменту высвобождения из-под некоего очарования, трактуя это как обретение истины и разрешение проблемы, то для Чехова, в общем, тут проблемы нет и не было с самого начала. В определенном смысле Чехов прямо наследует Толстому, непосредственно принимая толстовские выводы в отношении проблемы героя. Вместе с тем трудно не соотнести некоторые черты глубокой художественной общности Чехова и Гоголя — вплоть до совпадения интонации — полной внутренней отчужденности от феномена, послужившего в определенном смысле отправной точкой едва ли не для всех русских писателей XIX в. Только Гоголь ещё до «героя времени», Чехов — уже после, и всё же они перекликаются, замыкая непосредственную историю этого явления. Словно полемизируя с современниками, Чехов не создаёт романа, полагая, что панорама современной русской жизни более адекватно может быть выражена в малых жанрах, описывающих множество «частных случаев». Русская жизнь этого времени как бы не давала генерализующих идей, позволяющих собрать общезначимую национальную проблематику в рамках романной структуры. Но этот видимый «недостаток» оборачивался свободой от разнообразных идеологических доктрин и в конечном счёте — свободой непредвзятого исследования жизни, чем в полной мере воспользовался Чехов. Можно сказать, что в девяностые годы Чехов блистательно реализует возможности, намеченные ещё в середине века, и создаёт такой рассказ, в котором, как в романе, укладывается вся жизнь героя в её существенных моментах.

Другой стороной чеховского новаторства стала предпринятая им реформа драматургии. Романное понимание человека в многообразии его житейских связей и психологических реакций, толстовское понимание «текучести» характеров у Чехова распространяется на построение драмы, что потребовало отказа от конфликта классического типа, враждебно сталкивающего персонажей. Чехов отказывается и от внятного, открывающего истину слова, на чем всегда стояла классическая драма. Удивительно жизнеподобные диалоги его героев есть, в сущности,

форма молчания о главном, демонстрация невыразимости этого главного словом. «Подтекст» и «подводное течение» в пьесах Чехова — парадоксальная форма организации диалога и сценического действия, которая позволяет реализовать на сцене этот художественный образ молчания. Широко распространено мнение, что чеховский театр был следующим после классического реализма шагом на пути достижения большего жизнеподобия театра. Но драма Чехова по-своему не только не менее, но, возможно, и более условна, чем традиционный театр: предельное жизнеподобие на сцене, изысканно-сложная реализация художественного образа молчания через «случайный» диалог, усиление символики бытового, насыщенность скрытыми литературными переключками, тонкая игра традиционными средствами театральной выразительности (например, сложное использование театральных амплуа, особенно явное в «Вишневом саде») — всё это не позволяет говорить о простом «приращении естественности» в театре Чехова. Непонимание этой сложнейшей условности чеховского театра приводило его эпигонов к плоскому натурализму.

Как известно, ещё Шеллинг высказал мысль о том, что литература Нового времени способна создавать мифы; такими новыми мифами для него были Гамлет, Лир, Дон Кихот, Фауст. Мифологизируются герои, выражающие некие сущностные, предельно значимые для человечества и поддающиеся символическому расширению коллизии и свойства личности и общества. Своеобразная матричность такого рода героев, их способность воспроизводиться в иных обстоятельствах и ситуациях, то, что они позволяют человеку ориентироваться в окружающем, даёт основания рассматривать их как своего рода новый миф.

Русская литература XIX в. создавала постепенно и неуклонно не только пантеон персонажей, но и набор житейских ситуаций, который позволял русскому человеку так или иначе соизмерять с ним собственный жизненный опыт. Этот русский Олимп, порожденный литературой, с другой стороны, начинал работать не только на повседневную житейскую практику русского человека, но и становился мифологией самой литературы, поставляя следующим поколениям писателей новый национальный материал художественной символизации и эмблематики. Если в европейских литературах,

насколько можно об этом судить извне, подобная мифологизация существует скорее в единичных случаях (хотя зато, может быть, эти мифы более универсальны и разомкнуты не в национальный, но общечеловеческий опыт и культурный мир), то в России это явление представлено весьма широко и в русском культурном сознании — да и в повседневном речевом обиходе — имена литературных персонажей мелькают то и дело. У писателей же герои предшественников нередко используются как материал для собственного творчества. Таким образом, классическая литература XIX в. создала эту «новую русскую мифологию», и арсенал этот продолжал активно использоваться и в XX в.