

к85.3(0)

3-80

Игорь Золотарев



**ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ**

**Диалоги и полилоги**

KP

К 83,3(0)

Библиотеке им. Бунина  
3-80с уважением,  
от автора.

17.09.2013г.

И. Волонь

**Игорь Золотарев**

# Читайте классиков

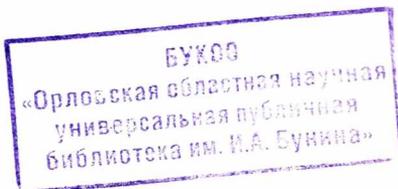
A 279771

диалоги и полилоги

КР-2017

КР-2017

Орел  
2013



ББК 83.3(2)

3-80

ISBN 978-5-9708-0393-6

**3 80 И.Л. Золотарев/** Читайте классиков/ Орел: ПФ «Картуш»,  
2013 –304 с.

Книга Игоря Леонардовича Золотарева – кандидата филологических наук, доцента, литературного критика, выпускника Высших Литературных курсов – состоит из двух частей, это «Диалоги с телеакадемией» и «Игорь Волгин в телешоу: «Читайте классику»». В «Диалогах с телеакадемией» речь идет о телепередачах, в которых ученые предлагают современные научные достижения гуманитарного характера. Автор высказывает суждение о лекциях, расширяя содержание телевизионного разговора дополнениями, комментариями, помогающими проследить традиции классической литературы в историко-литературном процессе.

Во второй части Игорь Леонардович знакомит читателей с телешоу доктора филологических наук, профессора Игоря Волгина, в котором ведущий и его коллеги вникают в конкретный художественный мир произведений отечественных и мировых классиков.

В доступной форме И. Л. Золотарев стремится донести до читателя содержание этих телепередач, сделать из них путеводитель в мир классических произведений отечественной и мировой литературы. В комментариях выражается отношение автора к передачам, которые прослеживают литературные традиции, связывая их с эстетикой нашего времени, называемого из-за возвращения к идеальному снова веком Платона.

ISBN 978-5-9708-0393-6

© И. Л. Золотарев 2013

© ООО ПФ «Картуш» 2013

**Игорь Леонардович Золотарев**



# **ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ**

**Диалоги и полилоги**

**Орёл 2013**

### **Герман Гессе «Игра в бисер» (1943)**

«Касталийский Орден, Магистром которого является герой, - это общество хранителей истины. Члены ордена отказываются от семьи, от собственности, от участия в политике, чтобы никакие корыстные интересы не могли повлиять на процесс таинственной «игры в бисер», которому они предаются, - «игры со всеми смыслами и ценностями культуры» как выражения истины. Члены Ордена проживают в Касталии, удивительной стране, над которой не властно время. Название страны происходит от мифического Кастальского ключа на горе Парнас, у вод которого бог Аполлон водит хороводы с девятью музами, олицетворяющими виды искусства.

Роман написан от имени касталийского историка из далекого будущего и состоит из трех неравных по объему частей: вводного трактата по истории Касталии и игры в бисер, жизнеописания главного героя и произведений самого Кнехта – стихов и трех жизнеописаний.

В этой ситуации, когда многие мыслящие люди растерялись, лучшие представители интеллектуальной элиты объединились для сохранения традиции духовности и создали государство в государстве – Касталию, где избранные предаются игре в бисер. Касталия становится некоей обителью созерцательной духовности, существующей с согласия технократического общества, пронизанного духом наживы и потребительства. Состязания по игре в бисер транслируются по радио на всю страну, в самой же Касталии, пейзажи которой напоминают Южную Германию, время остановилось – там ездят на лошадях. Основное ее назначение – педагогическое. Воспитание интеллектуалов, свободных от духа конъюнктуры и буржуазного практицизма.

Игра в бисер, или игра стеклянных бус, - синтез религии, философии и искусства. Когда-то давно некий Перро из города Кальва использовал на своих занятиях по музыке придуманный им прибор со стеклянными бусинами. Потом он был усовершенствован – создан уникальный язык, основанный на различных комбинациях бусин, с помощью которых можно бесконечно сопоставлять разные смыслы и категории. Эти занятия бесплодны, их результатом не является создание чего-то нового, лишь варьирование и перетолковывание известных комбинаций и мотивов ради достижения гармонии, равновесия и совершенства».

## Предисловие

Первая часть этой книги представлена на телевидении учеными-специалистами в области гуманитарных знаний, в частности, культуры. Рассмотрим в изначальном важном для литературы составляющей такую тему, как «Код человека Древней Руси». Эту тему исследует в своей монографии доктор искусствоведческих наук, профессор кафедры теории и истории искусства Московского государственного художественного института имени Сурикова Л. А. Чёрная.

Код, как известно, является ключом к пониманию человека, культурных представлений о мире и о себе. Историк В. О. Ключевский выдвинул идею о том, что человеческие потребности формируются культурой. При этом человек является ключом к пониманию самой культуры. Н. С. Карамзин сказал об этом так: «Мы должны судить о героях истории по обычаям и нравам их времени».

Вторая часть – телешоу «Игра в бисер», в которой доктор филологических наук Игорь Волгин вместе с коллегами вникает в игру, представляет анализ известных литературных произведений как практическое воплощение проблем, концептуальных вопросов, поднимаемых и показываемых писателями. Сталкиваются различные точки зрения на те или иные поэтические, прозаические, драматургические произведения. Исследуются образы, характеры, типы, литературные направления, творческие манеры. В процессе обсуждения учитывается реализм, романтизм, социальные аспекты и прочее.

В комментариях автор как бы сам включается в игру, порой оппонировав телеведущему и его коллегам. В передаче подвергаются всестороннему обсуждению романы, рассказы, лирические стихотворения. Особое внимание обращается на драматизм, лиризм этих произведений. У Тургенева – таинственная атмосфера раскрывает глубины психики человека, у Цветаевой – акцентируется внимание на символическом, у Есенина – выделяется образ, особая роль, дерзость есенинского поэтического слова в направлении,

именуемом имажинизмом. В прозе Дюма показываются сильные страсти, невероятные приключения, развитое воображение, неправдоподобие не лишает его произведений захватывающих интриг. Эстетика исключительного активно используется многими писателями. Они обновляют художественный метод, смело вводя в текст фантастический элемент.

При обсуждении прослеживается эпоха жизни и творчества классиков, их взаимодействие с окружающим миром и обстоятельствами, породившими те или иные произведения. Обращается внимание на актуальность этих произведений для настоящего времени. Историко-литературный процесс существует в динамике, в непрерывном движении, что и выявляется в процессе обсуждения. Многозначность, подтекст, драматизм, антропологические принципы, стихия реальной жизни, природные стихии, сильные страсти, блеск слова - ничего не упускается из виду при обсуждении за круглым столом. В состязательности выявляются философские взгляды, раскрывается панорама традиций и новаторства в произведениях, бросаемых на круглый стол Волгина, как на плаху.

Итак, книга знакомит с современными взглядами на происходящее в литературе, расширяет кругозор, помогает понять, как важно в нашей жизни искусство диалога, полилога. Эта книга помогает воспринимать другого, его точку зрения, показывает, как важно быть услышанным. Перед телезрителями ведется профессиональный разговор о непреходящих ценностях, традициях, формировании личности.

Речь идет не только о самих классических произведениях, их анализе, ценности для потомков, но и об умении актуализировать текст для молодого поколения, даются примеры обращения с классикой, приемы коллективного обсуждения, результатом которого является объемное, всестороннее, глубокое понимание произведений, само желание читать бессмертные творения человека и человечества, что делает нас духовно богаче, умнее, интеллектуальнее.

От автора

## Часть первая

### Диалог с телеакадемией

#### «Код человека Древней Руси»

Людмила Алексеевна Чёрная, доктор искусствоведческих наук, профессор Московского государственного художественного института имени Сурикова.

В наше время происходит антропологизация знаний гуманитарного цикла, развивается антропология как наука о человеке. Центром внимания становится изучение именно человека. Философская антропология рассматривает человека обобщенно, в целом. В дальнейшем философская антропология подразделяется на более конкретные: социологическую, историческую, занимающиеся исследованием различных отраслей. Чтобы понять общий антропологический код человека, необходимо знать, как человек мог бы действовать в далеком прошлом. Следует проникнуться сознанием того, что культура и человек имманентны, то есть взаимосвязаны. Как восстановить культуру языческого периода? Иными словами, каким был человек в доисторические времена? Нет письменных памятников, других свидетельств, которые бы сообщили нам, как могли вести себя люди в той или иной ситуации в древнейшем периоде жизни человечества. Языческие представления пращуров особенно важны при создании литературных памятников о незапамятных временах (например, «Саламбо» Флобера).

Как это важно при составлении прогнозов на будущее, расшифровке дошедших до нас манускриптов. Чаще всего прочесть их, как и понять связанный с ними документ того времени, невозможно. Тогда ученые делают это косвенным образом. Чего не было в древности, у наших предков, может оказаться у предков других славянских народов (восточных, южных, западных). Таким образом, собираются языческие представления всех славян. Человек мыслит себя частью огромного космического тела, весь мир представляется ему как такое тело, он является такой же равноправной

частью его. В представлениях древних это тело принимало антропоморфные очертания. В индийской мифологии – это «пуруша», состоящее из живого на одну треть и из неба на остальные две трети. При этом человек занимает очень маленькую клеточку в этом организме. Люди, являясь частью всего космического тела, в то же время очень разнообразны. Они имеют свою форму, у них есть свое место во всеобщем мире. Выделить из космоса это живое – значило дать ему жизнь, создать код человека со всеми его составляющими и последствиями.

Вопрос. Как мифология кода человека, идея антропологизации выразилась в современном человеке, в очеловечении с помощью языческих представлений XX века?

Слово у язычников было не главным, например, имя. Как слово «имя» обладает формой, оно создает телесную единицу, которая существовала в представлении людей. Считалось, что имя надо защищать. Сменили имя, дали другое имя – и человек стал другой, изменения могли быть вербальными. Одежда у предков маркировалась, род, защищаясь, загоразивался ею от других. Сама одежда, вышивки на ней, выделяли род. Мужчины надевали на себя волчьи клыки, навешивали колокольчики для отпугивания нечистой силы.

Жизненные потребности создавали ритуалы, образы, в конце концов, формировали культуру. Можно привести такой пример из далекого прошлого. Язычники защищали себя от воздействия окружающей среды. Даже с помощью поцелуя. Слово «поцелуй» образовано от корня «цел». И поцелуй в язычестве – это пожелание, кому он предназначен, не потерять целостности, жить и радоваться жизни. В христианский период поцелуй креста означал высочайший акт верности, представлялся как клятва. Были и другие формы защиты человека, существовали обереги дома, двора, деревни. В доме – это труба, дверь, порог, через которые могла проникнуть нечистая сила. Во дворе, в деревне – эти места были за воротами, за околицей, где-то в овраге. Так примерно выстраивались формы культуры вокруг раскрытия кода

человека, его понимания. Главное - было обезопасить контакты с нечистой силой. Наши представления о том, что человек в прошлом боялся богов, устарели. Язычники считали себя одного с ними рода –племени.

### **Вместо комментариев**

Недавно в Орле вышла книга о малом городе Малоархангельске, о его подвиге в Великой Отечественной войне на Орловско-Курской дуге. На подступах к Малоархангельску погибло в 43-м больше населения нынешнего Орла. Малоархангельск стал берегом русского поля, Серединной Руси, всей страны. Именно тут началась народная война. Тут остановили врага, отсюда только вперед и – ни шагу назад.

В какую неистовую силу, народную мощь вылилось тут сражение, как проявился код человека Древней Руси в жителях этой русской земли, уходящей отсюда за горизонт в чужие пределы. Код человека Древней Руси искони прозревался в этих местах, в местных людях, в том, что они были не только бесстрашными, защищая свой дом, свою семью, свой малый город, свою малую и великую родину. Перед гибелью, перед атакой, они пели песни, как, бывало, наши пращурь где-нибудь на краю леса, водя языческие хороводы, охраняли от нечистой силы свою территорию, а значит, и все живущее на ней, позади себя за спиной.

А песни-то пелись какие! Как и в чем код человека Древней Руси проявлялся тут ни раньше, ни позже, а именно, в 43-м, работала антропологизация времени в литературе и искусстве. Скромная песня о девушке Кате вдруг приобрела боевую окраску, Катюша дала название грозному гвардейскому миномету. По-другому во фронтовых бригадах зазвучали русские романсы, народные песни. Даже запрещенные или полузапрещенные стихи Сергея Есенина, песни Петра Лещенко, Вадима Козина, их можно было услышать где-нибудь в лесу прифронтовом (в той же Мурашихе под Малоархангельском) в исполнении Изабеллы Юрьевой, Валентины Серовой, Клавдии Шульженко, Леонида Утесова, Лидии Руслановой... Серединная Русь, Русское поле...

«На позиции девушка провожала бойца,  
Темной ночью простилася на ступеньках крыльца.  
И пока за туманами видеть мог паренек,  
На окошке на девичьем все горел огонек».

«По диким степям Забайкалья,  
Где золото роют в горах,  
Бродяга, судьбу проклиная,  
Тащился с сумой на плечах».

«Ах, чубчик, чубчик, чубчик кучерявый!  
Развевайся, чубчик по ветру!»  
«Темная ночь. Только ветер гудит в проводах.  
Только пули свистят по степи».

«По селу тропинкой кривенькой  
В летний вечер голубой  
Рекрута ходили с ливенкой».

Стихи Сергея Есенина всюду звучали тогда из-за Колпны, из-за Мармьжей, где в военное время слышал их, как и мы тут, будущий скульптор Валентин Александрович Чухаркин, впоследствии выпускник Московского художественного института имени Сурикова, что в Москве на Товарищеском переулке. Чёрная Людмила Алексеевна, доктор наук, профессор того же института, читает лекции по теории и истории искусства, не подозревая о том, какой патриотической силой, оказывается, обладает тема ее лекции. Какую бурю она поднимает в душе! Какие воскрешает традиции! Код человека, архетип Древней Руси, «Слово о полку Игореве».

\* \* \*

Л. А. Чёрная – профессор, доктор наук.

Люди выработывали систему контактов с природой через ритуал. Все это было сосредоточено вокруг противостояния нечистой силе, чтобы обезопасить себя. Языческая культура была ориентирована на будущее.

Самые короткие дни – это время зимнего солнцестояния. Древние обряды перешли в Рождество Христово, в святки, дошли до наших дней. Самые длинные дни в календаре – это дни Ивана Купалы, Ильи – пророка. Языческая культура не могла растратить весь свой потенциал перед христианством, как древо жизни, она пропитала все его корни.

Свадьба делает женщину другим человеком. Женщина покидает семью, приходит в другую семью уже совсем в ином качестве, в иной форме. Так и древняя культура, код человека Древней Руси помогают жить современному человеку, оберегая землю, людей, помогая становиться другим в мире все более усложняющихся, перепутанных ценностей.

Вопрос. Как идея антропологизации повлияла на мифологию слова, современную цивилизацию, литературу?

Код человека, мифические представления живут в языке, который существует в памятниках древней письменности, звучит в устной речи. Диалекты сохраняют стародавние выражения в былинах, сказках и мифах своего и других народов. Особенно обилён материал преданий, поверий и обрядов в мифических сказках. В эпосе заключен результат умственных и нравственных интересов народа. Сказители собирали сказки, пользовались свидетельствами преданий старины глубокой, они ценили живое, меткое, задушевное слово. В основе сказочных представлений предки видели труд ума, а фантазии занимали досуг человека свободным вымыслом. Народ оставался верен самому себе на протяжении веков, способствуя развитию цивилизации, продолжая и умножая традиции, тождественные сказания, передавая их от поколения к поколению в течение бесконечных веков.

Русский человек чутко воспринимает душевное состояние даже малознакомых людей, переживает мир, исходя из чувства братства с другими народами, из доброты в отношении к другому человеку. Как и у всех славян, у него развито ценное отношение не только к людям, но и к предметам. В частности, в славянских языках это выражается в обилии уменьшительных имен (например, Машенька, Любонька, веточка, птички и др.).

Антропологизация наблюдается в творческой деятельности человека, его изобретательности, в тонком восприятии красоты, что служит источником для создания великих произведений в литературе и искусстве. Искание добра, общественного начала помогает развитию способностей, потому у русского народа такое богатство духа. А практический ум проявляется в быстром развитии науки, промышленности, искусства, особенно во второй половине XIX века (Яблочков в электротехнике, в радио А. С. Попов и др.). Практический, острый ум русского народа, его меткое слово выразились в обилии пословиц и поговорок. Главным средством для выражения мысли и чувств является русский язык, родная речь. В основе литературного языка, выработанного писателями, лежит творчество всего народа. Достоинства русского языка, русской литературы можно расценивать как свидетельство одаренности русского человека.

По словам Д. С. Мережковского, Пушкин был светлым, гармоничным поэтом. Этимология слова «свет» предполагает человека ведающего, осведомленного, посвященного в «тайны». В изображении личности, подверженной «темным» силам, Пушкин борется за внутреннее просветление, изгнание злых сил, находящихся как внутри, так и вне человека. Таков Пушкин, освещающий духовные мотивы своими земными соответствиями. Поэт стремится к различным проявлениям «рая»: в цвете, запахе, музыке. Гармоничность и лучезарность поэзии Пушкина, основывается на эмоциональной языковой ритмике, звукописи и тональности. Красота героя – создателя будущего и красота первобытного человека – хранителя прошлого как два идеала, которые привлекают Пушкина возносят его поэзию высоко, во вселенские сферы. Граница между реальным и Неведомым в творчестве Пушкина подвижна. Бесовские силы представляются поэтом как воплощение мирового зла, всеобщей дисгармонии. Пушкин исследует сверхъестественные силы с помощью фантастики как антитезы добра. И человек у Пушкина выбирает добро,

выражая в поступках свое духовно-нравственное, божественное предназначение.

Н. В. Гоголь поэтизирует фольклор, что позволяет говорить о таинственной, романтической стихии, изображенной мифологической фантастикой. В произведениях о прошлом демоническое начало, воздействие «темных» сил побеждается писателем благодаря религиозным исканиям. В таких прозаических произведениях, как «Тарас Бульба», «Мертвые души» Гоголя, налицо поэтическое начало, например, при описании Днепра или при сравнении России с птицей-тройкой. Гоголь поэтизирует родную природу, русский народ через поэзию слова. В других произведениях, например, в комедии «Ревизор», Гоголь готов посмеяться над безобразным, предполагая в амбивалентной смеховой культуре дополнительный эстетический, нравственный смысл.

Богат же русский народ на таланты! Уже через какое-то время после Пушкина он выносит на высоту такое поэтическое имя, как Сергей Есенин. В книге «Ключи Марии» (1919) Сергей Есенин сформулировал свой взгляд на суть и цели искусства. Этот трактат был принят как манифест имажинизма. Стихи Есенина насыщались яркими образами, вперед выдавалась метафора, эстетика усложнялась. Искалась пронзительная метафоричность, чувства и мысли приводились в глубочайшее, надмирное состояние. Слово Сергея Есенина доводит до точки кипения естественность, нравственность, одухотворенность. В Есенине человечество создало некий метакод, дающий модель вселенского внутренне-внешнего пространства, доводимого до сказки, сказания, мифа.

Творчество Пушкина, Гоголя, Есенина с их архетипами славянской культуры – это как бы «Евангелие от Фомы», голос свыше, из божественных сфер. Человек в произведениях этих писателей предстает в природных олицетворениях, уподоблен звездному небу. Природа близка человеку, она не намного моложе его, оба они безграничны в пространстве. У этих писателей как у настоящих поэтов наблюдается интересный момент перехода

земного пути в небесный, как это происходит в фольклоре, что позволяет говорить об идее антропологизации литературы и искусства, влиянии на цивилизацию, мифологизацию слова, на современную литературу, возвращающуюся снова к идеальному миру Платона.

Вот какие мысли, в конце концов, рождаются, когда в телеакадемии вступаешь в контакт с доктором искусствоведческих наук, профессором Л.А. Чёрной, читающей лекцию на тему «Код человека Древней Руси».

### **Повесть о житии святых**

**Александр Николаевич Ужанков**, доктор филологических наук, профессор Московского Литературного института имени Горького.

Речь идет о жизни святых Петра и Февронии Муромских, супружеская пара была канонизирована русской православной церковью. В чем же состоял их духовный подвиг? Православие четы муромских святых началось рано, как месточтимые они почитались сразу же после их кончины в XIII веке. В XVI веке стараниями митрополита Макария монаху Ермолаю Еразму было поручено написать о них житие. Дело в том, что в русской православной церкви созрела необходимость укрепления семьи, на Руси было немного почитаемых супружеских пар. «Чудотворение», то есть прославление, было обязательным условием при канонизации. У монаха Ермолая Еразма получилась, скорее, повесть, чем житие святых.

Митрополит Макарий не принял жизнеописание монаха, оно не было включено в круг чтения. Хотя автор и уверял, что, когда он писал, то обращался в молениях к Богу. Для древнерусского монаха умение жить, как и писать, было искусством. Он молился, чтобы Господь послал ему вразумление. Ранее у него это получалось, например, в богословском «Трактате о троице». В этой же повести у него ощущалось влияние прежнего языческого антропоцентризма, то, что ему как человеку послано свыше, от Бога. Человек создан по образу и подобию Бога, это свобода воли, выбора. Человек выбран и утвержден Господом, как царь всего в соответствии

горнего дольнему в мире. До ХУІ века на Руси торжествовал теоцентризм. В ХУІ веке, когда собирались причислить чету Муромских к лику святых, существовал уже антропоцентризм, который продолжается по сей день.

А. Н. Ужанков пытается войти в смысл повести, понять написанное, а не придумывать что-то свое, современное.

Во время жизни Петра и Февроньи, говорит монах, русская земля была православной. В городе Муроме правил самодержавный, независимый князь по имени Павел. Он был благонравный и должен был защищать свою жену, свой народ и свою веру. Но он имел один из девяти грехов – гордыню. В назидание на него был ниспослан змий. В повести этот змий начинает искушать не самого князя, а его жену, словно Еву, созданную Адаму для искушения. Князь поручает жене спросить змия, отчего тот может погибнуть? В конце концов, змий отвечает, что он может погибнуть от Агриппова меча в руках Петра. Выходит, жена победила змия его же оружием – хитростью; будучи верной супругой, она раскрывает секрет своему благонравному. Младший брат князя Павла князь Петр пребывает в постоянных молениях. Павел рассказывает ему про змия. Петр задумывается: так где же ему раздобыть Агриппов меч? И Петр отправляет в Крестовоздвиженский монастырь, под сень креста, там ему является ангел в виде отрока и показывает меч в скважине-расщелине.

Петр возвращается в Муром. Он идет поприветствовать сноху и видит рядом с ней змея в образе Павла. И понимает, что должен сразиться со змеем. Петр замахивается мечом. Перед смертью змей окропляет Петра кровью, и Петр заболевает. Чтобы излечить тело, нужен лекарь. Лекарь лечит тело, врач – душу, знахарь – дух святой. Но нет такого лекаря в Муроме. Петру сказали, что такой лекарь, врач есть в Рязанской земле. И Петр едет туда. В селе Ласково он находит в доме простоволосую девицу. Петр спрашивает ее, есть ли в доме мужчина? И она отвечает, что плохо, когда нет собаки в доме, чтобы предупредить о пришельце. Петр задает следующий вопрос: кто может вылечить князя? И девица отвечает, что она, Февронья, способна на это.

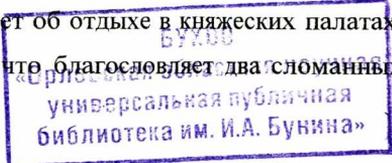
Говорит лекарь, что это за болезнь, но, догадываясь, что это – гордыня, Февронья выдвигает перед Петром два условия: первое – мягкосердие и сердечность, второе – смирение. Петр и побеждает смирением.

Второе условие, даже не условие, а свобода выбора, жертвенность ради незнакомого человека. Февронья готова связать свою жизнь с больным, главное-- спасти его душу. Петр должен взять ее в жены, тогда она может лечить свою половину. Петр не понимает этого. Он не готов жениться на простолюдинке, ее отец простой крестьянин. И Петр идет на уловку: прежде чем лечить, пусть она вышьет ему полотенце из маленького пучка льна. Февронья дает ему хлебные кисляшки и говорит, иди помойся с ними в бане, и все пройдет. А пока она будет ткать, пусть он сделает из отрубка полена ткацкий станок. Петр поражен таким ответом. Теперь он понимает, Февронья равна ему по уму. Петр выздоравливает, но не до конца. Не сдержав обещания, он пытается дать ей денег, но она не берет. И Петр уезжает от нее в Муром, но, недолеченный прежде, он снова заболевает. Все поняв, Петр возвращается обратно. Ему надо исполнить данное слово: взять Февронию в жены.

Наконец, Петр привозит ее домой в Муром. А в Муроме бояре не хотят, чтобы какая-то простолюдинка верховодила ими, особенно не хотят этого боярские жены. Петр не может ответить согласием, он знает изречение из Евангелия о том, что нельзя оставить жену, не уличив ее в измене. Семья – малая церковь, в вере нужно быть до конца. Пьяные бояре подошли к ней на пиру и сказали: «Дай нам то, что мы хотим». Февронья со смирением ответила: «Возьмите, но дайте мне то, что мне нужно», то есть мужа. И Петр понял, что Февронья обладает не только умом, но и разумом, значит – мудра. И Петр понимает, что она может быть ему помощницей всегда. И они уезжают вместе отсюда, покидают княжеское место.

Но как быть Мурому без власти, без защитника веры, народа перед наседающей степью? В дороге князь жалеет об отдыхе в княжеских палатах, на перине. Февронья укрепляет его тем, что благословляет два сломавшихся

А 279771



дерева, и они, оживая утром, чудесным образом покрываются зеленью, становятся мощными. Князь понимает, что он смалодушничал, надо быть твердым с Февроньей, несмотря ни на что. К ним приплывают бояре на лодках. Князь узнает, что в Муроме бояре перебили друг друга. И князь с княгиней возвращаются в город, чтобы укрепить его в вере и перед степью.

Петр и Февронья прожили в обоюдном согласии, в лоне семьи, 25 лет. Когда они постриглись в монахи, Петр принял имя Давид, что значит «влюбленный», а Февронья стала Ефросиньей («радостью»). Оба дали друг другу слово умереть в один день. И вот князь чувствует, что приходит его срок, он зовет княгиню. А она дала слово выткать покрывало. Он говорит, я не могу больше ждать, и умирает. А что же княгиня? Любая женщина может доделать ее работу. Надо держать слово, и Ефросинья идет к князю и умирает тоже. Еще при жизни они приготовили общий для них гроб. Древнерусским князьям было свойственно менять имена, когда они постригались в схиму. Князь Петр и княгиня Февронья сменили имя перед самой смертью. Люди похоронили их в разных гробах. Но вскоре увидели лежащими вместе. А. Н. Ужанков заключает, что хотя в повести ни разу не упомянуто слово «любовь», у этой супружеской пары была настоящая, вечная любовь, которая сильнее смерти.

### **Комментарии. Заповеди блаженства и жития**

Это для краткости пересказ лекции, фабула повести о житии святых, написанной монахом Ермолаем Еразмом. Попытаемся прокомментировать смысл отдельных положений лекции профессора Ужанкова, его повести о житии муромских святых – одной их первых книг о любви, созданных когда-либо на Руси. Любовь тут побеждает все: соблазны, болезни, горе, беды, разлуку и торжествует как тайная сила жизни, естественное и прекрасное чувство. Эта неодолимая стихия придает жизни смысл, устраняет страхи смерти, как слепой и разрушительной силы. Человек уже не шаткий тростник перед вечностью, а венец творения, по мнению Ермолая Еразма – писателя-книжника Древней Руси, автора этой повести о благоверном князе Петре и

его супруге – благоверной княгине Февронье. «Чудописание» монаха созвучно мыслям более позднего по времени русского Возрождения о семье как маленькой церкви. Оттого и состоялась канонизация этих святых из города Мурома в эпоху митрополита Макария. Князь Петр и княгиня Февронья изображены многозначно. Князь – властитель, власть дана ему от Бога. В то же время, он такой же человек, как и его жена Февронья. Ему не чужды сомнения, самоотверженность. Он верен Февронье, храбр в битве за свой народ, за свою веру. Он благочестив. Смирение помогает ему победить грех, представший в образе змея. Полюбив Февронью, Петр спасает свою душу от греха. Ермолай Еразм показывает, что свобода выбора есть всегда, если человек силен духом. Добро непобедимо не только благодаря вере, но еще и творческим исканиям самого монаха – писателя, автора повести о Петре и Февронье Муромских. Любовь у них не загробная, а живое, естественное, прекрасное человеческое чувство, дающее надежду на спасение души, на счастье. Таков пример для молодых людей найден в недрах русской истории профессором Ужанковым А. Н., проректором по науке Литературного института имени Горького.

\* \* \*

Главным при жизни князя Петра и княгини Февроньи из города Мурома было следование канонам, церковным установлениям, недаром время их называлось теоцентричным. Свыше, от Бога, шли человеку заповеди блаженства и заповеди жития, которым должны были следовать люди. Малейшее отклонение от канонических норм в летописаниях о святых Ермолая Еразма даже позже, в XV веке, при канонизации муромских святых стараниями митрополита Макария, грозило тем, что повесть летописца-монаха не была включена церковью в обязательный круг чтения.

Как вы думаете, почему это произошло? На наш взгляд, прежде всего, вот почему.

Житие святых – это идеологическое произведение. Для церкви важно соблюсти все каноны и нормы, все заповеди блаженства и жития, освященные церковными установлениями. Так как же князь Петр, которому власть дана Богом, мог покинуть Муром хоть на какое-то время, оставив его без своего попечения перед многими опасностями, подстерегающими тогда землю, веру, народ? Вот, скорее всего, на наш взгляд, на что в первую очередь обратил внимание в повести о житии муромских святых митрополит Макарий.

Теперь непосредственно об исполнении и неисполнении заповедей блаженства и жития в повести монаха-писателя Ермолая Еразма. Еразм (Роттердамский) - необычное имя для русского, не странное ли сочетание? Еразм как бы подчеркивает общеевропейский характер этой повести о житии. Ее светский характер выражается в том, что монах – писатель занят не только спасением души, но и житейскими делами. Даже протягивает руку через века сюда к нам, в наши времена и нравы.

1. Вот пример, который сразу бросается в глаза. «Да дайте ей денег! И пусть отстанет!» - так примерно говорит Петр Февронье, когда она помогла ему избавиться от болезни. Даже в наше время, при монетарном государстве, и то не все покупается деньгами. Скажем, о спасении души. Без денег, конечно, не хорошо и тогда было, а сейчас? Но и тогда, и сейчас спасение души есть спасение отечества, веры, народа. Чувство меры во всем, всему свое место – вот о чем говорит Ермолай, словно тот же Ермолай мельничихе из «Записок охотника». Вот как переплетается Еразм с Тургеневым через века и эпохи.

2. Обычно студенты связывают лечение Петра с тайной мыслью о том, как бы ей, простолюдинке, выскочить замуж за князя. Но главное при этом - спасение души. Теоцентризм как учение идет от античных греков. По мнению Плотина, божественное единство как из последнего основания бытия, существующего в мире, указывает путь обратно к этому исходному единству. Если есть начало, созданное Творцом, то должен быть и конец. Это

делает начало в чувственном мире души прообразом иного бытия, а дорогу душе создает Ум, который первее души. Цель жизни Плотин видит в отказе от телесности и возвращении в мир идей, к первоначальной жизни души. Так определяется представление Плотина о загробной жизни, ее цели, о начале и конце света.

Люди того времени жили с любовью к ближнему. Чтобы быть успешным, надо было иметь круг единомышленников, сторонников своих взглядов, идей, общих мифов. В своих произведениях в виде той же житейской литературы среди людей распространялись идеи тех, кто проникался сочувствием, мыслями о душе человека, интересом к жизни, судьбе. Вот человек и видел смысл жизни в спасении не только своей души, но и души ближнего, в диалоге с окружающим миром. Умение жить ценилось прежде всего, под умением жить подразумевалась нравственность. Спасение для человека означало пребывание в раю. Как не потерять лучшие человеческие качества в земной жизни, полной забот и тревог? Этический идеал показан Ермолаем Еразмом в облике князя Петра и его супруги – княгини Февроньи. Идея спасения души была настолько сильна на Руси того времени, что она, пройдя сквозь века, оказалась действенной и значимой позже, например в XIX веке, при отражении нашествия Наполеона. Недаром кафедральный храм в Москве посвятили героям 1812 года, а храм увенчали именем Спасителя – Иисуса Христа.

3. В повести о Житии муромских святых проводится мысль: прежде всего не сражайся в семье, обходи препятствия, и боги помогут тебе. Однако возникают ситуации, когда надо отстаивать свою землю, свой народ. Тогда надо быть мужественным, смелым, готовым на самопожертвование. Князь Петр бился со змеем не только за себя, свою душу, но и за свою веру, свое отечество. Князь – воин, военный человек, защитил город перед нападающей степью. Вот, оказывается, и нужны были князю все эти лучшие качества русского человека в борьбе не только с грехом в образе змея, но и с реальными степняками. Мы не должны забывать об этом, читая повесть и

зная при этом, что имел ввиду автор. Князь показан не только как миролюбивый человек, но еще и как будущий воин в годину опасностей.

4. Вникаешь в смыслы повести о житии, и цепочка мыслей не обрывается, не теряется во времени и пространстве. Смотришь, к примеру, на Ефросинью, и возникает мысль из заповедей жития о долготерпении: как не отступить, преодолеть и постичь, осуществить свою мечту? Не отступишь, если, как Ефросинья, преодолеешь невзгоды, если не изменишь себе, своим внутренним силам, данным свыше. Только в таком случае ты постигнешь законы мироздания, сможешь жить в согласии с совестью. Препятствия будут побеждены силой духа, непоколебимой нравственностью. Мечта как прекрасный идеал покажется тебе не такой уж и недостижимой. Свобода воли Ефросиньи - это любовь к супругу, служение семье, людям, это долготерпение. Поэтому так лучезарен ее женский образ в русской литературе, подобен пушкинскому образу Татьяны Лариной в романе «Евгений Онегин».

5. Главное для блаженства – это радость, любовь. Ефросинья – это радость в самом ее имени. Она и была радостью для Петра долгие годы. Высшее достижение духа – уметь радоваться успеху другого, но не врага, а просто человека, живущего рядом с тобой. Ему хорошо, и тебе хорошо. Когда это будет, хорошо станет всем, всему миру, всей жизни. Радость разве это не благодать, данная свыше, от Бога?

Петр в переводе имени – камень. Петр всегда тверд в защите семьи и отечества, он побеждает грех в себе, в виде змея, преодолевает гордыню. Петр сумел возвыситься до Ефросиньи: понять ее, принять ее принципы, идеалы. Супруги прожили в любви и согласии долгую жизнь, стали примером для многих. Благодарные люди причислили их к лику святых. Петр и Февронья стали героями повести монаха-писателя, запечатлевшего их навсегда. Уметь прислушаться к мнению другого в семье, не позволять разрушать семью как святыню в жизни – это архиважно сейчас, в нашем сложном, противоречивом времени. Образ жизни Петра и его супруги

Ефросиньи – мирской героический труд, незабываемый всеми русскими во все времена.

6. Призыв уходить из мира жестокости в прошлом был особенно силен в язычестве. В язычестве мы видим яркую образность в ощущении природы, но в нем были и жертвоприношения. В «Илиаде» Гомера в жертву богам приносили человека, в «Одиссее» поили кровью жертвенного животного душу умершего прорицателя Тересия. Значительно позже, в Древнем Риме, приносили в жертву гладиаторов, проигравших бой на арене. В Испании также следы видны до сих пор в сражениях матадоров с быками. Это коррида, жестокость ее показана Эрнестом Хемингуэем в романе «Фиеста». Повесть о житии святых наполнена стремлением о прекращении этой дикости, идущей от давнего прошлого. Состраданием, человеколюбием живут герои Петр и Ефросинья не ради каких-то жестоких целей. Петр, сберегая Муром, защищает тем самым свою жену, свой народ. Ефросинья идет на все, чтобы сберечь Петра, его душу, тот слабеет, она укрепляет его, прибавляя твердости, вселяет в него любовь, которая непобедима.

7. Главный смысл в повести о муромских святых князя Петра и княгини Ефросиньи книжник-монах вносит тем, что описывает героев гармоничными, в соединении земного и небесного в духе своем. Все будет получаться у человека, когда он, созданный по образу и подобию Бога, живет по его девятнадцати заповедям. Что такому человеку жалко, что ли, дать что-либо свыше? Блажен – живешь ты на земле благодатной послушанием. Ибо венчанное на небесах звучит как гимн на земле.

Так заканчивается лекция профессора Ужанкова А. Н. об этой повести про муромских святых Петра и Февронью. Это житие дошло до нас через тьму и смятенье веков и является для нашего времени примером любви, супружеской верности, семейного единомыслия. Через века доходят до нас лучшие традиции наших предков.

## Христианство и народная культура

Светлана Михайловна Толстая, доктор философских наук, профессор, зав. отделом этнографии Российской Академии наук.

В 1988 году страна отмечала тысячелетие принятия христианства. Другие славяне приняли христианство раньше, южные славяне в XII веке. Русь включилась в круг культуры христианских народов. Христианство не могло полностью стереть прежнюю языческую культуру, обе они продолжали сосуществовать. При этом создавались такие сложные формы их взаимодействия во времени и пространстве, которые невозможно разделить.

Язычество – особый тип культуры со своими формами, понятиями, механизмами. Основные признаки его: во-первых, это культ природы: солнца, огня, воды. Во-вторых, поклонение предкам. Считалось, что умершие могут влиять на живых. Третий признак язычества – примитивная магия, когда с помощью мифологии различными обрядами, ритуалами устраняли нежелательное для человека. В-четвертых, в язычестве существовало многобожие. Ни одной из таких черт в христианстве нет. На Руси не сохранились письменные памятники, принадлежащие языческой культуре того времени. О ней мы узнаем по иностранным произведениям древности на арабском, греческом и латинском языках. Есть и условно современные авторы, относящиеся к XIX-XX векам, которые разработали целую систему народной культуры прошлого, исторического переплетения язычества с христианством. Это работа «Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси», книга Е.В. Аничкова «Язычество и Древняя Русь» и др.

Еще один важнейший источник – сопоставление древнеславянской культуры на индоевропейском уровне. Это исследования академиков В.В. Иванова и В.Н. Топорова. Они занимались реконструкцией славянской культуры на индоевропейском фоне. Есть еще более современные работы, в которые включены записи о языческой древности, о ритуалах, обычаях, мифах минувших времен. Это такие труды, как «Принятие Христианства»,

изданный Институтом славяноведения РАН, «Христианство в странах Восточной, Юго-Восточной, Центральной Европы на пороге тысячелетия», «Очерки истории культуры славян». Христианство было более системным, имея связь с государством, обладало письменностью, было закрыто от чужеродного влияния. А вот язычество было аморфным, открытым, благодаря открытости оно легче усваивало христианство, перерабатывало его в христианскую модель как одну из основ представлений о времени и пространстве. Языческие обряды сохранили свой магический характер, христианство не повлияло на них.

Больше всего христианство проявило себя в культуре. Это народные праздники, легенды, обычаи. Наполняясь духом православия, церковный календарь вбирал в себя народные традиции. Смысл религиозных праздников сильно изменялся, сохраняя евангельский смысл. Однако, согласно народной традиции, например, Благовещение, теряло и его. Благая весть воспринималась в язычестве уже не как благо, весть о рождении Христа, а, скорее, как поворот от зимнего к летнему солнцестоянию. У поляков «свента» - «святой». В книге Т.А. Агапиной содержание русского народного календаря с его обрядами, верованиями, мифами, связанным с приметами, временами года в различных местах, сам состав праздников больше заимствовался из церковной культуры, названия таких праздников часто восходили к религиозным. Например, в Полесье на Благовещенье было запрещено трогать землю, вбивать колья в нее, не то вызовешь засуху после зимы. На Благовещенье встречали с радостью прилетающих с юга птиц, подбрасывая лепешки в виде аиста, весело приветствовали вестников весны, возвращающихся домой. У южных славян (сербов и болгар) Благовещенье означало благой, страдающий. У тех же болгар в язычестве встречались странные названия праздников (например, «волчь»). Надо было символически завязать пасть волку, чтобы спастись от него. У сербов, если медведь, выйдя из берлоги, увидит свою тень, он или отправляется на охоту,

или возвращается обратно туда, где он и был. Такая примета: весна будет ранняя или поздняя.

На Сретенье зима с летом встречается. Если пройдет человек, то каким он будет – богатый, умный или бедняком, таким будешь и ты. Почитание рождественской звезды связывалось с Вифлеемской звездой. Гадание не содержало ничего христианского. Слово «праздник» означало «порожний», «пустой». В народном представлении праздники нагоняют страху, некоторые из них считались даже опасными. Предписывались запреты на мужскую и женскую работу (колка дров, прядение, вязание, шитье, стирка). Даже рожденный в день Симеона – будет несчастен, в сочельник – тоже несчастен, на Рождество – еще несчастнее, предрекая раннюю смерть родителей.

Христианские боги замешали языческих. Народная традиция наделяла праздники духом добра и зла. Христианство не повлияло на языческие представления о пространстве и времени в животном и растительном мире, о жизни и смерти. Бытовые святцы воплотили в себе стихийный трудовой опыт крестьянства, накопленные веками и передававшиеся из поколения в поколение эмпирические знания, наблюдения за природой. Аграрная обрядность сохраняла древние магические черты. До начала XX века во время коляды ряженые в костюмы и бытовые маски сочетали, по мнению исследователя народной смеховой культуры М.М. Бахтина, два тела в одном человеке, символизировали умирающее и рождающееся начало. Это отражало народную символику земного плодородия, изобилия, деторождение, устремление в будущее. Тема брака и продолжения рода органично вписывались в аграрную тему, вызывая плодородие и магическое возрождение природы, развивая игры ряженых – «свадьбы».

Многочисленны были группы зооморфных масок, прообразы которых в своих истоках восходили к почитанию животных: коня, быка, медведя, козы, курицы, журавля. Ряженые в масках этих животных играли колядильные сценки на бытовые сюжеты. Такие календарные праздники

состояли, по преимуществу, из остатков языческих обрядов и действий, выражались в смеховых, шуточных формах. Культ смеха, вытесненный из официальной жизни и церковного культа, сохранялся в области околоцерковных праздничных зрелищ. Смех играл главную роль в переодеваниях, обновлении внешнего вида человека. Преодоление страха смерти возрождением свободы, тяги к будущему – основные черты народной культуры.

В русской новогодней обрядности, обрядовой поэзии отразились не только производственные моменты, но и отношения семейно-родового строя. Колядование заключалось в том, что молодые парни и девушки ходили и кричали под окнами, вызывая коляду. Эта песня представляла собой магическую форму: заклинание богатства и благополучия семьи. Она содержала в себе прославление хозяев дома, пожелание им здоровья, довольства или представляла собой шуточную песню-потешку.

Календарь весеннего периода и в XIX веке сберег суеверно-магические гадания, заклęcia, обусловленные заботами о предстоящей пахоте, севе, о будущем урожае. Нося земледельческий характер, народные праздники увязывались с христианской мифологией, легендой о страданиях и мученической смерти Иисуса Христа.

Пост рассматривался в быту крестьянства как отрезок времени, устремленный на подготовку к весенним полевым работам. Главным объектом поклонения выступал хлеб в его разновидностях: зерно, овсяной кисель и т.д. На крестопоклонной неделе пекли кресты из пресного теста, клали в них ржаное зерно, чтобы хлеб уродился, чтобы куры неслись, коровы давали молоко. Ряд магических действий был направлен на сохранение здоровья человека и скота. Как лекарство принималась «четверговая» соль, пережженная в печи. Ее давали скоту, сами ели на Пасху.

Святые праздники воспринимались народной культурой в человеческом образе, к ним обращались за помощью, как к святым. Особенно в лечебных праздниках. С течением времени все христианские святые были

включены в систему народных представлений. В нынешнем представлении их образы далеко отошли от исконных христианских канонов.

В устной крестьянской культуре фольклор, святые нередко низводятся на уровень мифологических персонажей, наделяются сверхъестественными, магическими свойствами, способностями и властью над природными явлениями и человеческой жизнью. С течением времени в язычестве как в народной культуре проявились все его признаки как особого типа культуры, а именно, культ солнца, обожествление природы, завет поклонения предкам, магическое и мифологическое начало в окружающем мире, таинственно воздействующее на человека, антропоцентризм – мироощущение человека как центра Вселенной.

Анализ религиозно-бытовой обрядности поста показывает, как в хозяйственной жизни крестьянства рациональные способы обеспечения урожайности, плодородие земли переплетались со средствами и представлениями о путях воздействия человека на природу. В период ответственных летних и осенних полевых работ – сенокоса, жатвы хлебов и посева озимых – в крестьянском быту знаменательными были Петров день, Казанская летняя – праздники, падающие на разгар сельскохозяйственных работ. На август приходились такие праздники, как спасы, связанные с представлением о Христе-спасителе.

О. Н. Лосский писал, что глубокая черта русского народа – его религиозность, то есть искание абсолютного добра. Русские люди свободны от эгоизма и поэтому творят абсолютные ценности: нравственное добро, красоту, познание истины, блага. У человека есть сила воли, помогающая ему делать выбор в пользу добра в борьбе со злом, так же совесть спасает человеческую душу от низменных чувств. Совесть от слова «ведать», знать абсолютное начало.

Религия и философия всех народов еще задолго до христианства установила, что мировое бытие влечется сознательно или бессознательно к абсолютному совершенству, к Богу. Поэтому в русском народе высоко

развит нравственный опыт. Начиная с Пушкина, русская литература, чутко подмечает приметы зла и добра. В формы высшего опыта русского народа входят: искусство, литература и философия, связанные с поиском абсолютного смысла жизни, развитием духовного мира человека, его надеждами на лучшее будущее.

Прошло тысячу лет, а язычество никуда не делось, оно продолжает существовать, сочетаясь с христианством. Вот пример из быта дворянской жизни, когда во время трапезы проявляются родовые отношения. За столом сидит отец родителей – глава рода, он зорко следит за самой непоседливой частью семьи – за внуками. Если кто-нибудь из них начинает шкандить, вести себя неприлично, дед только метнет на него молнию взгляда, и тишина. В крестьянской семье родовые отношения во время еды выражаются более непосредственно. Все едят чинно, в миску посередине стола лезут ложкой все по очереди. Стоит какому-либо озорнику вытянуть кусок мяса, как тут же дед протянет через весь стол длинный черпак и по лбу внуку-озорнику: не вылавливай! И опять все едят молча, спокойно, как ни в чем не бывало. Две нормы поведения, две культуры – дворянская и народная, а восходят к одному типу ее: к язычеству.

Светлана Михайловна Толстая изучала такие обычаи и нравы, сохранившиеся в отдаленных от городов местах Полесья, Белоруссии и Украины. Народные праздники, фольклор она показывает в основном у других славянских народов (в Польше, Болгарии, Чехии). Но почему-то в лекции у нее нет примеров из нашей Серединой Руси, откуда, как говорится, пошла земля русская. Тут недаром на благодатной почве великого и могучего русского языка встали не менее могучие имена классиков. В основном это дворянская культура (Л. Толстой, Тургенев, Фет, Тютчев). Но если возвратиться к народной, фольклорной культуре, наиболее яркий в этом Н. В. Гоголь. Его «Вечера на хуторе близ Диканьки», герои таких его повестей, как «Вечер накануне Ивана Купалы», «Ночь перед Рождеством», «Вий». Воззрения славян на природу одухотворяют произведения писателя,

служат источником обожествления природного мира. Литература сохраняет на своих страницах язычество как дохристианскую культуру, запечатленную в мифах, сказаниях, легендах, история позволяет смотреть человеку в будущее.

Конечно, в раннем язычестве матери даже прятали новорожденных, потому что детей приносили в жертву. Однако у праздников была еще и защитная функция. Люди обращались к праздникам как святыне. В заговорах, заклинаниях призывались ведьмы, нечистая сила, знахари. Христианские святые были подвержены большей мифологизации, языческие боги замещали христианских: Илья-пророк - Перуна-громовержца, Никола – скотьего бога Велеса, Параскева – Микошу. Народная традиция наделяла праздники духом добра и зла.

### **Комментарии с вопросами и ответами**

В конце лекции профессору С. М. Толстой из зала, очевидно, от студентки последовал вопрос:

- Зачем нужно было менять язычество на христианство, если христианство фактически плагиат язычества? Какой смысл был преследовать христианству язычников, языческую культуру?

Что можно сказать на это? Как можно увязать ответы с современностью в бытовой жизни, осмыслением прошлого с литературой?

1.Принятие христианства – исторический процесс, он неизбежен. Русь вошла в круг культурных христианских народов. До того сын Святослав хотел вообще перенести столицу Древней Руси из Киева обратно туда, к границам Византийской империи. Язычество на Руси было еще сильно. Лишь внебрачный сын Святослава и ключницы Малуши, внук княгини Ольги князь Владимир крестил языческую Русь в 988 году, загоня киевлян в воды Днепра. Вместе с христианством на Руси появилась письменность, стали развиваться науки и ремесла. Люди становились цивилизованными. Постепенно осознавались библейские истины, начинали с внимания

ближнему, смыслу жизни, занимались поиском абсолютного добра. Благодаря вере стали различать добро и зло, люди делали осознанный выбор между двумя началами. Иными словами, историческое развитие страны, духовная жизнь человека на Руси обязаны христианизации.

2. Профессор Толстая С. М. говорит о бесчинстве на языческих праздниках, берущих начало с Древней Руси. Сохранилось ли что-нибудь от этого в наше время? Еще как! Логично говорить об этом, напрямую, ничего не скрывая. Вот, к примеру, проводит молодежь ночь накануне Петрова дня (с 10 на 11 июля). Это получило название «солнцекараул». Под видом ожидания восхода солнца молодые люди кучами бродят по улицам малых городов, сел и деревень и творят непотребное. Все, что кому взбредет на ум: ломают заборы, выкатывают на дорогу телеги, ставят на крышу кресты, вешая рушники и т.д. Шуточки, перерастающие в хулиганство. Органы порядка ездят на машинах, хозяева бдят, дабы не разбили окно. Вот так проявляются в современности языческие нравы, прежние обычаи.

Однако есть праздники поспокойнее: зимой на святки по дворам ходят ряженые, колядуют, поют рождественские песни. Их одаривают просвирками, блинами, а то и денежкой. Летом, на Троицу, жилища внутри украшают березовыми ветками, травой. На Масленицу, провожая зиму, жгут соломенные чучела. На Благовещенье, заклиная прилетающих с юга птиц, пекут «жаворат». Все это народные праздники, их приметы, укоренившиеся обычаи, идущие от язычества. Однако бесчинства переходят с языческих праздников на обычные дни. Особенно в городах покрупнее. На остановках, в парках ломают скамейки, на домах расписывают стены. Это называется «граффити». Что же можно противопоставить беспределу? Как же ты, молодой человек, дошел до такой жизни, что ломаешь созданное народом, людьми, в том числе и тобой, твоим товарищем? Взывать к совести, уповать на нравственность? Это все из христианских заповедей, из жития христианства, сосуществующего бок о бок с традициями языческой культуры.

3. Посмотрите, сколько всего сказано профессором С. М. Толстой о ряженных, которые ждут, когда им что-то обломится, о нищих, просящих на церковной паперти подаяние. В первом случае – это язычество, во втором – христианство. Но одно объединяет то, что перешло с течением времени из языческой культуры в лоно церкви, это желание получить, а не отдать, стремление взять не заработанное, частично даже не заслуженное тобой. Система льгот, привилегий, чинов, затмевающая все в человеке, карьера – все это из варварского, демонического, дикого прошлого.

Вот какие совершенно неожиданные формы, повороты в судьбах приобретает сочетание языческого с христианским во времени и пространстве.

4. Продолжим о праздниках. О пустом в них, о страшном. Под страхом смерти в народной культуре на праздники запрещалось работать (пахать, колоть дрова, косить – у мужчин, прясть, ткать, даже мыть голову женщине было нельзя). В Полесье запреты подкреплялись «чудом», от которого исходил страх. Например, тот, кто все же пахал землю в праздник или вбивал в нее кол, получал от нечистой силы возмездие. Видите? По полю рассеяны камни, это все камни-грешники.

Запрет не работать в праздники переходил на просто дни, просто в нежелание работать, лень человека одолевала. Лень искони присуща русскому народу. Вот как показано это в литературе. Любит полежать на диванчике Обломов Илья Ильич – герой романа Гончарова. Любит же после обеда поваляться в жару вся обломовская дворня. Как гомерический описан в гончаровском романе всеобщий послеобеденный сон в деревне. В Ясной поляне у Льва Толстого в его рабочей комнате – кровать железная, а у Тургенева в Спасском-Лутовиново – диван-самосон. И что потом? Лень выливается в пьянство, нежелание трудиться. Но надо чем-то подкреплять свое брненное тело? И вот целые деревни, особенно северные, отправляются на зиму бродить по Руси в поисках подаяния, выходят на церковную паперть. Нищета, к которой все притерпелись, стала для всех привычной.

5. Еще раз о праздниках. Чем крупнее были у язычников праздники, тем они считались более опасными. Самые опасные из них назывались «воровитыми», когда в сознании человека возникало сакральное, страхом парализующее волно, отнимающее даже жизнь. В гоголевской повести «Вий» бурсак Хома заканчивает учебу в семинарии. Это же праздник у бурсаков, следует обильное возлияние. Хома тут же получает работу, его посылают отпевать усопшую панночку - дочь старосты. Гроб с мертвым телом выставлен в церкви. Три ночи подряд молодой выпускник семинарии Хома Брут должен проводить богослужения по всем церковным канонам. Праздник для Хома превращается в муку, страх перед чертями, вурдалаками, Вий убивает Хому. Почему? В нем перемешались христианские суеверия с языческими. Перед смертью Хома развеял демонический ореол красоты в панночке, распознал в ней ведьму. Ценой своей жизни Хома выделил зло в мире, победил бесовские силы. Это фольклор, проявление мифологии, язычества в повести Гоголя.

6. Вот что такое антропоцентризм, то есть человек как мера всех вещей, центр мироздания, понимаемого с древности до времен Гоголя и позже, до наших дней. Признаки язычества хоть и чужды христианству, однако, воспринимая христианство и передавая ему свои мифологические черты, они создают синкретически устойчивое сочетание в исторической стадии общеславянской культуры, общей народной культуры славян, в культуре праславян.

7. На языческой и христианской исторических стадиях в культуре, очевидно, и сформировались два направления, две линии в русской литературе: народной и дворянской, лучше воспринимаемые через имена. В первой из них: Андрей Курбский и Иван Грозный, протопоп Аввакум, Лесков, Андрей Платонов, Некрасов, Кольцов и др., во - второй Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Л. Толстой, Бунин и другие. Две линии, две эстетики в общих чертах, даже своя, собственная эстетика у таких крупных фигур, как они – наши классики.

### Юродство со стороны культуры

Сергей Аркадьевич Иванов, доктор исторических наук, профессор Института высших гуманитарных исследований РГГУ Российской Академии наук.

В начале лекции ученый сравнивает юродство Древней Руси с юродством в Византии. Византийский юродивый Василики критикует общественные отношения, к власти он безразличен. Яркий тому пример – встреча византийского императора с этим юродивым. Император не боится встречи, поскольку не видит для себя от этой встречи опасности.

На Руси юродство вяжется с политической, государственной властью. Почему? Тут на юродство оказывает больше влияние христианство, а через него церкви – на государство, государство больше вмешивается в жизнь, в юродство в разных его проявлениях. С крещением Руси, с введением христианства возникли юродивые и на Руси. Они пришли сюда вслед за письменными памятниками из Болгарии. Житие об Андрее Константинопольском, переведенное в Новгороде Великом, датируется позже середины XVI века. Это житие было переведено Исидором Твердословом. После того юродивого как святого стали почитать на Севере Руси, сначала в малых городах (в Ростове, Великом Устюге, Юрьевце), затем в самой Москве. Так же житие о святых-юродивых стали появляться и в других местах. Эти письменные памятники испытывали большое влияние жития Андрея Константинопольского, с него списывали целые страницы, такая литература была подражательной.

На первых порах она вообще имитировала византийские жития, но имела и свои особенности. На Руси юродство отождествлялось с протестом, но не против христианской, церковной власти и государственной, княжеской, а, скорее, со стороны культуры, народного восприятия юродства как общественного института. Придя через Болгарию из Византии, юродство на Руси развивалось исторически сложно, неравномерно. В письменном памятнике из Германии рассказывается, что на псковской окраине жил

зажиточный мужик. Тот сказал: не надо громить, плохо будет тому, кто разрушит Псков. Но кем был мужик – защитником города, народа? Нет. Какие-то высшие силы подсказывали ему, что это предрекает смерть царскому коню, а с ним и гибель самому царю, если тот не перестанет проливать христианскую кровь. Посол королевства во времена Елизаветы, так объяснял юродивого. Юродивый метал огни и молнии на Ивана Грозного. Но дело было 20 февраля. Какие грозы могут быть на Руси в это время? Юродивый говорил царю таким образом: ты – грозный и я - грозный, мы с тобой равновелики. Такие отношения для простых людей носят странный, фантастический колорит. Другие юродивые из другого жития того времени, например, Артемий Третьяк, наоборот, призывал Ивана Грозного убивать врагов отечества. Степень парадоксальности юродивых из контекста древнерусской литературы такова, что доходит до абсурда.

В XVI веке было много юродивых, существовали даже целые списки. В иных житиях описывается, как юродивые творят «чудеса», воскрешают мертвых. Но в житии Прокопия Вятского можно прочесть, как этот юродивый убивает ребенка. В Прокопия входит нечистая сила, и это страшно, какой же это защитник?

Пик юродничества приходится на конец XVI века, в правление Федора Иоановича. Почитались прежние юродивые, церковные, новыми именами списки не пополнялись. В 1666 году были канонизированы старые святые, а новых власти не желали причислять к лику святых. Причин было много. Вот один пример. Недавно был опубликован земельный кадастр города Юрьевца на Волге. Это первое древнерусское житие, где благодаря реальному кадастру выявили людей, существовавших в реальности. Житие имеет реальный контекст, жил ли в Юрьевце юродивый Симон Юрьевский, никто не знает. Нищего нет ни в одних списках. Житие как литературный памятник проецируется на реальные факты. Городской глава Федор Петелин убивает юродивого Симона. За что? За то, что тот вел себя «похабно», т.е. непристойно (в кровь бил морды, ругался и т.д.). Но, когда его убили, людям

стало жалко его. Сам Петелин дал деньги на издание жития об этом юродивом, ставшем святым, после того, как про него было написано житие.

В это время происходит смешение жанров: христианского с языческим. Однако в литературе, например, возникает культ Ксении. Она ходит в мужской одежде, а это другой вид святости, вроде бы какой-то протестный. Она начинает проричать, вещая будущее. В это время юродивые становятся пророками. Значение слова «пророк» как явление приобретает черты культурной парадигмы.

Отношение к медицине на Руси ведется от византийства. Там считалось, что юродство определяется сумасшествием. Таких людей надо лечить. Петр Первый расправлялся с юродивыми, пророчествующими против европейских реформ, проводимых царем. Когда схлынуло в обществе напряжение, Екатерина Вторая стала проводить более умеренную политику.

В XVI веке существовала в единстве религиозная и народная культура, в которой все еще сохранялось язычество. Юродство связывалось в обществе с непристойным поведением, появилось слово «похабщина». Юродивых уличали в лицемерии. Это видно из выражения, что лучше быть униженным, чем гордецом. Гордец – это тот, кто бьет кулаком себе в грудь, считает себя выше того, с кем дело имеет, вообще ставит себя над всеми. В Греции «юродство» вообще исчезло из употребления как слово, а на Руси это явление приобрело сложные формы.

Как протестант показан Пушкиным юродивый Николка в трагедии «Борис Годунов». Он говорит Борису Годунову: «Не могу молиться за царя ирода, богородица не велит». Но это только у Пушкина юродивый выступает как народный заступник, выразитель свободы. В чем же, с точки зрения культуры, заключается сложность момента? Юродивые вроде бы исходят из чаяний народа, часто говорят одно, а делают ведь другое. Вот пример с чудотворной иконой. У юродивого Василия был учеником дьякон, которого он чему-то учил, а чему? Сам юродивый не был ни народным заступником, ни защитником веры. Однажды он поручил своему ученику икону написать.

Тот нашел иконописца, а юродивый и говорит дьяку: «Пусть твой иконописец сатану нарисует на доске». Тот нарисовал. А юродивый и говорит: «А теперь пусть сверху нарисует Богородицу». Художник нарисовал Богородицу. Да так удачно, что она стала мироточить. Люди стали молиться на нее, как на чудо. А юродивый Василий приказывает дьякону расколоть ее. Ученик раскалывает икону, и юродивый после того прогоняет его от себя. Историк С. А. Иванов не дает однозначного ответа на вопрос, кто он, этот юродивый Василий: святой или богохульник, оставляя ответ за культурой.

После завоевания Иваном Грозным Казани церковь во главе с митрополитом Макарием канонизировала юродивого Василия. И, когда его похоронили в соборе Покрова, в народе назвали собор его именем, теперь это церковь Василия Блаженного.

В XVIII веке Петр Первый определил юродство как воплощение старой России, которую он устремлял к преобразованиям. Царь не только брил бороды, вводил парики, но и издал указ о наказании юродивых. Следуя царским предписаниям, стражники преследуют юродивых. При Екатерине II отношение к юродству смягчилось. Начали строить больницы для лечения таких людей, поскольку стали считать, что они не одержимые, а больные. Главное – острота в обществе спала, можно было направить все это на европейский цивилизованный лад.

В то время произошло разделение культуры на народную и дворянскую. Пушкин, Л. Толстой и Достоевский показали в литературе характерные черты юродства: бунт, лицемерие, шутовство. В «Братьях Карамазовых» Достоевским изображены восемь типов юродивых. Это и штабс-капитан Снегирев со своими вывертами, старающийся убедить всех, что он не тот, за кого его принимают, это и Елизавета Смердящая тоже юродивая, и шут Федор Карамазов.

Почему же в народе прислушивались к предсказаниям юродивых, считали их святыми? Прежде всего потому, что другие люди не улавливали так остро ветер перемен, как юродивые, которые могли предсказывать

будущее. Их интуиция, чуткость как болезнь сверхсознания была дана им кем-то свыше как компенсация за юродство. Они были экстрасенсами, обладающими сильным биополем, благодаря своей энергетике, необычному восприятию, юродивые улавливали настроения, чувства, мысли других и влияли на их менталитет, выступая как пророки. Пророческий дар приписывался им как служение народу, его интересам, благу людей. Такой человек с его даром прорицания мог, конечно, быть резонатором общества. Отсюда почитание юродивых как святых, как заступников народных интересов, как предсказателей прогресса, обновления общества. В то же время отношение к юродивым было не однозначно. Таких людей, двойную натуру их считали безумной, однако пророчества отвечали ожиданиям общества.

Из-за запредельных отношений предсказателей с кем-то свыше люди жаждали услышать от юродивых разъяснения непонятному, неосознанному, считая их откровения ключом к разгадке событий. Интерес к их высказываниям в аллегорической форме подогревало издание многочисленной литературы о таких святых.

Конечно, откровения прорицателей сбывались и не сбывались. Но кто за этим следил? Каждое сбывшееся пророчество вызывало вспышку интереса к самому прорицателю. Обладая интуицией, прорицатели угадывали, подмечали необычное, странное, порой прогрессивное в какой-то момент, которое заменяло консервативное в обществе. И это уже не считалось шарлатанством. Наоборот, с самими прорицателями считалось как дар свыше. Порой то, что невозможно вообразить обычным способом, сказать вслух даже шепотом, например, о том, что царь Борис Годунов убил малолетнего царевича Дмитрия, изрекалось юродивым Николкой на всю площадь, для всех. Тем самым предсказатели подталкивали людей к активным действиям с целью улучшить жизнь, повлиять на судьбу. И в какой-то степени это им удавалось.

И вот XIX век – золотой век отечественной культуры. Обществу уже не важно, кто такие юродивые. Общество ощущало ропот в народе, а юродивые пытались глубинным способом разглядеть, что будет дальше. Народ ожидал, что будет впереди? Так не пророки, предсказывавшие хотя бы в общих чертах будущее, шли навстречу переменам. Росла потребность в такого рода предсказаниях и откровениях. Пророки являлись еще и эталоном нравственности, примером для многих. Они подталкивали хождение в народ, подвижничество, самопожертвование. Люди сами приближали будущее. Однако в прорицателях, с их тонкой нервной системой, в юродивых открывались болезни, например, эпилепсия. Некоторая часть предсказателей, обладая сильным биополем, могла действительно выражать интересы народа. Люди шли за ними, современникам и историкам не просто было судить о них как о юродивых или святых. Их общественная позиция не поддавалась только рациональному объяснению. Истерия описывалась то как причина божественности, то как болезнь сверхсознания.

### **Комментарии. Переход от культуры в литературу**

Началом литературы можно считать появления житий святых-божьих угодников, сочинений монахов, которые носили светский характер. Профессор Ужанков А. Н. такое житие назвал повестью. С этой повести о житии князя Петра и княгини Февроньи Муромских мы начнем отсчет светской литературы, зародившейся в Древней Руси. Особенностью такой литературы состояла в том, что персонажи в повести были и положительными, и отрицательными. Существовал своеобразный треугольник: юродство-церковь-государство; человек-религия-государь; язычество и христианство – важнейшая оппозиция того времени, давшая начало духовности, мощи и глубине будущей великой русской литературы.

Первым письменным памятником такого рода, отделенным от религиозных, житийных священств, была переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Что можно сказать об этой переписке с точки зрения

вышеупомянутого треугольника? Внешне она носит публицистический характер, внутренне – показано сосуществование язычества и христианства в судьбе человека, становление противостоящих начал в треугольнике «вера, царь и отечество».

Следующей по времени повестью назовем «Житие протопopa Аввакума», которая отражает взаимопереплетение юродства как характерной черты язычества с христианством как идеологии государства. Самоожжение протопopa – протест старообрядца как представителя язычества, его выступлений против официальной церкви. На этом примере видно, как юродство «ввязется» с политической, государственно-религиозной иерархией в лице митрополита Макария. Самосожженец до последнего исповедует свое языческое, старообрядческое понимание веры и ее атрибутов.

В XVII веке Петр Первый стал преследовать юродивых, как представителей старой России, царь-реформатор отвергал старую языческую культуру. Преследуемые вынуждены были скрываться. Четко функционировал все тот же треугольник «юродство-церковь-государство». В живописи это показано на картине В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», где Петр наказывает стрельцов как защитников уходящей Руси. В облики неистовой боярыни угадываются черты юродивой, святой, по мнению старообрядцев, стоящих за свое «старое благочестие», подобно протопopу Аввакуму Петровичу или даже царевне Софье – сестре Петра, которая, по мнению даже врагов, была человеком «великого мужского ума и самых нежных проникательств».

В романе А. Н. Толстого многие страницы посвящены тем же стрельцам, которые выступали на стороне царицы Софьи. Молодому царю Петру пришлось расправиться с ними с помощью своих «потешных» полков. Так царь Петр уже с первых шагов прорубал «окно в Европу», недаром он снарядил великое посольство в Голландию, Англию, откуда царь-плотник прибыл обратно на фрегате «Белый Орел». Петр привез на нем вместе с масонами мастеров для строительства флота и в устье Невы заложил Санкт-

Петербург. Литература в этом романе А. Н. Толстого как раз и рассматривает эту цепочку: юродство-церковь-государство; юродство Руси уходящей, Исаакиевский собор, царь Петр (он же со вторым именем Исаак) в образе Медного Всадника.

В XIX веке Пушкин в трагедии «Борис Годунов» ставит проблему взаимоотношения юродства с церковью, государством. Все тот же треугольник, все тот же юродивый, выступающий как глас народа, обвиняя царя Бориса в убийстве малолетнего царевича Дмитрия.

Наследуя пушкинские традиции, Н. В. Гоголь для показа родовых отношений непостижимо глубинного внутреннего мира человека, как это бывает у юродивых, использует мифологию. В повестях «Вий», «Страшная месть» писатель сохраняет коллективный дух народа. В «Страшной мести» рассказчик воплощает народную точку зрения, говоря об убийстве малолетнего брата и мести за него, которая, действительно, кровава и страшна, представляя как кровная месть. В «Вие» родовые отношения, нечистая сила передаются ходом объективного повествования. Отграничение во времени означает изображение в церкви моления по усопшей панночке с точки зрения конкретного человека. И опять-таки все тот же треугольник: человек-церковь-православие, сращенное с государством; оппозиция: человек и нечистая сила.

В начале XX века последние годы жизни Чехова. И что же мы находим в его творчестве с позиции того же, как говорится, «бермудского треугольника»: юродство-религия-государство? В повести «Черный монах» писатель, будучи врачом, показывает себя отличным психологом. Зная о болезни сознания, благодаря которой таких людей считали не только больными, но и гениями, и святыми, герой чеховской повести заболевает от физического перенапряжения, у него происходит раздвоение личности. Временами он видит зрительные галлюцинации. К нему является черный монах. Этот монах – воплощение сатаны. Церковь изображена демонической организацией, ломающей хрупкое душевное равновесие человека. Юродство

предстает уже как сатанизм. В повести показано сумасшествие как «болезнь сверхсознания» (по П. Симонову), когда общество сотрясается от общественных катаклизмов. Надвигается первая русская революция (1905). В то же время, в связи с ломкой старых ценностей, у героя Чехова не выработаны новые. Заболевание, связанное с истощением физических сил, вызывает умственное заболевание, писатель ставит герою диагноз: раздвоение личности. Личность деградирует, и человек гибнет, не ориентируясь в перевернувшейся пореформенной жизни. В повести изломанная психика героя не выдерживает груза демонических сил, столкновения с церковью в образе монаха как оплота старой России. Взгляд Чехова – это взгляд еще и врача на юродство как на болезнь. Отношение писателя к таким видениям вполне соответствует отношению к медицине в Древней Греции: оно состоит в том, что юродство – это болезнь, которую надо лечить.

В этом смысле у Чехова есть что-то от Мопассана, главное – страхи перед неизвестными явлениями в природе и в самом человеке, в его внутреннем мире. Однако это не означает бессилия человеческого разума перед ними это, скорее, идет от фантастического. Невероятные глубины в человеке, поднимаемые Чеховым в повести «Черный монах», можно изобразить только с помощью такого условного художественного средства, как реалистическая фантастика. Традиционным реалистическим способом сделать это невозможно. Повесть «Черный монах» Чехова, на наш взгляд, единственное произведение, где писатель применяет фантастику как усиленное художественное средство познания и изображения.

Как же выглядит оппозиция в виде язычества и христианства, этот ее классический треугольник: юродство-церковь-государство, - в наше время, в начале XIX века, именуемого веком Платона, то есть поворотом от материального (Аристотеля) к идеальному? Снова происходит переоценка ценностей. Вводится виртуальное, проводятся реформы, меняя лицо общества, государства и даже церкви. В чем же все это выражается, каковы

приметы нового, необычного, не бытовавшего прежде? В изменившемся обществе (по сути не стало деревни, где генерировался русский язык, на базе которого формировались народные традиции, культура с литературой и искусством) традиционно языческое стало угасать. Юродство ныне, как и в Византии, вовсе исчезло как слово или стало употребляться в отрицательном смысле.

«Что ты юродствуешь во Христе?» «Ну, брат, ты и юродствуешь». «Ты, как юродивый, врешь, лицемеришь».

Вглядимся же в этот треугольник повнимательнее, глубже, посмотрим, даже с неожиданной стороны. Социум в человеке, человек в социуме – это люди в мире Интернета, электроники, виртуального мира. Церковь – это тоже назревающее или назревшее, требующее реформ. В католицизме папа римский Бенедикт XVI покидает престол, чтобы уступить место более молодому, сильному, способному провести такие реформы. В православии – в главном храме страны Христа Спасителя три фурии, юродствуя, устраивают языческие пляски. Однако при патриархе Московском и всея Руси Кирилле пока все еще неколебимо.

Государство – всюду по миру «оранжевые» революции, требующие реформ. У нас в стране сплошные реформы. В той же Москве с одной стороны – чиновники, государственная машина, с другой – Болотная площадь, смута, нестабильность.

Такая картина маслом в мире и нашей стране в начале XXI века.

Вернемся же, как говорится, к истокам. К тому, с чего мы начинали в лекции о «Юродстве со стороны культуры», к самой оппозиции языческого юродства и христианства. Юродство как понятие пришло к нам на Русь из Византии, из античной Греции. Одним из самых ярких проявлений юродства в Греции того времени были пророчества в Дельфах. Три дельфийских оракула – три жрицы сидели в храме на разломе скалы, откуда текли горячие воды и, набравшись от сероводорода адреналина, вещали. Афины жили по их

пророчествам, и все у них получалось. Кто же были они, те жрицы, как не юродивые? И что все это в Дельфах как не язычество?

И вот сюда, к этим жрицам, приплыл на корабле Александр Македонский, принявший от отца Филиппа царский трон. Александру хотелось знать, какую судьбу ему напророчат жрицы. Ему сказали: возвысится и падет величайшая из империй. Он подумал: возвысится он – Александр, а падет персидский царь Дарий. Так и случилось.

Когда разлом в дельфийской скале сомкнулся, горячая вода не стала течь из скалы, жрицы перестали вещать, пророки перестали пророчить, Афины покинуло предвидение, а значит, удача. Вот какие мифы рождались в античной Греции, какие истории существовали в греческой Византии.

Александр Македонский считал себя равным царю богов Зевсу. Почему? В Македонии находится священная гора Олимп, где живут боги. А Александр был сыном своей матери Олимпии из прославленного рода Ахиллеса – героя Троянской войны, и сыном Зевса. Значит ему, Александру, самое место быть среди богов на священном Олимпе. А значит, впереди его ждут только победы.

Так и случилось, как предсказали три жрицы.

Александр Македонский не имел ни одного поражения. С него при Птолемее, египетском фараоне, взяли образ богочеловека – Иисуса Христа.

Такие мифы, такие легенды предшествовали появлению христианства в Византии, а через нее и на Русь. Язычество испокон веков существовало везде в мире, в том числе и в Греции, Византии, оно двумя потоками пришло и на Русь. Язычество и христианство с их многозначными переплетениями, порой лицемерными взаимоотношениями получили оценку во времени и пространстве как юродство. Сейчас, в наши дни, оно выражается во всем, а главное – в мифах, в мистическом, виртуальном мироощущении, восприятии реального. Как ведет себя пресса с народом и властью, как ведет себя власть с народом и прессой? Даже наука, которая была всегда в стороне, ибо у истоков ее всегда стояли монахи, святые, жившие в монастырях, и те

поддались дьяволу искушения. Что значит, деньги, материя, атеизм, но ведь идет время Платона, идеальное, а Русь-то святая, духовная, под знаком Водолея. Значит мы победим.

### Филология как наука

Николай Николаевич Казанский, директор Института лингвистических наук.

Что такое филология? Любовь к литературе, языку, слову. Сейчас в обществе отсутствуют филологические запросы. В XX веке были изданы полные собрания сочинений только двух писателей XVIII века – Ломоносова и Радищева. Ныне внимания к культуре в этом смысле совершенно недостаточно. Академией наук издается «Словарь русского языка XI – XVII веков». Из 30 томов вышло уже 19, каждый том тиражом всего пять тысяч экземпляров. Для страны такой тираж ничтожно мал. Возможно, это связано с появлением электронных книг. Сообщаю сайт Института лингвистических исследований. На этом сайте много словарей, есть высокая литература и публицистика.

По стране закрываются книжные магазины, книжки, лежавшие на полках, приходится куда-то девать. Выручает Интернет, через который люди могут читать нужные издания, не покупая их. Однако по-прежнему важно уделять внимание печатной продукции – книгам. Каждый должен иметь личную библиотеку, хотя бы из ста книг. Конечно, это немного, но хотя бы столько. Аристотель рассказывал о спартанцах, они выражались кратко, лаконично – от второго названия Спарты – Лаконика.

Появление первых профессиональных филологов отмечено в Древней Греции. До нас дошли сведения об Александрийской библиотеке. Это был эллинистический период. По отдельным кускам папируса мы узнаем о Сапфо, писавшей когда-то прекрасные поэтические произведения. В то время существовала критика текстов. Александрийские ученые оценивали, какой текст лучше. В Древнем Риме ученый-филолог был толкователем текста.

Такие ученые занимались этим специально, разрабатывая критерии оценки, определяя ценность произведения.

В нашей стране термин «филология» появился в XVIII веке. Входя в культуру, филология становится классической. Для прояснения смыслов тексты сопоставляли с археологическими находками. Европа покрывалась сетью университетов, при них открывались филологические факультеты. Такие факультеты создавали престиж учебному заведению. В наше время даже в Высшей школе экономики появился филологический факультет.

В том же XVIII веке филология делится на два вида: филология как искусство и как наука. В первой из них делаются попытки определить красоту, эстетику художественного произведения, во второй – филология выступает как наука, которая подразделяется опять-таки на две части: лингвистику и литературоведение. Общая цель одна: точно понять текст и сформировать его смысл. Далее филология делится на множество направлений: историю литературы, литературную критику, стиховедение и др. Уделяя внимание тексту, наука, называемая текстологией, направляет внимание на работу с рукописями. Известный поэт Вячеслав Иванов издал Эсхила. Конечно, факт замечательный. Но мы находим в нем опечатки, порой существенно изменяющие суть. Например, «на узлы путь» - «на узлы пут». В. Иванов не ставил две точки над буквой «ё». Две точки над её надо ставить непременно. Следует активнее вводить «ё», это более современно.

У поэта В. Хлебникова более сложный случай. В поэме «Царская невеста» в стране «крутящей её пыли» написано было «крутящейся пыли». Это конъюнктивная критика. Исследователь А. Монг в качестве примера приводит строку из М. Ю. Лермонтова «летели два всадника лихим намётом», поскольку в то время был распространен казачий ход, называемый намётом. Еще пример из поэта В. Хлебникова, часто пишут «наперстники» вместо «наперсники» (без буквы «т»), ожидая внутреннюю форму от слова «перстень», а не от слова «перси» («грудь»). Таким образом, исторические тексты нуждаются в современном анализе и корректировке. Мы должны

приблизиться к тексту того времени, когда он создавался. И в этом состоит уважение к своей традиционной культуре. Своя текстология существует и в лингвистике, и в литературоведении. Этому посвящены издания Д. С. Лихачева и работа А. И. Зализняка с анализом «Слова о полку Игореве».

«Евангелие» издается на основе 500 рукописей, важно среди них выбрать правильный текст, на котором произвести анализ и публикацию произведения. Все известные Евангелия делятся на две части. В одной части есть противительная частичка (по гречески «де»), в другой - нет. Вроде бы эта частичка не нужна, она выкинута из текста или, наоборот, вставлена с какой-то целью. В 1980 году в Тбилиси Акакий Владимирович Урушадзе в своей работе заметил, что «Евангелие» переведено на грузинский язык ранее, чем на славянские. И переводчик перевел библейский текст как поэтический. Традиция, идущая с того времени, оказалась важной для русского перевода с точки зрения орфоэпии, аллитерации. Так и осталась эта частичка «де» в русских переводах, пришедших к нам на Русь с греческого. Это старославянский язык подвергся влиянию греческого языка. В XIY веке русский язык разделился на белорусский, русский, украинский. Русский язык развивается под влиянием церковно-славянского, имеющего греческие корни, и развивается до сих пор. Примеры по типу «поделом ему» – «по делам ему», «на круги своя» - «на круги свои». Странности такого рода, отказ от традиционной культуры заставляют говорить о необходимости заботиться о ней, управлять развитием языка.

В широком смысле слова лингвистика занимается конкретными языками, записанными писателями. Это предмет изучения в университетах. У каждого языка своя логика, свое отношение к окружающему миру. Сейчас происходит вытеснение языков. Вымирают народы. В России 100 языков, сохранение языков в нашей стране очень важно. Этим занимается Институт Русского языка при РАН - в Москве, Институт лингвистических исследований – в Петербурге. Языки постоянно исчезают или естественным образом вместе с их хранителями, или насильно. Примеров таких история

знает немало. Так, придя в Египет, Цезарь, утверждая власть Рима, сжег Александрийскую библиотеку вместе с ее филиалом «Музисоном». Не случись этого, какой культурный уровень к нашему времени имели бы европейцы, все мировые цивилизации. Так и идет по векам христианство, уничтожая письменные памятники язычества. В фашистской Германии книги бросали в костер. По сей день накопившуюся литературу списывают, куда-то девают. С точки зрения культуры, каждый язык уникален, языки равны: и больших, и малых народов. Это известно всем, кто занимается языками на синхроническом уровне. Диахронические вклады языков в мировую культуру, безусловно, различны. Шесть из них являются языками международного общения, это английский, французский, русский, испанский, китайский, арабский.

Большую роль в текстах, в культуре продолжают играть латинский, греческий языки, из них происходят термины. Русская культура европейская, она включает в себя все этапы греческого языка, он для нас является богатейшим наследием. По решению ЮНЕСКО ежегодно отмечается День Русского языка 6 июня, в день рождения Пушкина.

С XIV века литература от житийной, религиозной стала приобретать светский, современный характер. С той поры это начало отражаться на состоянии языка, формируя его в неразрывном единстве с литературой. Появлялись новые слова, формировалось новое языковое мышление. Особенно характерно это для XIX века и позже, с переходом в XX век. Вот строка из стихотворения В. Хлебникова «Пьяный журавль»: «Пляшет в пляске пьяного сколота». Если не знать, что сколоты – это скифы, а скифы – наши предки, ничего невозможно понять в общем контексте стихотворения. Русский язык находится в постоянном движении, претерпевает всевозможные изменения: фонетические, лексические, орфографические и другие. Никто не отменял букву «ё», введенную в XVII веке. Однако далеко не все в наше время воспринимают две точки над «ё». Это видно, к примеру, при написании слов «ель» и «ёлка». Пишется «ё», правильный педантизм.

Кто-то настаивал, что надо писать и произносить, как когда-то, «Рёрих». И это притом, что до сих пор живут в Москве ученики Рериха. На современном русском мы говорим «Рерих». Со словом «Юрий» дело обстоит, как со словом «хороший». В русском языке никогда не произносили «и» краткое. Дикторы в наши дни произносят. Необходимо сохранять «й» на письме, как дань традиции, это орфоэпическая норма, ей соответствует и написание этой буквы. В то же время языки находятся в постоянном движении: питерский выговор «хороший», московский, как бывало, в Малом театре: «хорошай». Какая аллитерация, эстетика слова в таких именах: Александр Пушкин, Сергей Есенин! Как это звучит красиво, по-русски, по-современному! И, хотя прежний русский язык разделился на белорусский, русский и украинский, мы должны понимать, что имеем единую культуру, единые корни своих славянских народов и языков.

Удивительно, но факт. Язык служит не только культуре, литературе, но и защите мира. Разделение в XIV веке на три языка: белорусский, русский и украинский, - создали прецедент противостояния друг другу соответствующих братских народов. Примеров таких в истории немало. И до того, и после. К примеру, отделение в XX веке Польши, Финляндии от России, а теперь вот и Грузии. Но в то же время язык как фактор культуры, литературы служит сближению народов, по сути защите мира. Как это происходит сейчас у Украины с Россией. Киевские власти поворачиваются лицом к западноевропейскому сообществу, а братский народ – к России, требуя все больше и больше официального признания русского языка как второго (после украинского), государственного. Вот что такое язык, на чем порой разыгрывают карту недобросовестные политики. А язык делает свое дело и делает, развиваясь во времени и пространстве.

Итак, главные смыслы сообщения о филологии как науки следующие.

1. Первые профессиональные филологи, их в античной Греции могли называть, как угодно, например, грамматисты. Затем их самих стали считать толкователями текстов. Но как наука филология проявила себя в XIX веке.

2. И это дало толчок развитию литературного языка, литературы, поскольку были разработаны критерии оценки художественного произведения. С. И. Соболевский в своей книге об Аристофане писал: «Известное известно не многим», ссылаясь на вторую часть «Поэтики» Аристотеля.

3. Филология как искусство занимается разработкой словарей, где слово в словаре дается многообразием и полнотой значений, необходимых писателю.

4. С седьмого века до наших дней тексты нуждаются в тщательном анализе. Лингвистика в широком смысле слова – часть филологии. На родном языке можно выразить мысль, свое отношение к окружающей действительности.

5. Все языки с точки зрения синхронной лингвистики равны, однако с той стороны лингвистики, которая является диахронией, разница существует.

6. Русский язык исторически подвергается влиянию греческого, латинского языков. Но и поныне влияние это через традиционные термины, идущие от них, не прекращается. Сочетаясь с языковыми названиями, особенно в устной речи, обладающей наибольшей подвижностью расширяются возможности языка. Русские слова и культура – европейская культура, она включает в себя все этапы развития языка. Входя в европейский круг языков, русский язык – богатейшее наследие, наше национальное достояние. Поддерживая уровень русской культуры, литература на родном языке – потребность, святая обязанность каждого русского человека. Читать книги русских классиков следует медленно, вдумчиво, испытывая истинное наслаждение. Необходимость сохранения традиций русского языка, сбережение глубоких внутренних связей с литературой – вот чем занимается и поныне классическая филология.

### **Комментарий. Литература со стороны филологии как науки**

Целью филологии как науки является необходимость наиболее точно прояснить особенности текста, приблизиться к пониманию авторского замысла, претерпевшего за века в сознании поколений немало изменений. Вникнуть в текст, скорректировать слово в соответствии с современными нормами – этим занимается текстология как составная часть филологии, которая вырабатывает каноны для литературы, современное ощущение художественного произведения.

Низка сейчас филологическая культура. До сих пор не изданы полноценно, то есть в полных собраниях сочинений, писатели XVIII века, кроме Ломоносова и Радищева, с которых началась филология как наука. Во Франции, когда президент Саркози сказал: кому нужна «Принцесса Клевская», студенты вышли на улицу, где читали этот роман Марии Лафайет. Для нас так же характерно нежелание порывать со своей культурой. Хотя тиражи книг в эпоху электронных версий никому не нужны. Высокая литература и публицистика, материал, состоящий из легенд, поверий и обрядов. Это эпос, результат умственных и нравственных интересов народа. Сказители собирали сказки старины глубокой, ценили живое меткое и душевное слово. В основе сказочных представлений, в нереальной обстановке они видели игру ума, фантазии, занимавших человека свободным вымыслом. Народ продолжал и продолжает умножать традиции, способствуя развитию цивилизации.

Н. Н. Казанский говорит, что спартанцы были лаконичны и не умели любоваться словом. На наш взгляд, это не совсем точно. Вспомним Суворова, его “Науку побеждать”. Какое поистине любование словом, какие краски при поразительной краткости! Это прежде всего накопление смысла, призыв к действию. Это традиция, идущая то ли от Спарты, то ли уже от Суворова.

У авторов александрийской школы птолемейских времен по египетским папирусам мы узнаем об античной Греции, о древнегреческой

литературе. В Александрийской библиотеке хранились сотни тысяч экземпляров книг. По два оригинала рукописи брали с корабля, заходящего в гавань Фороса. Петр Первый, основавший Северную Пальмиру, требовал на въезде в город два камня с телеги для воздвижения этого чуда света – новой столицы. Так и в культуре, за один XX век в России появилась литература мирового уровня. В Петербурге работало много крупных филологов, которые способствовали этому, прикрепляясь к классической филологии, базирующейся на древнегреческой, латинской культуре и языке.

Классическая филология переходила к усовершенствованию методов. А с разработкой реального метода появилась возможность сопоставлять тексты с археологическими находками, позволявшими лучше понимать текст. Науки, сближаясь (археология, историография и другие), служили вместе одной цели: филологии, в ее лице слову, литературе. Литературный язык, выработанный писателями, лежит в основе творческого облика всего народа. Достоинство русского языка – одаренность всего русского народа. Нет и не может быть авторитета учебного заведения без филологического факультета. Примером тому является открытие уже в наше время, в начале XXI века филологического факультета в Высшей школе экономики в Москве. Не так давно собирались вводить филологические факультеты даже в технических вузах, ныне сокращают литературу в гуманитарных вузах и даже в школе.

В чем филология видит смысл эстетики, красоты великого и могучего русского языка?

Как наука филология делится на лингвистику и литературу. Граница между ними не жесткая, главное-- есть интерес к мысли собеседника, и не важно к какому. Общая цель имеется у обеих дисциплин филологии. За интересом книги просматривается читатель и писатель. Это могут быть любые авторы (Софокл, Шекспир, Лев Толстой), которые существуют где то за кадром. Писатель пишет, читатель читает. Рождается взаимное приятие, интерес к друг к другу. У читателя – интерес к биографии писателя.

В XVII веке в русский язык ввели две точки над буквой “ѣ”. И потому всегда нужно сверяться с рукописью при написании ее с двумя точками. Мышление всегда конкретно, на родном языке, а он, как и сам человек, находится в постоянном движении. У Вячеслава Иванова в переведенном Эхсילה нет буквы “ѣ”, а его сын Дмитрий Вячеславович вообще не терпел этой буквы. Наш современник иронизирует, когда обещает в Елабуге построить автозавод, выпускающий народный автомобиль под названием “Ё-мобиль”. Каждому будет такой автомобиль по карману. Однако что-то нет пока ни слуха ни духа от народного “Ё-мобиля”, в Елабуге. То ли Прохоров в игры свои играет, то ли он за границу собрался.

Сейчас на наших глазах происходит утрата народов, языков. А ведь каждый язык имеет свое значение, свою логику подхода к определяющей действительности и потому важно описать язык, ведь исчезают они по одному в день, как сообщает ЮНЕСКО. А самому исчезновению мы не можем противостоять. Для нашей страны народы Севера с их языками являются проблемой первостепенной важности. С точки зрения лингвиста между языками нет разницы, каждый из них сам по себе уникален, удобен для их носителей. Разделяем мнение с Н. Н. Казанским о том, что любому народу на своем языке можно выразить мысль наиболее удобно и точно. Диахрония – влияние языка веков. Латинский, древнегреческий языки играли и играют свою роль от эпохи возрождения и до наших дней. С помощью этих мертвых языков охотно образуются новые слова, новые термины на живом великорусском языке, испытывающем влияние латинского и древнегреческого языков.

Профессор Н. Н. Казанский так рассказывает и рассуждает. Когда в Египте были открыты рукописи латинских авторов, началось увлечение греко-латинской культурой, что и привело к созданию текстологии. По аналогии слово иногда пишут с предчувствием другого, предполагаемого редкого слова: перст (указующий) – палец. Например, у Лермонтова есть в строке слово «наперстники». Пишут с буквой “т”, а надо – без “т”.

«Наперстники разврата». Задумаемся об этом. Как нам, современникам, быть, ведь мы привыкли уже к лермонтовскому персту, а не к «персям». Нельзя разрушать традицию, орфоэпическую норму, текстология требует гибкости: действия в соответствии с современностью, сохраняя в то же время языковые каноны, орфоэпические нормы.

Традиции, включающие в себя разнообразие, к примеру петербургского и московского выговоров, - неперемное условие бережного, уважительного отношения к родному языку, своей культуре. Чтобы не оказаться варваром, не следует забывать, что наша культура – европейская, а русский язык входит в семью индоевропейских языков. Каждый в филологии предпочитает свою нишу: то ли слово, то ли язык, то ли литературу. Формированием вкуса и занимается филология.

Без филологии мы бы не смогли говорить на русском языке по современному. Правильная орфоэпия помогают нам быть культурными, грамотными людьми. Лучшие тексты служат образцом нашего восприятия языка, литературы, культуры. Сохранение родной языковой традиции осуществляется филологией как наукой и как искусством. Литература как часть филологии, по замечанию Н. Н. Казанского, способствует запечатлению этой традиции нашей богатейшей культуры, высокой литературы. Говорить по-русски-- значит, говорить по-современному.

У меня складывается ощущение, что филология и мифология противостоят друг другу. Филология занимается текстами, в которых с помощью реального метода исследуются объективные законы общества, жизни людей в реальных обстоятельствах, то есть анализируются закономерности действительности в типических характерах и типических обстоятельствах. Тексты являются языковым отражением действительности, благодаря которым мы познаем законы нашего бытия.

Мифология – это система мифических, сказочных, нереальных представлений древних славян времени их единства. Существует несколько уровней мифологии. Высший уровень характеризуется наиболее

обобщенным типом функций, их связью с официальным культом. К более низкому уровню могли относиться боги, воплощавшие целостность небольших замкнутых коллективов, и божества, связанные с хозяйственными циклами. Элементы следующего уровня обладают наибольшей абстрагированностью функций. С началом мифологизированной исторической традиции связываются герои эпоса. Сказочные персонажи – участники ритуала в их мифологизированном облике являются представителями тех существ, которые принадлежат низшему уровню: баба яга, кашей, чудо-юдо, лесной царь, леший, водяной царь, морской царь и прочая нечистая сила: русалки, кикиморы, домовые. Таким образом, мифология носит демонический характер. В ней сохраняется демонология.

В литературе существуют два начала: реальный и идеальный, духовный. В романтизме это двоимирие, когда в произведениях имеются и реальные, и идеальные миры. Реальный мир приобретает воображением писателей-романтиков, которые изображают мир с помощью немотивированной фантастики. Ирреальный мир – результат ожидания чуда, вторжение в судьбу сверхъестественных сил, поэтических грез. У реалистов два начала определяются как двуплановость, когда таинственные явления объясняются наблюдениями над жизнью человека, такая фантастика, носящая мотивированный характер, называется реалистической. Мифология, выражаемая фантастикой, опирается на обыденную действительность и ее предмет – простой человек, его духовность, идеальная в жизни. Литература, художественные тексты, их язык, которыми занимается текстология, относятся к конкретному, реальному плану. Высокая литература, писатели - классики, зная и чувствуя многое из того, что не знают другие писатели, создают свои двуплановые произведения, применяя реалистический художественный метод, отражающий в области духа исторические закономерности.

Бинарность филологии, литературы, языка видится в истоках человечества, пронесшего через всю историю язычества до нашего времени –

двойственность реального и воображаемого, придающую литературе двуплановость, объективный и субъективный характер.

### **Жив ли русский роман XIX века?**

**Валентин Александрович Недзвецкий, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета**

В начале лекции поставлена задача вычленить русский классический роман из необъятного моря русской литературы XIX века. В этом помогут такие писатели, как Л. Толстой, Достоевский, Тургенев. Толстой так определил роман в предполагаемом предисловии к «Войне и миру»: «Роман этот стремится охватить все». Достоевский о своем романе «Преступление и наказание» писал, что в нем он стремился переречь все вопросы человеческого бытия.

Роман – явление совершенное по словесной форме как произведение искусства, самобытное по жанровым формам. Всем этим критериям отвечают такие произведения, как «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» Гоголя, «Обыкновенная история» Гончарова. Л. Толстой, прочитав «Обыкновенную историю», воскликнул: «Вот где учиться жить!» Лев Толстой и Тургенев оценивали гончаровского «Обломова» как капитальную вещь. Высокая литература – это и «Обрыв» Гончарова, тургеневские романы «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Новь», пятикнижие Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». А всего в списке семнадцать произведений. В три раза меньше, чем количество романов, написанных Вальтером Скоттом, чем все произведения, составляющие «человеческую комедию» Бальзака, и др. Эти семнадцать русских романов – вершины отечественной прозы XIX века. Русские писатели обязаны плодотворному влиянию на себя западноевропейских писателей, открывших великую русскую литературу, хотя и с опозданием. Первый писательский конгресс,

проходивший в 1878 году, призвал охранять литературу, литературную собственность от пиратских переводов. Тургенев возглавлял русскую делегацию. К тому времени все эти романы были уже созданы. Тургенев же называет только Д. Фонвизина, И. Крылова, А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя. А ведь уже были Некрасов, А. Островский, Достоевский написал четыре романа из своего пятикнижия. О существовании других великих писателей Западу было неизвестно. Но уже через восемь лет публикуется книга о русском романе во Франции, через год в Испании, в Дании появляются русские впечатления Георга Брандеса «Что такое русская литература?» Вслед за этим на Западе переводят «Преступление и наказание» Достоевского, произведения Льва Толстого, Гончарова. С.А. Венгеров публикует в России работу о русском романе. После всего этого русская литература стала вызывать удивление в Европе. Лев Толстой расходуется большими тиражами, можно только гадать, где он больше популярен: дома или за границей?

На рубеже XIX-XX веков русские романисты – властители дум как западноевропейских читателей, так и писателей. Такие замечательные прозаики, как во Франции Ги де Мопассан, Поль Бурже, Анатоль Франс, Ромен Роллан, Марсель Пруст, Франсуа Мориак, Анри Барбюс, шотландец Роберт Льюис Стивенсон, в Германии Томас Манн, Келлерман, в США Уильям Фолкнер, Эрнест Хемингуэй, в Индии Рабиндранат Тагор и др. Томас Манн – автор «Буденброков» - сказал: «Святая русская литература», - и признался, что в юности русская литература была ему даже ближе, чем немецкая литература, где Гете, казалось бы, должен быть для него кумиром, как и для всех немецких писателей. Для всех русская литература не только любимое чтение, но и обязательная художественная школа. Без знания русской литературы сделать ничего серьезного невозможно. В чем ее превосходство в мире над другими? А в том же, что и превосходство этой высокой литературы над периферийными произведениями. Периферийные романы или близки зарубежным произведениям по точке зрения, или

ориентированы на иностранный образец, что не принижает наших романистов.

Ни одна литература веков и народов не формировалась без учета достижений других народов и эпох, начиная с греко-латинской античности, и адаптирует их к местным нравам и целям. Русский роман появляется на два века позже, чем западный. Русские романисты усваивают ускоренно западный опыт. Собственные вариации не умаляют жанровые основы оригиналов.

С начала и до середины XIX века в периферии литературы господствуют формы иностранного образца. Это произведения В. Нарезного «Российский Жиль Блас или похождения Чистякова», Ф.Булгарина «Выжигин», дидактический роман, русский исторический роман по типу В.Скотта, русский романтический роман, роман успешного человека.

Все эти писатели-- рационалисты, без эмоций, у них в произведениях все нежизненно, искусственно. Их проблемы решались в пределах разума и логики. Достоевский сказал, что один разум, наука и позитивизм могут создать только человеческий муравейник, а не социальную гармонию, в которой мог бы ужиться человек. Это обезличенный муравейник, попытка использовать литературу для пропаганды не всему обществу, а только высшему свету. Гончаров назвал ее «бельэтажной» литературой. Это романы для читателей придворного круга, которые жили в элитных домах, а в театрах занимали второй этаж – семейные ложи. Таковы романы В.Мещерского «Женщины», «Мужчины петербургского света», роман графа Валуева «Лорин». Гончаров пишет, что они стремятся обособить своих героев, поставить над всеми. Такие авторы вставляют живьем портреты своих близких, про них читает высший свет, люди его круга, как про самих себя.

Общинные устои русского крестьянства в 70 – 80 годы XIX века переживают кризис. В литературе писатели ищут разные пути. П. Засодимский - через коллективное хозяйство в произведении «Хроника села

Скурино». Возможность выделиться посредством хищнического индивидуализма показана в романе Н.Златовратского «Устои».

Итак, периферийный русский роман XIX века отмечен большим разнообразием. Всем его разновидностям присуще одно: они посвящены общественным нравам, пробуждению исторического сознания. Независимо от того, был такой роман подражательным по форме или создан самим романистом. Это социальный эпос, чем он родственен европейскому роману, русский классический роман. Лев Николаевич Толстой писал в предполагаемом предисловии к «Войне и миру»: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в каком этот род сочинений понимают в Европе. Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет себе новое». Это «неумение», нежелание Достоевского, Л.Толстого писать по канонам Бальзака, Флобера, Диккенса и других западных романистов подчеркивается сравнением Толстого с Тургеневым. Тургенев держался европейской школы, Толстой разорвал с чужеземным рабством. Это новая Россия, устремившаяся на поиски во мраке своих путей. «Не требуйте от нее, чтобы она ограничила себя. К этому она менее всего способна», - писал Мельхиор де Вогюэ в своей книге «Русский роман». Тургенев же европейским писателям близок, им кажется, что он писал так, как они. Они любили и любят его за это.

Принципиальное отличие социальных типов Достоевского, Тургенева, Толстого от социальных типов периферийной литературы состоит в том, что центральные герои этих писателей-- нигилисты, аристократы, староверы. Историческое своеобразие героев Достоевского, Толстого гениально предугадано в лице Евгения Онегина. Кто он такой? Это субъект иного мышления в сравнении с предыдущим. Это современный человек (седьмая глава романа Пушкина «Евгений Онегин»). Какие же мы видим качественные изменения в центральном герое русской литературы? Достоевский сказал о таком герое –«русский скиталец». Этот «русский скиталец» и дорог Пушкину. Формула современного человека повторилась у

лермонтовского Печорина, у героев Тургенева, Достоевского (Раскольников), у Гончарова (Обломов, Адуев), у Толстого (Болконский, Безухов). У всех этих героев общее, особенно в периферийном романе: странность, скука, тоска, хандра, герои – бесприютные скитальцы. Самое важное отличие такого героя классического романа – высокоразвитое личностное начало, это эгоцентризм, диктующий небывалые жизненные запросы и устремления. Об этом сказал Стефан Цвейг: «Раскройте любую книгу в Западной Европе, о чем она говорит? Женщина хочет мужа, у Диккенса милый дом на лоне природы, у Бальзака – замок владельца со званием пэра. Чего они хотят? Быть богатыми, счастливыми, могущественными». У нас Достоевский сказал в романе «Братья Карамазовы»: «Миллиона не надо, а надо мысль разрешить». Наблюдается иерархия: от земли до неба, до Бога, общество, государство, человечество. Алексей Карамазов говорил, что мысль охватывает Вселенную, превосходит ее, потому что как человек он осознает себя, но он конечен, бремен и по той же причине ничтожен. Кто же решил сделать его как человека смертным? По мысли либеральствующего Аркадия Кирсанова из тургеневских «Отцов и детей» надо содействовать тому, чтобы у каждого мужика была изба с крышей не соломенной, а как у старосты, и тогда Россия будет счастлива. Базаров отвечает, а я возненавидел этого мужика, он не скажет тебе спасибо. А на что мне его спасибо. Из меня лопух расти будет.

Хрупкость человеческого бытия- основа тургеневского произведения. Вопросы, которые поставит и захочет разрешить классический русский роман встанут за базаровским вопросом: а что дальше? Примирить естественный эгоизм с альтруизмом, уважением к другим людям – все это вопросы о том, как достигнуть гармонии, сочетать личное и общее, примирить свое счастье с долгом, жажду индивидуальной свободы с необходимостью слепых и глухих законов, которые – по Тургеневу – не подчиняются нам. Они не дают возможности осознать, как можно обрести гармонию с природой, мирозданием, божеством. Это вопросы о самой

природе добра и зла, морали и аморальности. Считается, что человек нравственен, а на самом деле он способен убить человека (Раскольников).

Заповеди даны человеку, чтобы он знал, откуда он, с кем и куда. К примеру, картина художника Н. Ге «Что есть истина»? В ней поставлен вопрос о природе истины, о заблуждениях. Понтий Пилат спрашивает у Христа, знает ли он истину. Такие вопросы ставятся и в русском романе, например, о красоте и безобразном. Красота – это прекрасно, а у Достоевского она – страшная вещь. Здесь Бог с дьяволом сходятся. Аморальная красота жестока, беспощадна, даже трагична. Влюбленному она часто отвечает злом. Это вопросы о самой человеческой природе: что в ней главное – божеское или дьявольское? И что должно победить? Это вопрос и о нашем предназначении: зачем мы на этой земле? Почему именно русским авторам удалось создать роман не узкосоциального, а онтологического смысла? Причин тому несколько: прежде всего энциклопедическая образованность русских писателей. Альфонс Доде восхищался Тургеневым, который владел несколькими иностранными языками. Толстой, кроме французского и немецкого, знал древнегреческий, древнееврейский. Русские писатели вобрали в себя культуру не только Европы, переварили не только философов от Канта, Шопенгауера до О. Конта, но и частично буддистскую, индуистскую, исламскую философию. Писатели учли опыт французской революции, наполеоновских войн. Кризис России эпохи Александра Второго был величайшим потрясением всех устоев и форм. С другой стороны он являлся поиском гармоничного человека. Человек был привязан к сословию, его индивидуальная ценность определялась не индивидуальными способностями, а местом в иерархии. Не имеет значения, кто ты – Скотинин или Ноздрев. Тебе открыта дорога, а будущему Ломоносову от ворот поворот. Скотинин – сословный индивид, частица своего сословия. Эти нормы стесняли самого человека, не удовлетворяли его. Но он не мог заменить их, потому что замены нет, ее не существовало. Отсюда в обществе происходили огромные потрясения. Хаос. Достоевский говорит, что в таком

не только экономическом, но и нравственном хаосе невозможно отыскать закон, руководящую нить таланту даже шекспировской художественной силы.

Тургенев пишет о всеобщей «газообразности» русской жизни. Нет ничего нового, старое расшатано. Гончаров говорит о химическом разложении всех людских понятий. Писемский определяет Русь в водовороте, показанном в романе «Взбаламученное море». Тютчев говорит: «Дух раскололся в наши дни, и человек отчаянно тоскует». Шестидесятые годы XIX века не охватывали человека своими реформами, преобразованиями. Для гармонического склада ему требовалось «оцельнить» себя (М. Бахтин). Все обособленные индивидуальности чувствовали себя частью общества. Россия была общиной, патриархальной семьей. И само государство во главе с царем-батюшкой представляло большую семью. А могло бы оказаться связанным с трудовым народом, человечеством, мирозданием.

Найти эти связи взяли на себя творцы русского классического романа.

### **Комментарии к основным вопросам русского романа**

Русский роман поставил основные вопросы не только перед своим народом, но и перед всем человечеством, перед мировой литературой. Он достиг небывалых вершин, создав высокие образцы. Поиски героев этого романа будут сопровождаться ошибками, дьявольскими искушениями, но этот поиск не был бесплодным для всего культурного человечества. Доказательством духовных потребностей в русской классической литературе служит тот факт, что на филологический факультет МГУ едут учиться со всех континентов, поскольку русская литература предлагает либо решение, либо постановку вопросов, которые не утратили своего значения и по сей день, а именно, о любви в семье, о связях человека с народом, об отношении к Богу и др. Важна постановка самих проблем. Человек имеет связи с миром, он вовлечен в социум, в круг общественных интересов. Личность потому и личность, что вращается в круговороте сфер. Маленький человек живет

маленькими интересами. Гражданин часто задумывается над тем, что свершается в мире и дома. Проблемы меняются, литература следит за движением общества. В наше время нас беспокоит экология, вмешательство человека в природу.

В XIX веке такой проблемы не существовало. Был замкнутый цикл: весной сеяли, осенью убрали. Ныне экология – это и недостаток воды, и чистота атмосферы. Целый набор проблем стоит сейчас перед личностью: быть патриотом или человеком мира, Вселенной. Общечеловеческие ценности не противоречат друг другу. В древней Греции человек переезжал из Афин в другой город за сорок километров, как в другую страну. Сейчас существует нескрываемый интерес к загранице, особенно у молодежи, «уехать за бугор не вопрос». Однако для многих русских жить без родины – это трагедия. Патриотизм – врожденное свойство русской души.

Что касается периферийной литературы: она существовала и будет существовать. Как ее отличить в наше время, когда каждый готов написать и опубликовать хотя бы одну книгу о себе и людях? Приглядимся к нынешней т. н. периферийной литературе, вспомним, чем она отличалась и отличается? Рационализм и логика, неестественность в чувствах и ситуациях, имитация, подражание образцам. Герои у имитаторов обычны, расчетливы, живут выгодой и подражанием. Как это было XIX веке, например, в романе В. Нарезного «Российский Жиль Блас или похождения Чистякова», который был подвержен большому влиянию романа Лессажа «Жиль Блас».

Но и такая литература, оказывается, была нужна. Она разрабатывает вопросы, которые станут основными вопросами русской классической литературы. Это вопросы онтологического порядка, в них космическая глубина. Это законы вечности.

Выделим основные вопросы в русском романе XIX века и связи их с современностью, попытаемся высказать какие-то соображения.

1. Примирение эгоизма с альтруизмом, уважение к другим людям.
2. Сочетание личного и общего, своего счастья с долгом.

3. Как жажду свободы соединить с необходимостью, глухими и слепыми законами, которые не подчиняются нам.

4. Вопрос о красоте и безобразии.

5. Вопрос о самой природе добра и зла, морали и аморальности.

6. Как обрести гармонию с мирозданием, божественным в сознании, абсолютным.

Русский психологический роман – роман о гибели и спасении души, внешних и внутренних условиях духовной свободы. Роман сосредоточен на проблеме личности, вопросы национальной и мировой жизни исследуются в нем в соотнесенности с самосознанием и судьбой. Становление и развитие русской реалистической литературы было связано с кризисом просветительского рационализма, полемикой, абстрактными, упрощенными представлениями о человеке и путях создания гармоничного общества. Русским писателям импонировали идеи французских утопистов о человеческой природе. Идея просветителей о несоответствии естественных потребностей человека и социальных отношений стала основой романного конфликта. Принцип «естественности» - главный критерий оценки персонажей у Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского и др. Просветительский материализм у них базируется на биологическом начале, свобода рассматривается как природный дар.

В том, что русские писатели признают человека свободным от рождения, они видят онтологическое соотношение первичных природных свойств и вторичных, привитых воспитанием и средой. В романе показано раздвоение личности, отражающей социально-исторические противоречия. Русские писатели-романисты не идеализируют природу человека. Они находят истоки зла не только в нарушенном развитии цивилизации, но и в самой натуре человека, во всей его противоречивости. По Тургеневу-каждый индивид живет для себя. Центробежной силой является стремление жить для другого. Эта противоречивость – отличительное свойство природы как целого. Каждый организм консервативен, однако гармония достигается

благодаря способности выходить за свои пределы. В статье «Гамлет и Дон Кихот» Тургенев пишет: «Гамлеты живут для себя, Дон Кихоты – силы прогресса». По Тургеневу – вся жизнь есть не что иное, как вечное примирение, вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал: эгоизма и альтруизма. Без силы эгоизма не смогла бы существовать сила альтруизма.

Вопрос о воле и ее подчинении необходимости – самая деятельная сторона человеческого сознания. Воля определяет человеческий характер и становление личности. Лермонтов не избавляет личность от ответственности за последствия поступка и его моральной оценки. Как и Достоевский, он показывает трагические последствия своеволия как для окружающих людей, так и для самих тех, кто ее хотел. Благодаря развитию противоположных начал, человек сопрячен с всеобщей мировой жизнью, ареной борьбы природы души со слепой, глухонемой и слепой силой, обособленной от природы, находящейся в трагической разъединенности с ней. Идея «разумности» многообразных природных явлений придает героям Тургенева жизнеутверждающий характер. Как и у Пушкина, идею «противоречия сущности» Тургенев развил до осознания любви и совести, как главных признаков в значении образа. Татьяна Ларина осталась верна своему мужу, Лиза Калитина не разрушила семью Лаврецкого ради своего счастья.

Вопрос о красоте и безобразии решается писателями, исходя из признания добра и зла, гармонии и дисгармонии. Для Тургенева прекрасное – это душевное равновесие и равновесие природных сил в мироздании, это всеобщая жизнь, бесконечная гармония, которая достигается из преодоления обособления каждого живого организма в общем мировом потоке жизни. Тютчев понимает природу как бесконечную слаженную реальность. Писатель диалектически трактует целостность мира, ощущение взаимосвязи явлений и стремится к гармонии. В «Призраках» природные стихии представляются как грозные, глухие. Но чаще всего природа для Тургенева – воплощение могучих нравственных сил, возможностей русского народа как

источника поэзии и красоты, творческой силы и счастья. Гармонию человека с природой Тургенев показывает в созерцательном состоянии Лемма, Касьяна и др. Его герои познают сущность жизни в лирическом общении с природой. У тургеневских героев преобладает эстетическое отношение к природе как храму, а не мастерской, где человек – работник. Лаврецкий прислушивается к красоте тишины, погружаясь в «ощепенение», достигает счастья.

Вопрос о добре и зле Достоевский решает с учетом болезни сознания, условий содержания гармонического состояния души. Зло зависит от трагических конфликтов и душевных катастроф. Борьба противоположностей закладывает разные возможности духовного развития. Но этот процесс лишь перспектива. О духовном возрождении Раскольников, Сони Мармеладовой, Аркадия Долгорукого мы узнаем лишь в финале романов. Если у Тургенева смерть – безобразное, ничтожество, которое пугает его героя в «Призраках», то у Достоевского мера себялюбия и зла – сама физическая природа человека. Плотские желания, страсть приводят к утрате духовных запросов и нравственному падению в отношениях с Соней Мармеладовой, Федора Карамазова и других. Добрая воля у Достоевского – это потребность в любви.

Вопрос об отношении человека к мирозданию, Богу, эхатологическое восприятие цивилизации таят в себе угрозу мировой гибели. Духовной основой русского классического романа становится христианский персонализм и геоантропоцентрическая картина мира. Человек постигается на философско-метафизическом уровне: в мистических связях с Богом и мирозданием. Писатели показывают пути преодоления зла через обретение духовной свободы. Поиски воссоединения с Богом и миром для центральных героев русского классического романа становятся актуальными. Высшими силами в сознании христианина являются любовь, сострадание, вера. Через любовь человек воссоединяется с миром, ищет спасения в Боге. Субстанция личности носит эмпирический характер, это идеальное творческое начало,

образ Божий в человеке. Центральные персонажи Достоевского, как и Л. Толстого, – люди индуктивного познания души и Бога. Герои Достоевского – падшие люди, которые хотят нравственно воскреснуть. Ими руководят иррациональные силы, приводящие к нарушению душевного равновесия.

Основной гносеологический вопрос для Достоевского – вопрос о координации в сферах интуитивного или рационального познания. Писатель предпочитает интуитивные познания в религиозных исканиях. В познании человека и бытия Достоевский отдает приоритет религиозным представлениям. Л. Толстой, как и Достоевский, признает общие цели у нации, философии и религии. Моральные законы – проявление божественного в человеке. Л. Толстой и Достоевский понимают возрождение как единение с Богом. Так толстовскому Левину не достает духовного мира: он мучается вопросами о Боге, вечной жизни, добре и зле.

Итак, русский классический роман характеризуется поиском ответов на основные вопросы человечества, мировой литературы о примирении эгоизма и альтруизма, жажде свободы и необходимости, природе добра и зла, о красоте и безобразном, об отношении к Богу и мирозданию.

### **Что случилось со вторым томом «Мертвых душ» Гоголя?**

**Юрий Владимирович Манн**, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета.

Под влиянием письма Белинского Гоголь резко изменяет направление второго тома «Мертвых душ», как говорится, в прогрессивном духе. Это не понравилось реакционерам и, прежде всего, Алексею Петровичу Толстому, в доме которого жил Гоголь. Они-то якобы и припрятали рукопись второго тома, обманув при этом все прогрессивное человечество и пустив в ход легенду о ее сожжении. Это одна версия. Существует несколько точек зрения. Рукопись была спрятана не врагами, а друзьями Гоголя, с его

согласия. Норвежский исследователь Херуэн выражает оптимистическую мысль о том, что рукопись может еще найтись. Она могла попасть к какому-нибудь частному коллекционеру либо на Западе, либо на родине. Вот на такой поверхности возникают порой сенсационные сообщения, что рукопись второго тома хотя бы частично найдется.

В начале лекции сразу скажу: по моему мнению, трагическое событие, действительно, имело место. Рукопись была уничтожена. К этому мнению можно прийти, исходя из общей логики гоголевской творческой судьбы. Только так можно приблизиться к этой тайне гоголевской биографии. Возникает несколько вопросов, касающихся второго тома «Мертвых душ», например, о законченности гоголевского произведения. Существует свидетельство о том, что второй том Гоголь закончил. Это мои книги «В поисках живой души», «Гоголь – завершение пути: 1845 – 1852 годы». Погодин, редактор журнала «Москвитянин», в некрологе, посвященном Гоголю, писал, что Гоголь просил летом 1851 года поместить в журнале известие о скором издании второго тома. Гоголь спешил издать произведение до своей кончины. «Правда, противоречат некоторые факты», - замечает митрополит Константиновский. Гоголь давал ему читать первые три и седьмую главы. Остальные были без обозначения. Такой метод работы был у Гоголя: постоянно возвращаться к рукописи, он все время правил. По-видимому, семь первых глав Гоголь считал достойными, чтобы их читали. Потому Гоголь и говорил, что второй том был закончен, но в основном.

Остановимся на мнении тех, кто считал, что рукопись была уничтожена. Считали, будто бы рукопись была уничтожена кем-то из низких побуждений. В литературных кругах бытуют разные легенды. Рассказывают, что в 1989 году один молодой филолог, закончивший вуз, хотел опубликовать статью о сожжении второго тома самим Гоголем. Я пришел в журнал «Новый мир». Л. Г. Дементьев, заместитель А. Т. Твардовского по критике, высказал мнение: «Дворяне – люди честные. Писем чужих не читали, не то, чтобы рукопись стянуть. Гоголя окружали люди высокого

уровня, они не считали, что произведения Гоголя могли нести какую-то смуту. У них не было оснований прятать рукопись».

Существует еще одна версия: Гоголь уничтожил второй том случайно. Мотивация этого находится в работе Фару. Писатель приводил в порядок бумаги, личные письма, среди них было письмо Белинского, которые надо было сжечь. Случайной жертвой и стал второй том «Мертвых душ». Все свидетельства этого сводятся к слуге Гоголя – пареньку Семену, это читаем мы у Погодина. Доктор Тарасенков, лечивший Гоголя, говорил об этом то же самое со слов Семена. Гоголь велел слуге подать свой знаменитый портфель, вытащил оттуда сверток, бросил тот сверток в камин. Это происходило в три ночи. Гоголь вернулся к постели и заплакал, словно расстался с самым дорогим ему произведением. После того Гоголь сказал Алексею Петровичу Толстому: «Вообразите, как силен злой дух. Я хотел сжечь просто бумаги, а сжег второй том «Мертвых душ»». Вероятно, Гоголь хотел избавиться от опасного письма Белинского. А ведь письмо можно было сжечь просто свечой и не вставать для этого ночью.

Истоки трагедии «Мертвых душ» находятся в писательской и творческой эволюции Гоголя, а так же в характере замысла как заключительной книги, в особенности созданной ситуации, личной и общественной. В это были вовлечены многие знакомые и незнакомые люди. Поэма была задумана как универсальное произведение, соответствующее универсальному мышлению самого Гоголя.

Гоголь хотел объять все сущее, создать произведение, которое бы отвечало на коренные вопросы жизни. Не только открыть тайны жизни героев и русского общества, всей России, но тайны через нее всего человечества. По мнению Гоголя, тайна должна раскрыться со временем. В 1835 году Гоголь не знает еще, как раскроется эта тайна, что она будет означать, он только предчувствует ее, он верит, желает верить, что это, в конце концов, произойдет. Второй том должен был выйти в 1845 году, первый вариант которого был уничтожен Гоголем. Постепенность издания

Гоголя – тоже фактор, имеющий определенное значение. Тайна созревает постепенно, напрягая ожидания читателя, заставляет переходить к более глубокому впечатлению. Гоголь сознательно обостряет обстановку. Пусть читатель заблуждается, все разъяснится с появлением второго, третьего томов. Написанное издание превращается в плод общественного действия, в плод читающей России. Подобное бывало не раз, например, с «Евгением Онегиным», который тоже издавался по частям, печатался отдельными главами. Но в этом случае произведение несло в себе собственную тайну. А «Мертвые души» должны были раскрыть, помимо всего, тайну всего народа, а не только судьбу персонажей. Правда, в «Евгении Онегине» тоже тайна судьбы народа, но у Гоголя это было выведено на поверхность. «Куда же ты мчишься, тайна?» В предполагаемом предисловии ко второму тому писатель обращался к читателю, не обремененному чинами и сословием, писатель вменял читателю подсказывать ему. Гоголь ожидал каждое письмо от читателя с нетерпением. Ему было мало активности читательского интереса, надо, чтобы читатель включался в сам творческий процесс. Читатель служит реально высшей инстанцией, нависшей над писателем. Гоголю было свойственно просить совета, но он не нуждался в нем. Позиция писателя была сформулирована, она состояла в активном факторе психологического настроения. Гоголь знал, что читатель думает, и это направление читательских ожиданий смущало его. У таких впечатлительных, нервных натур, как Гоголь, воображаемая идея превращается в фактор реальный, за пределами психологии. Тем самым нарушались координаты гоголевского ощущения.

В чем состояло противоречие, боль, интрига такого ощущения, которое возникало в сознании Гоголя? С одной стороны, в Гоголе была величайшая скрытность «в деле души моей». «Души моей никто не может знать». Гоголь никогда не говорил прежде, что он когда-то напишет. Это была его тайна, с другой стороны, читатель находил доступ к тайнам творчества, души писателя. С одной стороны, Гоголь вел одинокую, скитальческую жизнь человека, не готовую к общению, был склонен к

меланхолическому образу жизни, подальше от света, от людей, занят был устройением своей души! «Кто еще воспитывает себя, тому не следует заглядывать в свет». В то же время Гоголь открывал себя публике, публичности. Вглядываясь в свет, он приглашал их заглянуть в семью художника, мыслителя, в конце концов, в его душу. С одной стороны Гоголю было свойственно ощущение избранности, что он один может это сделать. «Я и Россия, творец «Мертвых душ» и народ». Такие полюса обозначались еще в первом томе «Мертвых душ». Вслушайтесь в его слова, между автором и Русью нет посредников. Их связь прямая и кратчайшая. По мере работы над поэмой человеческое ощущение избранности, миссионерства и одиночества усиливалось. Один человек из всей России, который подумал о себе: это был он, творец «Мертвых душ».

Нелегко общаться с Гоголем, признается Ю. В. Манн. Он говорит: «Я как ученый общаюсь с ним. Это нелегкий процесс. Переживаешь с ним те же боли. Трудно быть нейтральным. Невольно отзываясь сочувствием в сердце любого читателя. Помимо психологических причин, Гоголь был болен. Переживания имели глубокую душевную подкладку. Гоголя постоянно мучил вопрос: получилось или не получилось? Череда чтений перед друзьями, знакомыми – это экзамен, устроенный им самому себе. Казалось, что все склонялось к тому, что получилось. Читатели выражали восторг. Интерес возрастал, все ждали с интересом сразу два тома (переизданный и вновь изданный). В сложном хоре Гоголь улавливает недовольные нотки, например, известного критика Самарина».

Гоголь пишет записки. В одной из них можно прочитать: «Господи, связи сатану!» Гоголь просит Бога вернуть ему высочайшее божественное покровительство. Так можно расшифровать переживания Гоголя. На следующий день после сожжения рукописи Гоголь говорит Толстому: «Вообразите, как силен злой дух. Я хотел сжечь бумаги давно определенные, а сжег главы «Мертвых душ», которые хотел оставить друзьям после своей смерти». Эта цитата служит аргументом тем, которые

считают, что Гоголь сжег второй том случайно. Но в общем контексте она имеет другое значение. Возможно, Гоголь хотел предотвратить болезненные для него расспросы о том, что случилось? Но может быть и другое предположение: симптом глубокого раскаяния, сожаление о том, что случилось, признание Гоголя, что не все было слабым, признание, что сила таланта подвела. Гоголь не раз до того сжигал рукописи. Самое последнее сжигание – черновой редакции «Мертвых душ» было в 1845 году. Гоголь объяснил тогда это тем, что нельзя писать, не показав людям пути выхода к лучшему, дороги к будущему, потому он и уничтожил рукопись. Ю. В. Манн говорит, что он уверен в том, что если бы у Гоголя были силы, если бы он не был на грани смерти, он вернулся бы к этой работе. Силы были уже не те, была подорвана вера в свои возможности, в свое предназначение. И восстановить все было уже невозможно.

Если подводить итог, то причиной смерти Гоголя было множество условий, приведших к его гибели. По мнению Тарасенкова, только соединив их вместе, можно понять, сделать правильное заключение о смерти Гоголя. Тарасенков отвергал смерть Гоголя от нервной горячки. Как лечащий врач Гоголя он писал, что эти болезни имеют другие признаки, отвергая объяснение сумасшествием. Это не значит, что у Гоголя не было психической предрасположенности к болезни. Психиатры давно установили в нем наличие маниакально-депрессивного психоза, которые имели у Гоголя наследственные предпосылки, прежде всего, со стороны отца. И проявлялась эта депрессия в приступах меланхолии. Вот Гоголь жизнерадостен, но вдруг его что-то настигает. Он очень часто молча уходит из комнаты от хозяев, куда его пригласили. Надо к тому добавить, что это было связано с обстоятельствами художественного порядка.

Острота кризиса состояла в том, что речь шла не о творческих решениях, пусть самых мирительных, изнурительных, не о художественных сомнениях, речь шла уже о другом, о всей творческой деятельности, о жизни. Гоголь видит, что над поэмой не сияет больше божия благодать. Принять

смерть для него было легче, чем смириться с мыслью, что он богооставленный. Гоголь углубляется в созерцание смерти, парадоксальным способом стремится приблизить умирание. По определению философа Ивана Ильина, «бедный, гениальный мученик просто свернул крылья». Один из замечательных исследователей Гоголя Н. Тихонравов был редактором первого научного издания собраний сочинений Гоголя, основанного на проверке всех текстов. Первое академическое издание Академии наук вышло в 14 томах, с 1937 года по 1952 год. Оно обнаружило изъяны, в содержательных комментариях не говорилось о связях Гоголя с европейской романтической литературой (Л. Тан, Э.-Т.-А. Гофман). Была допущена конъюнктура, что связано было с космополитизмом, с которым велась в то время борьба. Конечно, писать о связях Гоголя с западной литературой было в таком случае невозможно. Сейчас издается академическое, полное собрание сочинений и писем Гоголя в 23 томах. Печатается все, что было написано рукой Гоголя: деловые письма, черновики, письма. Вышло уже три тома, сейчас на пути к выходу еще один том – «Мертвые души». В четвертом томе - «Ревизор» и примыкающие к нему произведения. Половина объема каждого тома занимают комментарии, статьи на различные темы, такие, как «Гоголь и религия», «Гоголь и западная культура», «Гоголь и мировое значение его произведений».

Издатель Гоголя Н. Тихонравов писал относительно сожжения второго тома «Мертвых душ»; как и первое в 1845 году, оно было вызвано строгим отношением к себе художника. В основе приговора лежало справедливое недовольство особенно той высокопарностью, которая была ненавистна Гоголю в произведениях Кукольника и Полевого. Гоголю с его обостренным чувством художника была отвратительна и чужда малейшая неестественность, фальшь.

Итак, сожжение многолетнего труда не было у Гоголя следствием болезненного порыва, нервного расстройства, это было сознательным делом

художника, убедившегося в несовершенстве всего, что было выработано его собственным многолетним, мучительным трудом.

### **Комментарии. После сожжения рукописи**

После сожжения Гоголем рукописи второго тома «Мертвых душ» перед обществом встал главный вопрос: был ли второй том на уровне первого, уже известного литературе и признанного читателем? Интересной мне кажется мысль известного исследователя Гоголя Ю. В. Манна о том, что в XIX веке никто не мог бы и подумать о мировом значении творчества русского писателя, о том, что 200-летие великого Гоголя будут отмечать не только в России, но и по всему миру. Лично я был приглашен во Францию, где 1 апреля 2009 года, в день рождения писателя, в Париже (Буживале) мной был прочитан доклад на тему «Смеховая культура Гоголя». На научной конференции в Париже поднимался вопрос и о сожжении рукописи второго тома.

Конечно, уничтожение рукописи не было делом случая. На мой взгляд, это представлялось результатом психической и душевной деятельности художника. Н. Тихонравов не считает это в виде единственной, односторонней тенденции. В самом деле, в Гоголе столкнулись разные тенденции, разные ощущения. Выходом такой борьбы и явилась трагедия со вторым томом «Мертвых душ». Роковое решение было принято Гоголем в итоге этой борьбы, однако окончательность гоголевского приговора проблематична, недоказуема. История литературы знает случаи, когда писатель менял свой собственный смертный приговор своему произведению. Но дело в том, что возникла другая ситуация. И хотя негативные последствия были неминуемы, предсказать, когда бы они наступили, было невозможно.

Далее, еще одно соображение в связи с суждением Н. Тихонравова. Он говорит, что это дело не психики, а разума. При всей осознанности поступков Гоголя участие болезненных симптомов исключить нельзя, нервное расстройство было связано с потрясением творческого порядка.

Конкретизации требует мысль о том, что характеры Гоголя идеальны, и это послужило причиной трагедии второго тома. Нельзя сводить все к неудаче в показе позитива русской жизни и позитивных характеров, поставленная Гоголем задача была значительно шире. Конечно, позитивное начало во все времена – это дело довольно трудное, трудный предмет для художников. В лекции Ю. В. Манна приводятся факты из жизни и творчества Л. Толстого, в частности, о семье («все счастливые семьи похожи друг на друга, несчастны каждая по-своему»). Изобразить «счастливую» семью гораздо труднее, чем несчастную. Обретенный рай не столь удачен, как рай потерянный. Данте немного скучнее, чем его ад. И Гоголю не удается уйти от этих трудностей.

Гоголь хотел большего, чем воспроизведение положительных русских характеров. Он хотел раскрыть тайны русской жизни, предназначение русского государства, отражение позитивных сторон, это было только частью задумки, замысел с вытекающей отсюда тенденцией во всем, что касается абсолютной правды, абсолютного решения, абсолютного понимания читателя.

Очень важна в лекции Ю. В. Манна итоговая мысль о том, что трагедия «Мертвых душ» - в неподъемности замысла любому смертному, даже если им является такой великий художник, как Гоголь.

В Париже, когда отмечалось 200-летие (2009) со дня рождения Гоголя, прозвучала мысль о том, что при жизни Гоголя никто не мог бы и подумать, что через два века юбилей Гоголя будут отмечать как культурное событие мирового значения. Влияние Гоголя на мировую литературу год от года все очевиднее. Гоголь занимает достойное место в ряду Достоевского, Л. Толстого, Тургенева, Чехова.

Один из выразительных примеров. Недавно в Англии вышел справочник (1001 автор) «Книга, которую вы должны прочесть, прежде чем вы умрете». Тут вся мировая классика, есть и два произведения Гоголя. Это «Мертвые души» и повесть «Нос». Гоголь стал действующей фигурой в мировой литературе. Французский критик писал: «Наш Мериме сравнивал

Гоголя с английскими юмористами. Гоголя стоит ставить выше, недалеко от Сервантеса». Как и Сервантес, Гоголь вложил в свое творчество все человеческое, его будут читать везде, где только есть люди.

В своей лекции Ю. В. Манн наряду с поэмой «Мертвые души» назвал повесть «Нос», которую исследователь Гоголя считает шедевром и которая включена в английский справочник «1001 произведение», рекомендуемых для обязательного прочтения. В русской литературе, начиная с А. С. Пушкина, появляется фантастика, характеризующаяся двупланностью, где первый, реальный план означает мотивированность поступков и переживаний героев, а второй – «обманный» план – показывает влияние на героев сверхъестественных сил. Развивая пушкинские традиции, Н. В. Гоголь усиливает художественный метод с помощью мифологической фантастики. Признаками фантастических произведений Гоголя являются отсутствие четкой границы между этим и потусторонним миром, странные персонажи, двойники, призраки, вампиры. Сюда же входят предметы-обманщики: необычная картина, портрет; закрытые места: комната, старый дом, уездный город и т.д. Внутренний мир героя показан в состоянии тревоги, беспокойстве души; в связи с воздействием инобытийных сил героя преследуют страхи, у него теряется чувство реальности, своей собственной идентичности (своего «я») и т.д.

Все эти явные и неявные признаки фантастического наблюдаются в произведении Гоголя «Нос» (1835), входящем в цикл петербургских повестей. Повесть-шутка стала признанным шедевром мировой литературы, входя вместе с «Мертвыми душами» в авторитетный Лондонский справочник. В своей дантистической повести «Нос» автор с самого начала ставит загадку: «Марта 25 числа случилось в Петербурге странное происшествие». По ходу событий персонажи невероятной истории ведут себя сообразно своим характерам, при этом повествователь не забывает о несбыточности происшествия. Гоголь не комментирует пропажу носа как недоразумение, а создает впечатление реальности с помощью восприятия

факта другими. Действительно, цирюльник Иван Яковлевич обнаруживает в хлебе нос. Чиновник газетной экспедиции тоже удивлен крайне. Даются свидетельства сверхъестественного происшествия. И читатель ставится перед дилеммой: верить или не верить? Образы Гоголя реалистичны, фантастическое же применяется для показа потустороннего мира на героя – коллежском ассессора Ковалева. Тайна возвращения носа Ковалеву подводит действие к кульминационной точке. Финал, могущий пролить свет на разгадку тайны, не объясняет невероятного события. И писатель соглашается с героями, что сверхъестественные силы существуют объективно, поскольку активно вмешиваются в жизнь и судьбу.

Рассказчик удостоверяет существование двух миров: реального и таинственного, метабиологического как две сюжетные линии в этой повести. Но как часть тела нос находится в одной плоскости, в своем естественном виде. Мотивация отделения носа от лица приводит ситуацию в другую плоскость. Вечно грязный цирюльник Иван Яковлевич заставляет-таки нос Ковалева покинуть своего хозяина. Однако такой аргумент не имеет рационального обоснования, воздействие сверхъестественных сил показано таким усиленным условным изобразительным средством, как фантастика. Писатель намекает на галлюцинации персонажей, устанавливая причинно-следственную связь. Гоголь всегда чувствовал недостаточность реалистического метода при познании и изображении, введением фантастического элемента он придавал реальному повествованию двуплановость.

Гоголевская фантастика становится способом интуитивного познания необъяснимых явлений, ухода от рационального осмысления тайн природы, когда общение героев с высшими таинственными существами достигается через экстаз, озарение и откровение. Используя фантастику, основанную на интуиции, Гоголь создает игру двумя сюжетными плоскостями. В начале полицейский, стоявший на Исаакиевском мосту, говорит, что принял нос за господина, затем сквозь огни он разглядел-таки его. Этот переход из

бытового плана в фантастический, «обманный» остается неразъясненным, однако все же реальным, зримым благодаря гротеску. Следуя мысли Ю. В. Манна, приходим к выводу, что трансформация Гоголем романтической поэтики тайны в реалистическую поэтику приводит к выводу об идентификации фантастики в повести со сверхъестественной силой.

Такое же фантастическое прочтение возможно и для повести «Шинель». Ю. В. Манн полагает, что эпилог в повести фантастичен, констатируя факт параллелизма миров – реального и потустороннего. Во-первых, для передачи событий используются слухи, которые носятся по городу, трезвоня о несчастье, происшедшем с героем Акакием Акакиевичем. Во-вторых, повествователь сообщает о слухах, об этом якобы реальном факте, однако при этом не дает никакой определенности. Автор использует условное изображение при реалистической мотивировке как факт вмешательства демонических, сверхъестественных сил в судьбу героя. Идентификация такого «таинственного» лица происходит через узнавание героя другим персонажем, однако «значительное» лицо находится в состоянии аффекта.

С помощью фантастики возникает ситуация, выражающая мировосприятие героям необъяснимых явлений в природе и во внутреннем мире человека. «Значительное» лицо не слышит реплики мертвеца, хоть и видит его. Реплика озвучена внутренним, потрясенным чувством этого лица. Повествователь говорит о впечатлении, какое произвела на героя смерть мелкого чиновника. Благодаря этому фантастика придвинута к границе реального. И. Ф. Анненский считает, что фантастическая форма представляет рассказ о случае. Слух создает непринужденную форму, но чувство страха, развивалось с самого начала, обида за человека, угнетенного несправедливостью, остается. По мнению Анненского, Гоголь великолепно выбрал фантастическую форму этой повести, чем открыл нового читателя, выявил новые художественные пространства.

После опубликования «Шинели» (1842) Гоголь переделывает свою более раннюю повесть «Портрет» (1842) с ее таинственной атмосферой, делая фантастику этой повести более завуалированной. В новом варианте уже нет загадочного появления портрета в комнате художника Чарткова. В сновидении старик не обращается к нему с речью-увещанием, он только считает деньги. Усилен реально-психологический план эволюции Чарткова до обнаружения губительного действия портрета, художник получает предупреждение профессора: «Смотри, брат <...> у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь... Смотри, чтобы из тебя не вышел модный художник». Дается объяснение быстрой славе художника через визит к журналисту и статью в газете. Затем применяется завуалированная фантастика: воздействие портрета на живого человека. В образе ростовщика на картине возникает дьявол – носитель демонической силы. Портрет является одним из признаков фантастического. С помощью фантастики Гоголь подчеркивает «подлинный» план (З. И. Кирнозе) создавая таинственную атмосферу.

Будучи реалистом, писатель мотивирует видение; во сне герой лицезреет портрет, нацеливающий его на деньги, необходимые для жизни. Деньги обнаруживаются в тайнике, что объясняет их существование реально. Но сверхъестественные силы вмешиваются и переводят ситуацию в фантастическую. Фантастика снов показывает внутренний мир героя в момент воздействия на него сверхъестественных сил. Онирическая фантастика является не явной, завуалированной. Фантастика служит познанию реального бытия, изображая воздействие на героя потустороннего мира. При этом, демонстрируя «бесовщину», писатель как бы предупреждает человека об опасности и, будучи писателем православным, призывает божественные силы, что придает героям религиозно-нравственную окраску.

Интересуясь русской литературой, Мериме после переводов Пушкина перевел два произведения Н. В. Гоголя (повесть «Тарас Бульба», комедия «Ревизор»), и, безусловно, был знаком с другими произведениями русского

писателя, в том числе и с повестью «Вий». При сопоставлении «Петербургских повестей» и новеллы «Кармен» рождается ощущение явного демонизма, превалирование грозной сверхъестественной силы в произведениях русского писателя.

В конце своих комментариев, в первых частях которых стоял вопрос о сожжении второго тома «Мертвых душ» Гоголя, а во второй – о том, что книги русского писателя должны стоять не только рядом с Сервантесом, но и на книжной полке везде, где живут люди, чем еще более можно возвысить имя Гоголя, чтобы врезалось в память? В Риме, где Гоголь жил когда-то за государственный кошт и писал свои «Мертвые души» (разумеется, первый том), писателя собираются увековечить открытием мемориала. Но нам-то они не указ. В Санкт-Петербурге у нас, где Гоголь создал «Петербургские повести», нет ни музея, ни памятника. Зато в Москве с Гоголем после его кончины творилось неведомо что. Сатана, что ль, правил бал?

Гений Гоголя не раскрыт до сих пор. В предисловии к книге «Н. В. Гоголь. Духовная проза», вышедшей в 1992 году с публикацией «Выбранных мест из переписки с друзьями», намечаются вехи нового, современного прочтения великого писателя.

### **Биография как исследовательская проблема (о Льве Толстом и Достоевском)**

**Игорь Леонидович Волгин**, доктор филологических наук, профессор Московского Государственного университета и Литературного института имени Горького.

Возникает вопрос: зачем нам заниматься чужими жизнями? Хотя, надо сказать, литература ими только и занимается, поскольку художественная литература – это биография тех или иных героев (того же Раскольникова), но биография вымышленная. Мы имеем дело с реальными биографиями, но при чем тут биографии великих людей? Я думаю, это для нас акт самосознания. В какой-то степени Достоевский – это мы. Это не

значит, что мы – гении, такие талантливые. Но биография любого гения, особенно в области искусства, демонстрирует предельные возможности человека как вида. Иосиф Бродский говорит, что видовая человеческая деятельность – это поэзия. Он имеет ввиду мироощущение. Гений – это предельное напряжение наших возможностей, высшая граница возможного, на что способен вид. Достоевский, Пушкин, Толстой – это демонстрация для нас, акт самосознания. Понимая их, мы понимаем себя. Конечно, биография не только комментарии к творчеству, но и самостоятельный текст. В нашем духовном развитии они одинаково важны как некая модель нашего общества, человеческого существования.

Говоря о мифологии, я хочу привести конкретный пример. В своих воспоминаниях (журнал «Вестник Европы»), Анненков говорит, что, когда печатались «Бедные люди» Достоевского в петербургском сборнике, автор потребовал, чтобы его первую вещь как-то выделили, отделили от других текстов, обвели каймой. Откуда вообще-то взялась эта идея? В защиту Достоевского тогда выступил Суворин и другие, они сказали, ничего этого не было. Анненков уверял, что сам лично видел первые сборники, обведенные каймой. Существует, мол, личное послание Белинского Достоевскому, в котором есть и об этом. На самом деле все это написано Тургеневым, Панаевым, Некрасовым, где Белинский якобы обращается к Достоевскому с такими словами:

«Витязь горестной фигуры – Достоевский милый пыщ,  
На носу литературы ноешь ты, как новый прыщ».  
Якобы Белинский говорит: «Буду нянчиться с тобою,  
Поступлю я, как подлец,  
Обведу тебя каймою,  
Помещу тебе в конец».

А каймы-то нет. Откуда возник этот миф о кайме? В воспоминаниях и ряде комментариев все это трактуется как некий миф о Достоевском, кайма, дескать, существует для того, чтобы выделить Достоевского среди других.

Дело в том, что в том же сборнике печатались Тургенев, Григорович и другие. И все их тексты были иллюстрированы. Лишь «Бедные люди» были без иллюстраций. Достоевский просил: «Меня хоть бы каким-нибудь бордюриком надо выделить». Совершенно другая тональность. Но это трансформируется в завистливом литературном сознании в целую легенду о кайме. Литературная публика любит посмеяться над коллегами.

Личная жизнь Достоевского интересует всех, но что странно: до каторги мерной поступью он минует пору романтических признаний. Ни одного романа у него. Сравним пушкинский период с лермонтовским ощущением. У Достоевского была лишь одна влюбленность в Авдотью Панаеву, тайная, недолгая, прошедшая почти незаметно, не оставив никаких следов. Это единственное упоминание. И вот возникает мифология. С одной стороны, до каторги, как пишет его дочь, Достоевский жил, как святой. С другой стороны, он вел достаточно растленный образ жизни. В частности, считают, что сюжеты «Записок из подполья» с публичным домом – это автобиографический сюжет, личная жизнь писателя. Ахматова говорила, что семейная драма Пушкина не должна обсуждаться. В этом есть своя правда. Есть у меня коллега по истории литературы, который говорил: «Кто я такой, чтобы судить о Наталье Николаевне?» Действительно, Пушкин в одном из писем своей жене, когда узнает о перлюстрации своих писем пишет: «Никто не должен быть принят в нашу спальню». Но времена изменились, сейчас в нашей спальне стоят телевизионные аппараты и транслируют все на весь мир. Поскольку личная жизнь стала предметом исследования, то нужно о ней говорить.

Возникают интересные предположения, в ряде книг я говорил о сокровенной жизни Достоевского до каторги и особенно после каторги. Если говорить о взаимоотношениях с историей, отношениях с властью, то мы узнаем, Пушкин вписан в этот контекст: придворная жизнь, жизнь двора, он даже имел придворное звание. Достоевский ведет достаточно определенный образ жизни. В последние годы он встречается с великими князьями, с

Константином Романовым, даже был его другом. Достоевский наносит визит наследнице престола, встречается с царевной, то есть он вхож не только в великосветские гостиные, но и, как видим, в Зимний и Аничков дворцы. Его принимают для беседы с высшими князьями в качестве воспитателя и моралиста, педагога. У Достоевского – свое отношение к власти. Он пишет: «Я, как и Пушкин, - слуга царю, еще больше буду ему слугой, если народ поверит. Что-то он долго не верит. Я не ищу звезды, то есть ордена, за свое направление». Как видим, с властью он говорит на равных. Историки называют это попыткой навязать писателю свое представление о должном.

Вот, что он говорит в “Дневнике писателя”. Для государства важна нравственная политика – это политика долга и чести, попытка внести христианское сознание в сферу реальной политики, высшее познание в историческую власть. Достоевский пытается навязать власти свою концепцию нравственного государства, то есть уничтожить ножницы между моралью мира и моралью государства. Эта схема достаточно утопическая, последняя попытка русской духовности договориться с русской исторической властью. И в этом плане чрезвычайно важно посмотреть на факты. Что происходит в конце жизни Достоевского, если брать биографический аспект?

Что такое Пушкинский праздник? Последняя речь Достоевского на открытии памятника Пушкину в Москве. 1880 год. Благородное собрание, Колонный зал. В течение получаса аудитория, стоя, аплодирует ему, устраивает овацию. Во время его выступления люди даже падают в обморок. Почему? Ведь он не сказал ничего нового по сравнению с тем, что говорил ранее. Но происходит странная вещь. Достоевский обращается к аудитории с 45-минутной речью. Это верхняя точка его судьбы, его триумф. Она совпадает с низшей точкой, по времени он стоял 45 минут на эшафоте. Он ждал смерти, думая, что через пять минут будет казнен. Уже привязали к столбам пять человек. И вот через много лет он произносит эту речь в Москве тоже в течение 45 минут. Почему такая общественная реакция, такой

резонанс? Этого не понять, если мы не обратимся к историческому контексту.

Что такое лето 1880 года? В это время происходит 21 смертная казнь, почти непрерывны покушения на императора. Начинается дело Веры Засулич, она стреляет в русского чиновника Трепова. Достоевский присутствует на этом процессе. Суд присяжных оправдывает ее. Она не виновата, по мнению судей. Как не виновата, когда пуля сидит в туловище у Трепова? Суд оправдал ее, потому что она вступилась за Боголюбова, которого секли по приказанию Трепова. Преступление как бы теоретическое. Покушение на Трепова, как и преступление Раскольников. Достоевский ждет решения суда и что говорит? Судьям можно было бы выразить свою идею: иди, ты свободна, но больше этого не делай. Но у нас нет такой юридической формулы. Евангельская формула: иди и не греш. Юриспруденция должна сказать: либо виновна, либо не виновна. Как не виновна: она ранила его тяжело. И это эпоха террора. Все живет предчувствием крупных изменений, все ждут конституцию, завершение реформ Александра Второго. И реформы готовятся. У всех возникает недовольство, чувство исторического ожидания. И слова Достоевского падают на плодотворную почву. Резонанс – это восторг, который находит на русского человека. “Смирись, гордый человек!” – это обращено не только к революционному подполью, но и к правительству, которое убивает, казнит. И Достоевский говорит, нам нужно всемирное счастье для русского скитальца, дешевле примириться. И слова Достоевского падают на соответствующую почву. Восторг после произнесения речи сменяется руганью прессы.

Что такое Пушкинский праздник с исторической точки зрения? Это первый русский парламент, первый съезд русской интеллигенции. Русских национальных соборов не было в течение двух веков. В контексте самодержавного государства перед русской интеллигенцией Достоевский излагает свои убеждения, говорит о Пушкине, всемирной отзывчивости

русской души. И, когда через полгода Достоевский умирает, огромная толпа выходит на улицах Петербурга, это не просто похороны, это первые грандиозные, национальные похороны в России. Это самая крупная политическая манифестация XIX века, когда опять-таки гражданское общество идет за гробом писателя. Достоевский своей смертью как бы подтверждает верность своего учения, когда все партии: и консерваторы и радикалы, и монархисты — как бы сплываются под его гробом. Достоевского провожают все. Больше это никогда не повторится в русской истории. В этих похоронах есть возможность бескровного выхода из кровавого кризиса, исторического компромисса. Похороны Достоевского состоялись первого февраля. Через месяц, первого марта, покушение Броневницкого кладет конец царствованию Александра Второго. Иллюзии рассеиваются, начинается совершенно другая эпоха. Следующая манифестация пройдет в 1905 году. 9 января она будет встречена пулями. Эти два шествия как бы переключаются между собой в историческом плане.

Полярно скажут на похоронах Достоевского и Толстого, речи переключаются, но с обратным знаком. Что такое похороны Толстого? Толстой уходит, хлопнув дверью, он покидает дом в Ясной поляне. Умирает на руках не семьи, а мира. Жена, как вы знаете, не допущена к смертному одру Толстого, на цыпочках заглядывает в окно. Его похороны бесцерковны, без отпевания. Оппозиционные похороны — этот знак полного разрыва общества и власти. Вот это формула: поэт и царь, которая была в XIX веке заменена формулой: поэт или царь. Фактически в России тогда было два царя: царь Николай Второй и как царь Лев Толстой. Толстой колеблется в сторону Николая и формула распадается “или” — “или”. Безрелигиозные похороны Толстого, мысли о том, что близка катастрофа. Как говорил Чехов: “Вот умрет Толстой, и все полетит к черту”. И как в воду глядел. Толстой умирает, и уже нет никакого примирения, все идет к 1917, к Ипатьевскому подвалу.

Как историческая символика, биография Достоевского, не просто личная биография, она отражает болевые точки русской истории. Конечно, интересно сравнить два полюса жизни - Толстого, Достоевского. Странность состоит в том, что эти два великих современника никогда не встречались, каждый будучи знаком с Некрасовым, Фетом, Тургеневым. Об этом написано в моей книге “Последние годы жизни Достоевского”. У них была возможность встретиться, оба были на лекции Владимира Соловьева. Страхов их не познакомил, сославшись на то, что Толстой просил его не знакомить ни с кем. Единственный шанс был упущен, но вот вопрос в том, сказал ли Страхов Толстому, что здесь присутствует Достоевский. Потом Толстой очень жалел: “Почему Николай Николаевич меня не познакомил?” Но, возможно, эта формула не знакомить ни с кем была деликатным моментом. Чего мог бояться Толстой? У Толстого происходит духовный переворот. У Толстого это понятно. Но духовный переворот происходит и у Достоевского в Петропавловской крепости. Причем духовная организация Достоевского почти не изменилась. Он обладал нравственным ядром, которое не менялось на протяжении всей жизни. Он говорил о религиозных убеждениях. Идеи изменяются, сердце остается одно. Можно говорить об эволюции, о других каких-то переходных моментах. В общем, характер мало изменялся у Достоевского. Какие причины были у Толстого? В “Дневнике писателя” Достоевский публикует отзыв об « Анне Карениной». Левин говорит, что он не испытывает никакого чувства к уничтожению славян, индифферентен к освободительным походам русской армии на Балканах. Достоевский рисует такую картину.

Представьте себе, Левин состоит в театре военных действий. Турок выкалывает глаза ребенку. Такая сцена является дополнительной к Анне Карениной. Сестра ребенка с криком бросается на турка. Левин стоит и думает: ну что ему делать, надо же спасти ребенка. Надо толкнуть турка. Ну и толкни, возьми саблю. – Придется убить турка. – Ну и убей. Что же это: извращение понятий, сентиментальничанье, герой не чувствует

непосредственного возмущения? Спасти ребенка. Это первая критика у Достоевского. Достоевский уже увидел начатки, которые разовьются позже и оформятся в “непротivление злу насилieм” и т. д. Он выступает как первый критик будущего учения Толстого. Есть еще сцена, когда бедный говорит, чтобы отдали ему имущество.

Достоевский пишет, что Толстой берется за тачку и хочет работать, как мужик. Это тоже своего рода “мундир”. Обязательность – это непрeменность любви. Хочешь отдать – отдай, но не настаивай на этом. Если говорить о разнице поэтики как убеждений, то происходит такое. Позднее окружение Достоевского – женское. Это женщины умного сердца, философы. Окружение Толстого в основном мужское. В русском языке существует слово “толстовка”, применяется как одежда. Толстой знает мученичество, но он не знает мученицу. Единственная мученица у него – Софья Андреевна, это что, случайно? Думаю, что нет. Если будем сравнивать поэтику Толстого и Достоевского, то, конечно, в поэтике Толстого господствует аналитическое начало. Его подходы к ситуации таковы; он разъясняет: “не потому что, потому что” и выводит все на поверхность. У него сложный синтаксис, который объясняет всю полноту душевных и этических движений. Толстой как бы вытаскивает из подтекста все в текст. У него нет намеков, нет умолчания. У Достоевского все противоположно. Он уводит все из текста в подтекст. Разговор Смердякова с Иваном. “С умным человеком говорить приятно”, – замечает Смердяков. И все происходит без окончательного слова, при помощи мимики и жестов. Он знает, Иван уезжает в Черногорье. Это ему как бы сигнал на убийство. Все это идет на уровне не текста, а подтекста. Тому можно привести массу примеров. Это схематично, есть и более глубокие различия.

Конечно, биография Достоевского и Толстого несовместимы. Обычная вещь, любящий Толстого, как правило, не воспринимает Достоевского, и наоборот. Про это я говорю, когда рассказываю об уходе Толстого из Ясной поляны. Этим завершается сценарий жизни Толстого. Сценарий жизни у

Пушкина таков же, но как завершается жизнь Достоевского? Детективно, по-шекспировски. Оказывается, на той же лестничной клетке или по соседству с Достоевским, чуть выше, находится квартира Баранникова. Это один из самых страшных террористов, член «Народной воли», участник многих покушений на царя. Эта конспиративная квартира находится рядом с Достоевским. Умирая, он стал свидетелем русской революции, он мучается ее вопросами. Это очень важная явка участников русской революции. Происходит слив информации.

Интересно, что второй приступ у Достоевского совпадает по времени с обыском и арестом в соседней квартире Баранникова, в которую приходит Короткевич, член «Народной воли». Странное сближение: царь и убийца сходятся у смертного одра Достоевского. Последние удары его сердца совпадают с глухими ударами судьбы. Вокруг квартиры Баранникова разыгрывается драма. Я думаю, что «Народная воля» совершенно сознательно тут поселила Баранникова. Я привожу в своей книге такой аргумент. К Достоевскому шел всякий. Было удобно пройти в квартиру Баранникова незамеченным. Конечно, Достоевский не знал, что происходит там, у него за спиной. Достоевский попал в перекрестье этой смертной борьбы, и это знаменательно. Это одна из версий. Было шесть версий романа «Братья Карамазовы». Другая возможная версия - о судьбе Алеши. В одной из южных газет в силу каких-то аберраций Алеша Карамазов доходит до идеи царубийства. Кажется, парадоксальный ход, ведь Алеша – герой рационального, христианского сознания. Суворин пишет в своем дневнике, что Достоевский хотел сделать Алешу революционером. И он бы совершил политическое преступление, и его бы казнили. В романе далее была бы гибель Алеши Карамазова на эшафоте.

В конце романа Достоевский обращается к русским мальчишкам, которых нельзя было уже убедить словами, нужна была искупительная жертва. Его судьба у Достоевского неясна. А если бы Алеша стал революционером? Мне кажется, эта версия глубоко исторична. Такие

идеалисты, как Алеша Карамазов, уже пошли в революцию. Достоевский показал изнанку идеализма. Писатель предчувствует, что его любимый герой Алеша Карамазов становится революционером. По версии Достоевского, нет прощения убийству ребенка.

У Толстого в «Анне Карениной» - ключ к русской истории. Другое дело, что история сыграла жестокую шутку над такими представлениями. Это очень важный ход. Версия имела право на существование и могла быть осуществлена.

Когда мы говорим о разнице биографий Толстого и Достоевского, ключевой вопрос – их отношения к Христу. Мы знаем, что Толстой не признавал божественность Христа, его воскресение. Для Достоевского это был очень личный вопрос. Есть его письмо Фонвизиной (1854 год) : “Нет ничего прекраснее, симпатичнее Христа. Если бы выбор был, с чем оставаться – с истиной или Христом, я бы выбрал Христа”. Что это значит? Герой уходит на сознательное дно (где преступники и т. д.). Арифметическая истина, истина нечеловеческая. И тут возникает множество версий, это одна из трактовок. У Пушкина нет истины без любви. У Достоевского личное, интимное отношение к Христу. Толстой после прочтения нагорной проповеди сказал: “Много лишнего, тяжело читать. Хуже Достоевского”. Правда, Достоевский помещен не в самый худший авторский ряд. Но это особая тема – посмертные отличия Толстого и Достоевского.

Толстой уходит из Ясной поляны, забыв на столе второй том «Братьев Карамазовых», и просит прислать ему роман. Последнее чтение Толстого – «Братья Карамазовы». И его последний сон: роман с Грушенькой. Последнее чтение Достоевского – письмо Толстого, он просит его у родственницы, чтобы узнать его мысли, его новую веру, хватается за голову, кричит: «Все не то!» И Толстой, уходя из Ясной поляны, скептически относится к «Братьям Карамазовым». Если говорить в заключении о биографиях Толстого и Достоевского, Достоевский совпадает с Россией как

таковой, апологической, в какой пребывает, но такой, какой она была в каждый момент, видно, уже не будет. Он воплощает в себе дух утопии и антиутопии одновременно, если брать его духовные движения. Это задача исполнима, не требующая разрешения. Он умирает, и вопросы, в зависимости от вопрошавших именовались как вечные, и это становится вопросом Достоевского.

### **Комментарий. Два гения, две биографии**

В нашем сознании Лев Толстой и Достоевский представляются то вместе, в то же время врозь. Как двуглавый Эльбрус на Кавказе: одна гора и две вершины. Гора – это русская литература, а вершины Достоевский и Лев Толстой. Два гения, два писателя в одной творческой связке. Вообще-то такова традиция у нас: воображать в одной паре: Пушкин и Лермонтов, Блок и Есенин, Анна Ахматова и Марина Цветаева.

О судьбе России. Россия того времени живет в предчувствии крупных перемен, общество ждет конституцию, завершения реформ Александра Второго, и реформы готовятся. Чувство исторического ожидания выражают слова Достоевского: «Смирись, гордый человек!» В день открытия памятника Пушкину в Москве (1880 год) это обращение адресовано было революционному подполью и правительству. Речь Достоевского падает на подготовленную, взбудораженную почву. Русскому скитальцу, по его мнению, нужно всемирное счастье. Д. С. Мережковский пишет о том, что соединение оригинальных и глубоких талантов в России за последние полвека делают еще более необходимой литературу, достойную поэзии. Можно сказать, русская поэзия велика и могуча, но в ней нет литературной преемственности, взаимодействия. Если и появится романист, равный Тургеневу, он все равно не создаст великой литературы, готовящей общество к будущему. Чехов сказал о случае с Горьким. Чехову не объяснили ситуацию, результаты выборов были признаны недействительными из-за якобы неубедительной социальной ориентации Горького. Чехов не был согласен с этим и отказался от звания почетного академика.

В такой обстановке жили и работали в литературе Достоевский и Толстой, создавая свои произведения с той эстетикой, которая соответствовала их художественной, социальной позиции. И что мы видим в поэтике Достоевского? Из текста смысл уводится в подтекст, в глубину, применяется умолчание. События происходят без окончательного слова при помощи мимики, жеста, на уровне подтекста. У Толстого господствует в поэтике мощное антирелигиозное начало. Он разъясняет и, наоборот, выводит все из подтекста в текст. Сложная система синтаксиса выявляет всю полноту душевных и этических движений героев. У Толстого нет намеков и умолчаний, позиция писателя целиком на поверхности, ясна и понятна.

Достоевский видит насквозь Толстого. В “Дневнике писателя” он публикует отзыв об «Анне Карениной». Проникаясь идеями Толстого, Достоевский устраивает в романе «непротивление злу насилием», но он и первый критикует эти начатки, которые развиваются потом в учение о толстовстве. Достоевский приводит пример индифферентности Левина к угнетению славян и освободительным походам русской армии на Балканы. В романе Достоевского Толстой увидел начатки утопической доктрины.

И еще сцена. Достоевский приводит такой пример из Толстого, который описывает требования бедного отдать ему имущество. Достоевский говорит, что Толстой тут как бы берется за тачку и хочет работать, как мужик. Хочется отдать – отдай, но не настаивай на этом.

Достоевский перенял традиции западной культуры. У него мы увидим и мениппову сатиру, и сократический диалог, героями которого являются идеологи. Сократ, как известно, вовлекал в диалог и делал собеседника идеологом своей воли. Так и испытывали истину. В менипповой сатире сопоставлялись различные точки зрения, провоцирующие на высказывании мысли. В творчестве Достоевского народная смеховая культура с ее карнавальным мироощущением и апокрифическая христианская литература с жанрами (евангельские трапезы, собеседования), подвергающиеся карнавализации, - все это лежит в основе традиций Достоевского. Эти

античные истории – вершины творчества Достоевского. Не забудем о сочетании карнавализации с литературой XVIII-го века (Вольтера, Дидро) с высокой аналогической культурой, базирующейся не только на античности, но и на диалогах Возрождения, а так же сочетания карнавальной культуры с авантюрносоциальными романами Эжена Сю, Дюма-сына и Поля де Кона, глубокое освоение этого у Бальзака, Ж. Санд, В. Гюго с их карнавальным проникновением в построение больших характеров и развитие страстей.

Конечно, особое место в русской литературе занимает традиция. Пушкина, такие его произведения, как «Борис Годунов», «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» и «Пиковая Дама».

У Толстого в религиозном сознании существуют два начала. Одно близко к европейскому – протестантскому, другое родственно восточному, буддистскому сектанству, бродяжничеству брахманов с их враждой ко всякой деятельности. И это начало роднит Толстого с Китаем и Индией. Восточное начало в борьбе двух начал в мировоззрении писателя побеждает. И потому герои Толстого осуществляют идею невозможности всякой деятельности, учатся социальной действительности и вместе с тем отрицают борьбу за неимением обстоятельств.

Публикуя свой первый роман «Бедные люди» в петербургском сборнике, Достоевский жаловался на то, что ему платят вдвое меньше, чем Тургеневу, у которого две тысячи душ, хотя он пишет, не хуже Тургенева. Однажды, после крупного проигрыша, Достоевский попросил денег у Тургенева, но тот отказал ему. Это финансовый вопрос и сюжет о кайме. Достоевский требовал, дескать, чтобы первый его роман выделили среди других, все это окружает жизнь писателей, артистов, людей искусства.

Эстетика. Текст и подтекст. Однако зададимся и таким вопросом: может ли быть не только мировая европейская литература, тем более русская, без Толстого и Достоевского? Действительно, может ли быть русская литература без Толстого и Достоевского? Без Достоевского, создавшего «фантастический реализм» с его карнавализацией, жанровыми традициями

античной литературы в его творчестве в лице Сократа, европейской литературы в лице Вольтера, Дидро, В. Гюго, Гофмана, Бальзака, Эжена Сью и др., такого представителя русской литературы, как Пушкина, создавшего уникальное сложное в мировой литературной практике?

И. Л. Волгин, говоря о Достоевщине, анализирует проблемы поэтики Достоевского как создателя полифонического романа. В отличие от Толстого, авторский голос тут равноправен с другими персонажами. Достоевский предоставляет героям возможность действовать самостоятельно, то есть допускает элемент свободы в пределах своей территории. У Толстого же существует монологизм, он оценивает своих героев в каждый момент, он руководит ими, подсказывает выбор того или иного решения.

Подробный психологический анализ, «диалектика души» (Чернышевский) героев Толстого, существующее в его творчестве, в то же время вытесняет толстовство как учение «о непротивлении злу насилием». Достоевский критиковался Толстым за излишнюю детализацию, Толстой критиковался Достоевским за толстовство. Тургенев подвергал критике Достоевского за изображение «подполья души» (М. М. Бахтин). Однако новая поэтика Достоевского и Толстого настолько обогатила мировую литературу, что она не могла уже существовать без этих двух великих писателей.

Толстовство и Достоевщина вместе с устаревшей критикой ушли в прошлое. Если Достоевский открыт только Западу, то Толстой - и Западу, и Востоку. В этом смысле Толстой, на наш взгляд, более полифоничен, чем Достоевский. Рискую повториться, скажем, что европейская литература вместе с древнерусской литературой лежит в основе творчества Достоевского с карнавализацией его мироощущения. Народная смеховая культура – это языческая культура, которая настолько сильно в народе связана с природой, что за века ее не поглотило христианство. Амбивалентность обрядов в

карнавализованных сценах Достоевского снимает антиномичность его воззрения.

И. Л. Волгин говорит, что Достоевский показал онтологическую Россию. Однако народная смеховая культура с ее амбивалентностью, по мнению М. М. Бахтина, яркий пример вечного развития (день и ночь, рождение и смерть и т.д.). Карнавальным амбивалентный смех у Достоевского утверждает новое, прогрессивное, одновременно хоронит консервативное. В таком случае приходится говорить о стихийной диалектике, это бытие в восприятии и отражении Достоевским с его утопическим мировоззрением и карнавальным мироощущением. У Толстого еще больше элементов языческой культуры с точки зрения как древнерусской житийной, так и буддистской литературы.

«Бедные люди» и не бедные писатели. Создатели новой поэтики Толстой и Достоевский опровергают своим творчеством такие оценки в литературоведении, как толстовство и достоевщина, а так же религиозные учения как у Толстого о «непротивлении злу насилием», так о религиозных терпимости и смирении у Достоевского.

Художественная литература является биографией не только вымышленных людей, но и конкретных биографий писателя, в частности, Толстого и Достоевского. И. Л. Волгин привлекает документы, письма, исторические мемуары, статьи. И перед нами разворачивается панорама исторических событий на рубеже XIX - XX веков. И. Л. Волгин использует факты из жизни Толстого и Достоевского. Это все реально, дает возможность видеть их жизнь на фоне исторических событий.

Воображаемое исследователя. Воображаемое – это когда исследователь ссылается на мифы, раскрывает мифологию, говоря, что в социуме писатели окружают себя легендами. Но читатель любит подлинные факты из жизни и творчества авторов. Мы уже говорили о «кайме» при публикации первого романа Достоевского «Бедные люди». Эти бедные люди, действительно, бедные. Достоевский хорошо знает натуру бедного человека, ибо сам не раз

находился в такой шкуре. Например, Достоевский объясняет свою бедность картежным проигрышем в романе «Игрок», а фактически что происходит в жизни? Во время безденежья Достоевский просит денег у Тургенева, а тот ему не дает, даст потом Герцен. А вот Толстой подает бедным, как и Герцен. Вот и идут к Толстому в Ясной поляне к «дереву бедных», и что мы видим? Только дом Толстого в Серединной Руси остается цел после всяких пертурбаций, пожаров. У Тургенева усадьба после сгорит. И что интересно, ни Тургеневу, ни даже Толстому и в голову не пришло тогда назвать свое произведение подобным образом, показать мир «бедного человека». А Достоевский показал ведь, такой мир был ему близок.

И еще о реальных фактах из жизни писателей. И. Л. Волгин, обращаясь к биографии Достоевского, ссылается на слова его дочери, которая говорит, что Достоевский, особенно после каторги, вел себя, как святой. У него была лишь одна влюбленность в Авдотью Панаеву, да и то мимолетная. Это с одной стороны, а с другой – И. Л. Волгин соглашается с мнением тех, кто считал, что Достоевский вел растленный образ жизни. И исследователь приводит в качестве аргумента «Записки из подполья», говоря, что сюжет с публичным домом – это автобиографичный сюжет. Значит, нам приходится опираться не только на мнение очевидцев, в частности, дочери писателя, но и на вымышленные сюжеты, персонажи, чтобы проникнуть в замысел писателя, понять тот или иной факт из жизни и творчества того или иного писателя. И ученый прибегает опять-таки к помощи истории, вписываясь в исторический контекст. Действительно, невозможно понять мировоззрение Достоевского без анализа исторических событий. Речь Достоевского в честь открытия памятника Пушкина в Москве получает всеобщий резонанс. Мысль о «всемирной отзывчивости» импонирует всем социальным слоям. Конкретные факты способствуют более точному восприятию мировоззрения писателя. То, что И. Л. Волгин говорит, в данном случае, о Достоевском, можно отнести и к Толстому.

И. Л. Волгин ставит проблему биографии Толстого, исходя из одних только фактов, не касаясь легенд. Исследователь не употребляет слово «мифология», приводя в своей лекции такой аргумент в защиту воображаемого, когда говорит, что литература – это биография тех или иных героев, а значит, вымысел имеет право на существование в биографии как жанре литературы. Следовательно, такая биография – это своего рода беллетризованная литература. Что-то вроде известной серии «ЖЗЛ» - жизнь замечательных людей. К биографическим фактам из жизни Толстого исследователь искусно подключает его учение, при этом выясняются взгляды писателя, его отношение к философии и религии. Биографию Достоевского И. Л. Волгин показывает как автор открытого им жанра биографической прозы, выступая как экспериментатор. Работая с биографией Толстого, исследователь придерживается традиционных канонов. Можно сравнить метод И. Л. Волгина как биографа с методом А. Моруа, который так же создавал биографии, опираясь на факты, и у которого, как и у Волгина, воображение играло не последнюю роль, открывая такие горизонты реальности, какие традиционным способом открыть было невозможно.

**«Мастер и Маргарита» М. Булгакова как роман об истине**

**Евгений Александрович Яблоков**, доктор филологических наук, профессор.

Нецелесообразно было бы начинать с дискуссий, показывать разноголосицу мнений. Мы начнем с противоположного конца. Попробуем конспективно читать булгаковский роман, понять его логику, по которой он построен, то, что называется поэтикой произведения. Причем постараемся опираться на текст, а не на наши субъективные впечатления. Будем доказывать свои суждения текстом. Разумеется, анализировать роман придется выборочно, затрагивая аспекты, которые непосредственно связаны с сегодняшней темой.

Попытаемся взглянуть на роман «Мастер и Маргарита» на общем фоне творчества Булгакова. Об этом произведении говорят как о совершенно

уникальном, неизвестно откуда взявшемся. Между тем, если смотреть на булгаковское творчество в целом, становится видно, что в сравнении с другими произведениями Булгакова этот роман писателя имеет много общих проблем, мотивов, типажей. Если задуматься над биографией Булгакова, который работал в литературе всего двадцать лет, причем он вошел в литературу в тридцать лет, то получается, что он вполне зрелый человек. Поэтому ни о какой творческой эволюции всерьез говорить не приходится. Все двадцать лет своего творчества он писал как бы об одном и том же. В этом смысле «Мастер и Маргарита» - своего рода резюмирующий текст, в котором он аккумулировал все самое главное, что у Булгакова было.

Сказать, что «Мастер и Маргарита» очень уж сильно отличается от других произведений, мы не можем. В частности, мы видим устойчивое тяготение Булгакова строить роман как текст в тексте или театр в театре, то есть либо персонаж что-нибудь пишет внутри сюжета, а мы с вами читаем, либо актеры на сцене репетируют пьесу, то есть возникает театр в театре. Так построено довольно много его произведений. Причем репетиция внутреннего текста, который создается, может быть довольно странной. Например, когда узнается, что текста не существует в природе, мы узнаем его в повести «Собачье сердце». Что происходит с дневником доктора Борменталья в финале этой повести? Доктор его сжигает. А ведь мы его с вами читали. Каков физический статус этого текста? Он существует или не существует? Может быть, он негорючий? Его сжигали, а он не поддается огню? Как говорится, в других произведениях написанное нельзя уничтожить.

Знакомая цитата, но это не из «Мастера и Маргариты», это повесть «Записки на манжетах», самое начало булгаковского творчества (1923). Уже тогда все эти линии намечены. Потом в романе «Мастер и Маргарита» появляется сожженный текст, который мы с вами читаем. В большом тексте романа он разделен на три текста и занимает четыре главы. Вроде бы нет сомнений, что это текст единый, однако есть весомые аргументы против: фабула, стилистика. Кто автор этой всей совокупности? Да и текст ли это? Не

будем вдаваться в лингвистические проблемы, выяснять, что такое текст? Каждому человеку даже интуитивно ясно, что не имеет отношения к филологии то, что зафиксировано, существует в знаках, минимум в буквах. Что же мы тут имеем?

Вторая глава «Понтий Пилат» - это рассказ Воланда, больше похожий на показ, в конце Берлиоз и Бездомный приходят в себя, но не могут ничего вспомнить, кроме допроса. Вместо того, чтобы представлять доказательства, Воланд им все показал воочию, то есть доказательства не требуется. Стало быть это не рассказ. Заметим, в это время мы еще не знаем ничего ни о каком романе, ни о каком мастере. И кто такой мастер, мы еще не знаем. Он появится только в тринадцатой главе. Помните встречу его с Иваном Бездомным в комнате сумасшедшего дома? А что такое шестнадцатая глава под названием «Казнь»? Мастер к этому времени уже появился, он поговорил с Иваном. Сказал, что читал свой сожженный роман, он же его сжег, перед этим не пересказывал ему, что было дальше. И Воланд на Патриарших прудах тоже не рассказывал, что было дальше. Все это сон Ивана Бездомного, значит это не текст, где содержится информация. Каким же образом он узнал ее, чтобы увидеть во сне? Мы этого не знаем. И, наконец, любопытна реакция самого мастера, когда Иван пересказывает, что услышал от Воланда по поводу допроса. «О, как я все угадал!» Странная реакция для автора художественного произведения.

Текст автора – роман в привычном смысле слова. Писатель, сочиняя художественное произведение, не надеется на то, что не существует или существует в действительности то, что он сочинил. Поэтому слово «угадал» звучит тоже довольно странно. А вот для ученого, историка все это довольно логично, совпадает с подлинной фактурой. И мы знаем, во-первых, что мастер – историк по образованию. Он не желает числиться в сочинителях. Он отрицает слово «писатель», говорит: «я - мастер». И дело не в том, что автор не хочет иметь ничего общего с литераторами-конформистами из Моссолита.

Его деятельность какого-то иного рода, чем литературное творчество в привычном для нас смысле слова. Иными словами, он написал не роман.

Посмотрим на роман в более широком смысле. Я думаю для вас всех понятно, что в художественном тексте присутствуют знаки каких-то других художественных текстов, следы только прямых цитат, явных и темных. Иногда бывает довольно намек на то, что в лингвистике называется заимствованием. Булгаков отличается высокой цитатностью своих произведений, его интертекстуальный план очень активен. Попав в иной текст, цитата, или реминисценция, начинает жить по каким-то новым законам. С одной стороны, она несет память, откуда ее изъяли, зачем она нужна, сигнализируя об этом. С другой стороны, она принесена в новый текст, она должна существовать по законам этого текста. Мы должны понять внутреннюю логику автора, зачем он использовал цитату, то есть в каком соотношении находится эта цитата с первоначальным текстом и в каком выступает в новом.

Эти четыре главы евангельского текста представляют большую реминисценцию. Какой же это образец, где его источник? В данном случае это вариация на евангельскую тему. Отметим, что эти тексты: Евангелие и роман мастера, - не совпадают в важнейших деталях, а демонстративно противоречат друг другу. Это для Булгакова принципиально важно. Оказывается, в романе мастера рассказано вовсе не о земном жертвенном пути сына Божия, как в Евангелии. Перед нами происходит история некоего бродячего философа, который оказался невинной жертвой, в сущности, политического противостояния между колонией и метрополией, Иудеей и Римом.

Понтий Пилат – наместник Рима в покоренной провинции. Перечитайте фрагмент романа, и вы увидите первосвященника Каифу, который возглавлял Ершулаим. Первосвященника лично не волнует Иешуа, но он видит в нем опасного для народа человека, провокатора, из-за которого могут возникнуть волнения, и они уже возникли. Римляне введут войска,

погибнут невинные люди, то есть произойдет нечто ненужное, опасное для всего народа. Когда Пилат пытается еще раз заступиться за Иешуа, Каифа тем более понимает, что он ему зачем-то нужен. И Каифа утверждает в мысли, что Иешуа должен быть казнен, и даже пытается угрожать Пилату, что он пожалуется на него императору Тиберию.

Убоявшись этой жалобы, Пилат проявляет слабость, соглашается на казнь Иешуа. Интересно, что после этого Пилат отдает приказ начальнику своей тайной стражи. Сначала Каиф думает, что Иешуа – провокатор, использует провокатора, который в романе мастера не предатель, в отличие от Евангелия. Он никакой не ученик, не друг Иисуса, он за деньги выполняет свою работу, это штатный провокатор. Понтий Пилат приказывает начальнику своей тайной стражи тщательно охранять Иешуа, то есть резать его. И начальник тайной стражи использует против провокатора красивую женщину Низу, которая заманивает провокатора в Гефсиманский сад, где его и убивают. Таким образом, эта история в «Мастере и Маргарите» существенно отличается от евангельской.

В романе мастера есть персонаж с именем Матвей, который ведет запись. Это намек на евангелиста. Но по внутренней логике романа запись Матвея никак нельзя назвать верной. Вспомним слова Иешуа, который является героем этих записей. Это путаница, и она будет продолжаться долгое время. Иешуа сказал: «Он неверно записывает за мной. Однажды я заглянул и ужаснулся. Ровно ничего из того, что я говорил». Матвей записывает все абсолютно не так. Он это делает злонамеренно? Нет, он пишет, как слышит. Все понимают по-разному. Люди смотрят на один и тот же факт, а воспринимают каждый по-своему. Получается, что одно из важнейших явлений между мастером и Евангелием в таком соотношении, как между хроникой и некой поэтической вариацией. Но интересно знать, что поэтическая вариация, то есть Евангелие, получила широчайшее распространение, оказала бесспорное влияние на историю человечества. А вот роман мастера в контексте «Мастера и Маргариты» оказался никому не

известен. Его никто не знает, его практически не читают. Кроме автора и нескольких близких ему персонажей.

Обратим внимание на то, что текст, в основе которого лежит евангельское предание, значительно шире названного. Это поэма Ивана Бездомного, с которой начинается роман. Это лекция Берлиоза, это протокол во время допроса, который ведет секретарь, правда, он бросает писать, ибо так изумлен, что записывать дальше не может. То есть с записями Матвея получается минимум шесть вариантов рассказа об одном и том же. Булгакову явно важен конфликт точек зрения. Причем амплитуда этих точек зрения ограничена. Сравним, например, неудачу, которая постигла Ивана Бездомного в первой главе, почему Берлиозу не понравилась как редактору поэма, заказанная им Ивану. Он поставил перед Иваном парадоксальную задачу, велел ему написать о том, чего не было. Иван, естественно, не может написать того, чего не было. Максимум, на что он способен, вместо хорошего он написал плохого Иешуа, наделив его всеми отрицательными чертами. А Берлиозу это не понравилось. Это не то, о чем он просил. Кстати, Иешуа у него поучился, как живой. Про Ивана Бездомного говорят, что он плохой поэт. Мог ли такой поэт написать поэму, в которой герой, как живой?

Пора делать выводы. Одной из важнейших проблем в «Мастере и Маргарите» является проблема точки зрения. Необходимо всегда учитывать, чьими глазами автор позволяет глядеть на те или иные события, через чье зрение он рисует ту или иную ситуацию. От этого зависит очень многое. Вспомним, в эпилоге повествуется о той версии московских событий, которая была выдвинута после того, как события закончились. Вот какую версию предложили умные люди и как пишет Булгаков. Что из этого следует? Согласно этой версии, получается, что Москва три дня спала и видела сон. Гипноз? То есть ее загипнотизировали, люди находились между явью и сном? Однако читали видят все это своими глазами, они знают, как все было на самом деле. А нам предлагают другую версию. Интересно, поверили все в нее или не поверили? Чем это можно доказать? А тем, что в

московской жизни и вообще в жизни ничего не изменилось. Жизнь пошла так же, как она шла до этого. А ведь произошли катастрофические, ужасающие события.

Появились такие персонажи из прошлого, как гипнотизер, и возникла точка зрения, которая всех удовлетворила. И далее все стали жить, как ни в чем не бывало. Как важна, оказывается, точка зрения. Адекватно ли интерпретируются события, каково оно в культуре человеческой, памяти человека? Исторический факт хранится в живой непосредственности. Вот как Воланд показал Берлиозу Бездомного. Факт претерпевает трансформацию, превращается в некий миф. Булгакова очень интересует, можно ли по следам, оставленным в истории, восстановить личность, биографию? Можем ли мы представить себе, какие были люди, жившие прежде?

Отвлекусь от романа «Мастер и Маргарита», обращусь к параллельно написанному произведению, пьесе «Александр Пушкин». Ее отличительное свойство состоит в том, что сам Пушкин на сцене жизни не появляется. Есть персонажи вокруг него – друзья и враги, а Пушкина в тексте нет. И образ Пушкина возникает на скрещении мнений различных людей, как друзей, так и врагов, то есть это уже не человек, а явление, которое называется «Александр Пушкин». Такая амплитуда мнений о нем тоже огромна. То Пушкин – крылатый, солнечный ангел, то злой оборотень. И все это в образе как совокупность. Главную проблему можно сформулировать так: что же все-таки такое Александр Пушкин? Очень похожий вопрос звучит в романе «Мастер и Маргарита». Сравнивая этот эпизод с Евангелием от Иоанна, можно сказать, что этот эпизод является одним из важнейших.

Евангельский Пилат задает вопрос Иисусу, что есть истина? Важен вопрос и так ли уж важен ответ? И вот что происходит в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова. Мы видим, что это ситуация сама заставляет сделать акцент на слове «истина». Прокуратор хочет понять, что такое истина. Ответ кажется парадоксальным, то есть Иешуа отвечает ему в какой-то другой плоскости, чем его спросили. Логика здесь та же, что и у Воланда. Истина –

это то, что очевидно, в таком случае не надо никаких точек зрения. Истина – это то, в чем человек не сомневается. Этимологически слово «истина» связано со словом «есть». Истина сливается с объектом, то есть это то, что человек воспринимает, видит, представляет как единое целое. Поэтому он и не сомневается. Если истина личностная, присвоена человеком, то она является верой. Очевидному человек не может не верить. Для него некое знание – абсолютное, несомненное. В данном случае вера понимается не в религиозном смысле. Правильно человек верит или неправильно лишено смысла.

«Мастер и Маргарита» - роман не только философский, но и сатирический, в нем происходит всеобщее испытание веры. Впрочем, оно совершается не только в этом романе. Во всех булгаковских произведениях звучит одна и та же мысль в разных цитатах, заимствованных из книг священного писания. В «Белой гвардии»: «И судимы были мертвые сообразно с делами своими». Из Апокалипсиса это откровения Иоанна Богослова. Воланд цитирует в «Мастере и Маргарите» Евангелие от Матфея слова Иисуса: «По вере вашей да будет вам». В «Записках покойника» цитируется один из псалмов: «По делам его».

Для чего Булгаков проводит настойчиво эту мысль? Для Булгакова – вера не нечто абстрактное, это не культ, который что-то декларирует, провозглашает. Вера проявляется во всем, во всей личности человека, во всей его жизни, во всем поведении. В годы, когда Булгаков еще только учился в гимназии, русский писатель Лев Толстой уже составлял книгу об истине жизни и поведении. В своей книге Толстой написал: «Истинная религия есть такое установление человека к окружающей нас бесконечной жизни, которая связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками». То есть религия – это отношение человека к бесконечности бытия. Бесконечность действует на поступки человека, даже если он об этом не думает. И настает момент, когда бесконечное человеческое бытие предстает перед человеком и требует ответа.

В романе «Мастер и Маргарита» Булгаков в сущности воплощает встречу человека с бесконечностью, которая материализована в конкретном облики. И облик этот, поскольку эта бесконечность грозная, непонятная, страшная, по традиции воспринимается как дьявольский. Отнюдь не случайно в романе «Мастер и Маргарита» звучат слова философа Иммануила Канта, определяющие выбор человека. Это такой афоризм, в котором объединены душа человека и бесконечный космос: «Звездное небо над нами и моральный, нравственный закон внутри нас». Вот две очевидные вещи; для человека есть совесть, некое «я» и бесконечный космос. Есть то, в чем человек не сомневается.

### **Комментарии. От земного и грешного к Богу**

Что скажем, взяв в руки объемистый булгаковский том, о чем задумаемся?

«Мастер и Маргарита» имеет четкую композицию, выразительную сопоставленность двух текстов, двух романов (античного и современного), что и составляет жанровую особенность произведения. Автором как бы признается несуществующее, потому как нарисованного мастером античного романа нет. Воланд рассказывает Берлиозу и Ивану Бездомному об Иешуа. Античный материал изложен в одной главе: «Евангелие от Воланда» в форме беседы «иностранца» и его слушателей. Нет здесь так же и будущих главных героев: Мастера и Маргариты. Зато есть дьявол. Булгаков традиционен в интерпретации дьявола, особенно в окончательной редакции: Воланд изображен как искуситель и провокатор.

По мнению исследователя М. Чудаковой, всемогущество сатаны – необходимое условие для демонстрации художественной модели современности. Все Лиходеевы, Павиановы, Богохульские нуждаются в столь мощном противовесе, чтобы обнаружилось их ничтожество. Другой исследователь Яновская считает, что мысль Чудаковой нуждается в уточнении: сатана и Христос необходимы Булгакову как представители

абсолютной истины, которая противостоит нравственному релятивизму мира Берлиоза. Булгаков не только отрицает этот мир, но и утверждает его.

Во второй редакции замысел углубляется: с появлением Маргариты и Мастера место главных фигур оказывается занятым, притягивая к себе внимание читателя. В последней главе этой редакции определяются судьбы Мастера и Пилата. Четвертая редакция доведена до пятой главы. В этой главе история Пилата и Иешуа перенесена снова в начало романа. Последняя, полная пятая редакция включает эпилог со сценой появления Левия Матвея перед Воландом, где и решается судьба Мастера.

Жанр произведения Булгакова определен самим автором как «фантастический роман». Однако два текста, образующие органическое единство, выводят «Мастера и Маргариту» за пределы жанра. Романы противопоставлены друг другу уже потому, что они написаны вроде разными авторами: автор античного (первого) романа является персонажем второго романа. Они противопоставлены и во времени: временной интервал – две тысячи лет, прошедшие между событиями.

Романы противопоставлены так же и по манере повествования. Роман мастера безличен, в нем нет персонифицированного автора и образа читателя, нет разговора между ними, открытых авторских рассуждений, исторических сравнений, реминисценций. Место действия, персонажи, действия описаны скупо, местами мерной прозой. Тема этого романа – реальное в понимании и изображении Мастера, историческое событие происходит в Ершалаиме в годы правления прокуратора Понтия Пилата. Мастер будто бы не придумывает художественный текст, а воссоздает историю, какой она была в действительности. Достоверность подчеркнута монтажом, текст вмонтирован в другой текст.

Роман о Мастере написан совсем иначе. Здесь видна личность автора в виде беседы с читателем. Автор эмоционален, его повествование насыщено невероятной фантастикой. «Мастер и Маргарита» - это философский роман, где дается представление о судьбе европейского христианства. Трагическая

философская и религиозная модель мира дает апокалиптическое объяснение происходящему, а появление сатаны Воланда представляется как начало Страшного Суда. Булгаковский Иешуа – это образ Иисуса Христа. Хотя, разумеется, есть и отличие этого образа от евангельского Христа. На первый взгляд, Иешуа – слабый человек. Но изображение его в двух текстах разное: в романе Мастера он – человек, в романе о Мастере он – Бог, высшее существо, которое повелевает Воландом, он – мессия, не знающий этого. Иешуа исцеляет Пилата; обладая даром предвидения, он угадывает мысли римского наместника. Иешуа выступает как носитель высшей философской и религиозной истины, доброй воли, которая, если бы дошла до сознания людей, могла бы гармонизировать бытие, сделать всех, в конце концов, счастливыми.

Булгаков предположил, что нравственная идея проповеди Христа, забытая людьми, ведет к трагическим последствиям. Мотивом человеческих поступков, кроме конкретных представлений, действующих на желания посредством приятного и неприятного, может служить идея добра, которая воздействует на сознательную волю в форме долга или категорического императива. Утверждая эту мысль, Иммануил Кант говорит, что существует только звездное небо и нравственный закон в человеке, из уважения к которому человек творит добро.

Таков образ Иешуа – булгаковского Христа, мужественного, с чувством достоинства на следствии, идущего без колебаний на казнь.

«Мастер и Маргарита» - современный роман. Сильна его связь с другими булгаковскими произведениями, такими, как «Белая гвардия», «Записки покойника», «Собачье сердце». Это проза, раскрывающая панораму событий от первых дней революции на фоне всемирной истории. Булгаков начал писать этот роман с момента приезда в Москву (1921). Очевидно, сходство образов «Записок покойника» и «Мастера и Маргариты», ограниченная связь «Белой гвардии» с «Мастером» прослеживается в литературных и музыкальных реминисценциях: тема Фауста, богоборческие

стихи Ивана Русакова, Ивана Бездомного, их религиозное возрождение, тема любви Кармен, Елены Прекрасной в «Белой гвардии», тема Маргариты в «Мастере и Маргарите». Эти произведения посвящены судьбам людей всего человечества в поворотных, кризисных моментах истории. Всех их объединяет апокалиптическая тема. Библейский город Ершалаим и Москва – две сценические площадки двух мистерий. Первая катастрофа – испытание истины – это смерть Иешуа. Во времена императоров Августа и Тиберия в мир пришел этот человек, чтобы открыть людям истину. Его казнили, а люди не прислушались к его учению, пророчащему им же светлое будущее.

Вторая катастрофа происходит в Москве. На языке эсхатологии наступает Страшный Суд. В преддверии конца света Мастер восстанавливает правду об учении, жизни и смерти Иешуа. Но и Мастера не выслушали так же, как и Иешуа. Однако суд свершился над всеми: над Каифой, над Пилатом, над бароном Майгелем, над Берлиозом. Мастер, как и Иешуа, нашел-таки истину. Хотя все повторилось, как в годы революции; сначала непризнание, гонение, затем утверждение в стране. Самоотверженный поиск истины и ее восстановление Мастером – это проявление в романе доброй воли. Мистическая истина Мастера безусловна, однако она ставит Мастера в конфликт с идеологией власти. В отличие от Иешуа, Мастер отказывается от своего призвания, духовных сил в нем оказалось недостаточно.

В сценах московской жизни XX века человеческие пороки повторяются как не менее страшные, чем в библейские времена. На страницах романа Булгакова герои так же испытываются на верность истине. Их антагонисты боятся истины, как огня, как боялись ее и во времена Иешуа. Берлиоз, редактор художественного журнала и председатель правления московской литературной ассоциацией, будучи антагонистом Мастера, противником истины, не признает по этой причине Мастера, потому Мастер не считает себя сочинителем, подобным Берлиозу. В сценах прибытия сатаны Булгаков дает понять, что пороки были всегда и будут, если не бороться за души людей, за нравственность, человеческие ценности. Д. С. Мережковский

писал, что упадок культуры требует новой философии, новой религии, новых жанров в искусстве. Сопоставлял эпоху Христа с эпохой революции и Герцен, чьи идеи Булгаков применял в своем творчестве, в том числе и в романе «Мастер и Маргарита».

Сцены, свидетельствующие о твердой воле Иешуа в соблюдении долга, укладываются в рамки «категорического императива» (Кант). Иешуа нравственен, а не просто свят. Он хотел бы прогуляться за городом с прокуратором, чтобы поведать ему свои мысли, однако Пилат настораживает его своим поведением. Верный нравственному закону, Иешуа идет на Голгофу, неся свой крест, своей жизнью и смертью открывая людям истину, утверждаемую высшими силами. Только в потустороннем мире для него как для героя нет категорических императивов, хотя в земном мире он находится в трагической ситуации, из-за рокового противостояния народа Иудеи и Рима.

Булгаков показывает истину, носитель которой Иешуа, как трагический принцип не может быть реализован, по своей натуре абсолютный и прекрасный.

Говоря о мифе с его апокалиптическими событиями, уместно сказать, что мы имеем дело с реалистической фантастикой. Библейские персонажи в поэтике автора трансформируются в его мифологическое сознание. В таком случае поступки получают психологическое объяснение. Гофман экспонирует события с причинно-следственными связями и приобретает фантастические черты. Онирическая атмосфера художественного произведения способствует раскрытию реального мира героев в момент встречи с бесконечным; усложняя внутреннее состояние, они интуитивно постигают вселенский мир в символах, аллегориях, то есть в иносказательной форме.

Как уже было сказано, роман «Мастер и Маргарита» представляет одну сплошную реминисценцию, в которой можно обнаружить отдельные фрагменты. Сравниваем роман Булгакова с прозой Гоголя в «Страшной

мести». Раньше был золотой век, а теперь есаулы грызутся между собой. Так показана Гоголем родовая вина. Булгаков в своем «Мастере и Маргарите» как бы переключается с гоголевским письмом. Вот отрывок из Гоголя: «Все перессорилось: дворяне у нас между собой, как кошки с собаками; купцы между собой, как кошки с собаками; мещане между собой, как кошки с собаками; крестьяне, если только не устремлены побуждающей силою на дружескую работу, тоже как кошки с собаками. Даже честные и добрые люди между собой в разладе; только между шутами водится что-то похожее на дружбу и соединение в то время, когда кого-нибудь из них станут преследовать<...> Нет, человек не бесчувственен, человек подвигнется, если только ему покажешь дело, как есть. Он теперь подвигнется еще более, чем когда либо, потому что природа его размягчена, половина грехов его от поведения, а не от разврата».

А вот что мы находим у Булгакова в «Мастере и Маргарите». Иешуа несет духовную истину, несмотря на то, что вокруг него ужасающая картина жизни: ученики предают, люди равнодушны, иудейский первосвященник требует казни. Булгаков подчеркивает мысль о том, что Иешуа боится извращений веры. После его смерти жители Иудеи, прикрываясь его именем, могут толковать его учение превратно. Во-втором плане – в Москве XX века – Булгаков показывает, как люди тоже боятся истины. Мастера выселяют из квартиры, помещают в «психушку», таким образом Булгаков показывает массовое преследование тех, чья истина, как во времена Иешуа, шла в разрез со структурами. Эта реминисценция в булгаковском романе имеет нравственную сторону: не обязательно верить в Бога, можно верить и в человека, в какую-нибудь общечеловеческую ценность. По мнению Булгакова, нравственная сторона не составляет всего содержания проповеди Христа, призывает к духовной истине.

Обратившись к Достоевскому, мы видим переключку Булгакова с Достоевским. Автор знаменитого Пятикнижия представляет героев в момент их перерождения. Герои Достоевского, как и булгаковские герои, тоже

проходят испытание истиной. Однако у Достоевского человек живет в онтологической России, то есть в религиозной среде, искания человека связаны с верой в Бога, признанием аксиологических ценностей. У Булгакова апокалиптические картины служат испытанию найденной истины. Это тоже реминисценция. Она представляет арену борьбы Бога и сатаны. И человек, встречаясь с носителями добра и зла, или обретает истину, и тогда он проявляет волю к добру, или с ним происходит нравственное падение. Так было во времена Иешуа, так было и в Москве XX века с булгаковскими героями.

Поэтику романа «Мастер и Маргарита» можно определить термином Достоевского «фантастический реализм», принимая мнение самого Булгакова о «Мастере и Маргарите» как о фантастическом романе. Библейская мифология, реалистическая фантастика предназначены придать событиям универсальный характер. Катастрофические события подчеркивают мысль Михаила Булгакова, что истинная вера не обязательно в Иисуса Христа, она подлинна тогда, когда человек пройдет испытание на верность при встрече с бесконечным космосом, который первоначально для него непонятен и ужасен. При этом божественное начало придает человеку сил. Реминисценции из Гоголя и Достоевского держат в памяти апокалиптические картины в прозе Булгакова, напоминают о Страшном Суде. Сопоставление двух текстов булгаковского романа усиливает осознание необходимости выбора, торжества нравственности, истинной, а не ритуальной веры в Бога как в человеке, как и во всем человечестве.

### **Серебряный век как субкультура**

Николай Алексеевич Богомолов, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета.

В этой теме есть два важных момента: субкультура и серебряный век. Разберемся с их определением. Что подразумевается под субкультурой? Субкультура – часть общей культуры, составная основной культуры. Общая

культура постоянно формируется, возникают и входят в нее различные виды субкультур, которые своим объединением создают общенациональную культуру. Что в этом определении устраивает меня? А что не устраивает? Действительно, культура – это нечто целостное и в то же время раздельное. Единая, основная культура – явление сложное, с взаимодействием частей целого внутри самой себя. Посмотрим на культуру того времени, то есть конца XIX века, она преимущественно российская. В субкультуру входят обычаи и традиции народа, народные песни. В XIX веке культура делилась на дворянскую, крестьянскую, разночинскую и т.д. Как видим, разные субкультуры, которых великое множество, составляли единую культуру России. Все это представляет конгломерат, в котором трудно вывести равнодействующую. В ней сложное переплетение, образование так называемых субкультур.

Итак, субкультура – подразделение, которое существует в общей культуре серебряного века как единой большой культуры того времени. Ю. М. Лотман определил три признака, отделяющие одну субкультуру от другой. 1) Выделенность. Текст должен быть проявлен, существовать как единица бытия. 2) Отграниченность текста от других внетекстовых явлений. Все происходит между ними на самой странице. 3) Возможность или невозможность. Текст обладает структурностью, урегулированностью, собственным построением. Надо выявить их, субкультура как текст нуждается в этих структурах.

Термин «серебряный век» - это теперь обычное, даже привычное словосочетание, которое встречается ныне везде. А было ведь невозможно употреблять этот термин. Журнал был выражением идей серебряного века. После революции это словосочетание было фактически выброшено из употребления и снова вошло в лексикон в конце 80-х годов XX века. Профессор Мичиганского университета Ранен в 90-е годы того века издал книгу «Серебряный век как умысел и вымысел». Ученый относится к термину скептически, он стал двигаться по годам назад, обратился к тому же

Маяковскому, дал определение серебряному веку как «томлению духа, стремлению к запредельному, пронизывавшему серебряный век».

В. Вейдле написал статью в 1937 году о серебряном веке. Еще четыре года назад в Париже вышла статья Оцуа. И еще четыре года назад в России вышла статья В. Пяста. В 1925 году в терминологическом смысле историк литературы Ипполит Удушьев (псевдоним из «Горя от ума» Грибоедова Иванова-Разумника) опубликовал статью «Взгляд и ничто». Определение восходило уже непосредственно к серебряному веку, к тому времени, когда он существовал. Все понимают серебряный век по-разному. Иванов-Разумник называл эпоху золотым веком, выделяя среди поэтов А. Блока и А. Белого, остальные были ниже. А вот серебряный век для него – это те, кто менее талантлив, менее значителен: Брюсов, Гумилев. И Пяст выделил две ступени поэтов, но с другим смыслом: золотое время Пушкина, Лермонтова, Тютчева. И серебряный век: Некрасов, Майков, Полонский.

Французские коллеги в 2000 году решили, что надо обсудить эти субкультуры, согласовать свои позиции. В Лионе они провели две конференции где были обозначены точки зрения: одна хронологическая – с начала 1890-х годов до 1917 года. Сюда вошли доклады про Горького, про архитектуру. Другая точка зрения: серебряный век как определенный вид субкультуры. Это то, что явно выражено, отделяется от других субкультур. Это то, что структурировано, урегулировано, что можно выделить, на чем серебряный век базируется как культурное явление.

Хронология серебряного века определяется по-разному. Д. С. Мережковский в 1892 году написал статью «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитал ее в Соляном поселке дважды, а в 1892 году напечатал статью в книге, увидев в этой статье слишком раннюю предтечу русского символизма. Серебряный век начался в 1895 году, когда появилось много имен, публикаций, книг. Тогда и сложилось новое литературное течение. В это время печатаются Бальмонт, Брюсов и другие с меньшим талантом. Возникли два направления, между

ними вспыхнула полемика. Новое течение получило название «символизм». Считалось, что это новое искусство противопоставлялось сложившимся нормам, «окостеневшим», по мнению символистов. Например, поэзия С. Я. Надсона. В прозе это было не так заметно, живы были Лесков, Л. Толстой, Чехов, Л. Андреев, которого читали и который был очень популярен. То же, что и в литературе, происходило в живописи, театре Станиславского и Немировича-Данченко. Старое искусство требовало обновления. Н. Минский как критик взрыхлял почву для нового.

Эти деятели искусства называли себя символистами, иногда декадентами, считая, что за упадком коренится настоящее искусство. Одна группа уничтожала другую. Одни говорили про соперников, что это школьники, им надо в школу, учиться элементарному в постижении искусства. Другие отвечали им: «Сумасшедшие! Вам надо в психушку». Однако символизм пошел в гору, символисты стали печататься в различных журналах. У символистов вырабатываются внутренние законы, символизм утверждается, крепнет. Но в 1917 году свершается революция, после нее гражданская война. И что происходит с серебряным веком? Кто-то из пишущей братии остается, кто-то уплывает на «философском корабле» за границу. Появляется феномен «русского зарубежья». Правда, пока все не так уж и плохо. В 1922-1923 годах еще можно было выезжать в Германию, встречаться друг с другом. Переломным Богомоллов склонен считать 1925 год, когда власть стала вмешиваться в искусство. Она определяла теперь, что хорошо, что плохо. Серебряный век уже не может существовать, его возможности суживаются. Примером тому является театр Мейерхольда. Затем наступает 1937 год, когда вообще летят головы. Но кое-кто из серебряного века, такие, как Ахматова, Пастернак, все —таки доживают до 1960-х годов. Появляются ахматовские мальчики (Бродский), С. Городецкий пишет стихи, которые все еще подпитываются ушедшей атмосферой серебряного века.

Попробуем восстановить признаки серебряного века. Горький, Чехов, Толстой – это явление другого порядка. Серебряный век – замкнутая структура. Те качества, которыми обладают они, препятствуют тому, чтобы их причислять к серебряному веку. Вот что высказано об этом В. Ф. Ходасевичем в одной из лекций на тему о символизме: «Лекция литературно правдива, а все не так. Потому что я знаю об этом по личным воспоминаниям». В серебряном веке люди попадают в особую атмосферу. Благодаря этому особые взгляды на жизнь и искусство, на переплетение таких категорий, как жизнь и искусство. Это новые пласты. Надо понять, что представлял серебряный век как субкультура, какой это материал, из которого состоял серебряный век, войти в круг его людей, которые привыкли дышать слишком густым воздухом.

Богомолов выделяет десять лучших художников-символистов и трех поэтов из шести - акмеистов, наиболее крупных, называя вечными поэтами: Ахматову, Мандельштама, Гумилева. Из авангардистов выделяется Маяковский.

В серебряном веке конца XIX – начала XX веков в России было столько индивидуальностей, что их количество не уступало количеству поэтов пушкинской поры. Были, конечно, таланты, но были и подражатели, как, например, А. И. Тиняков, который явно имитировал Брюсова. Но человек, только повторяющий – идущий следом, никому не интересен. А. Белый называл таких «обозной сволочью». Серебряный век существовал как закрытый: никто не собирался покупать книги символистов, акмеистов и футуристов. Выручали меценаты, такие, как С. А. Поляков, издатель «Скорпиона», Н. В. Рябушинский и другие.

В. М. Жирмунский будучи приват-доцентом (после стал академиком), наблюдал, что происходит в литературе, как начинался символизм, как теснили его постсимволизм, акмеизм, он писал статьи об этих литературных направлениях. У символистов, акмеистов и футуристов были обожатели: возлюбленные, жены, курсистки. Поэты собирались в кабаре «Бродячая

собака». Туда приходили любители словесности (билет стоил 25 рублей, сумасшедшие деньги по тем временам). Их называли «фармацевтами». Поэты читали стихи, проходили дискуссии, вырабатывались точки зрения, кипели страсти.

Можно говорить о философском направлении, что говорит о серьезности, рассчитанной не на один год в литературе, указывает на структурирование серебряного века как субкультуры.

В эмиграции серебряный век не получил развития. Причин немало. Во-первых, за границей не было атмосферы, которая была прежде в России. Во-вторых, жить в эмиграции было не на что. Если в России кто-то мог существовать на наследство, кому-то помогал меценат, то за границей приходилось зарабатывать на хлеб буквально потом и кровью. Русские эмигранты работали таксистами, на автозаводах, статистами. Ходасевич говорил, что журналистская поденщина съедает его. Окружение было иноязычное, некоторые принимались писать не на своем языке. Надо было приспособливаться к той жизни, менять свой облик. Вот почему серебряный век как целостная реальность в эмиграции так и не прижился. Однако возвращаться в Россию многие не захотели.

Конец XIX века воспринимается в России как преддверие катастрофы. Это было время мистических откровений, и поэзия встала на путь эксперимента, новосторонних преобразований как содержательной, так и формальной стороны поэтического творчества. Наивысшим критерием художественности стала индивидуальная неповторимость поэтического стиля. Каждый поэт сознавал себя пророком, творящим поэтический космос. Как и век назад, творческие инициативы при создании художественных систем были игровым началом, присущим романтизму. Художники того времени творили по законам поэзии, искусства. Носитель поэзии считал себя исключительной личностью. Поэт выбирал не одну, а несколько масок. Адекватное прочтение поэзии становилось возможным при условии включения его в систему культурных контекстов настоящего и прошлого. В

многозначной эстетической атмосфере воспринималось неоднозначно соотношение традиций и новаторства, жизни и творчества, в жизнь вносилось творчество, а в творчество – жизнь.

Приоритет в изображении отдавался экспериментальному, но ценилось и традиционное. Представители нового искусства, перенимая традицию от романтизма, при изображении внутреннего мира человека не ставили себе задачу повторять романтизм, не стремились походить на романтиков, но, беря за основу реальный и идеальный мир, уделяли больше внимание символу как художественному приему в активном постижении бытия. Серебряный век создал такие художественные направления, как символизм и акмеизм. Вячеслав Иванов говорил, что романтизм в России существовал до серебряного века. Следовательно, покончив с романтизмом, серебряный век открыл дверь новому времени, новой эпохе в литературе.

### **Комментарии. В серебряном веке**

В активном влиянии поэзии серебряного века на создание творческой атмосферы в окружающей среде выделим такой аспект, как создание личности. До серебряного века философия занималась человечеством. Русская философия в конце XIX - начале XX века посвятила свои поиски живой личности. В 1925 году вышла книга Л. П. Карсавина «О личности». Карсавин строит свое учение, опираясь на концепцию абсолюта как всеединства или совпадение противоположного. Личность, по Карсавину, совершенствует себя и достигает идеала, обожествления. По определению Карсавина, личность есть конкретная, телесная и духовная сущность, единственная в своем роде, уникальная, незаменимая и многосторонняя. Духовность – единство личности, а множественность – ее телесная природа. Как духовная сущность, личность самоопределяется, то есть она свободна, а как множественная, телесная является необходимой. Относительность этих определений показывает, что личность содержит себя как нечто более высшее, чем единство, свобода и необходимость.

Русская философия того времени рассматривала личность на принципе соединения каждого момента прошлого с настоящим. У деятелей культуры серебряного века жизненный путь – собирание личности. А. Белый сравнивает поэтическое сознание с большим, многоэтажным домом. Этот общий дом – поэзия, где, не соединяясь, квартиры находятся врозь. Поэту интересен конкретный человек с его субъективными переживаниями, его сложным внутренним миром. Чем более субъективен поэт, тем глубже он черпает из колодца жизни. Не человечеством занимается серебряный век, а свободой личности, в которой заключается свобода души. Как Герцен со своими статьями в «Колоколе», поэты становятся популярны, поскольку их поэтическое мышление происходит на глазах, в данном случае, у читателей. Исследователь Б. В. Аверин говорит, что он прочел у А. Белого «Котика Летаева» и ничего не понял. Ему объясняли. Белый описывает абсолютную реальность, которая нам, забывшим себя, не доступна. Потом узнал о том, что С. Есенин прочел то же самое и пришел к решению, что это гениально. По словам Аверина, в творчестве Есенина не мысли, а тени мыслей. Поэтам в таком случае хорошо, они обладают интуицией, напоминающей прошлое.

А. Белый сказал в одном из своих стихотворений, что он проживает времена «подпирамидного Египта». Затем поэт реально приехал в Египет, чтобы посмотреть на пирамиды. И это было как увиденное некогда, припоминание детства. Поэты ближе к детству человечества, все у них в гармонии и на поверхности. С взрослением человека и человечества в мире поселяется хаос. Мы загораживаемся от хаоса, он нам не нужен, мы создаем гармонию, самое гармоничное, что существует во внутреннем мире человека, – это поэзия.

Философия слишком обобщает, а творчество поэтов – гармонизированная конкретика. Это близость к детству человечества, к утраченному раю, что и показано А. Белым в «Котике Летаеве». У Лермонтова нечто подобное в памяти, собирающей личность, это выражено в том, что, по его словам, он помнит себя до своего рождения. И люди

инстинктивно хотят проникнуться атмосферой поэтического мира, гармонии. А поэт делится с ними тем, что имеет.

А. Белый говорил, что ему не интересно то, что было до языка, потому он и использует образную, поэтическую речь с метафорами. Тютчев тоже писал о хаосе, который существовал до языка: «Покров, наброшенный над бездной». Или: «Над ними хаос шевелится». Так поэты серебряного века и создают модель гармоничной Вселенной благодаря поэтической речи, которая помогает им изобразить живую личность, состоящую из разных временных планов. Такое сложное единство личности придает ей духовность, духовную свободу. И эта духовная свобода находит свое выражение в поэзии серебряного века, в образе красоты как высшей формы гармоничного бытия. Эстетика поэтов дает возможность создавать идеал, личность. Поэтизация человека с его субъективными переживаниями, припоминанием прошлого в поэзии серебряного века – необходимые условия показа личности в творчестве поэта.

Как я уже говорил, приоритет отдавался экспериментальному, но ценилось и традиционное, например, в жанре поэты серебряного века любили сонет. По достоинству был оценен сонет И. Анненского, К. Бальмонта, В. Брюсова. Опираясь на западную поэзию и, отчасти, на русскую традицию, они изменили отношение к стихотворной форме как к случайному и малозначительному элементу поэтического творчества. По мнению исследователя О. Федотова, Иннокентий Анненский был самым виртуозным сонетистом в поэзии серебряного века. Действительно, Анненский был поэтом высочайшей культуры, превосходно знал античную и западную версификацию, увлекался экспериментами. Другой не менее важной особенностью поэзии Анненского была естественная интонация, которая простиралась до того, что автор стремился заменить самовыражение иронией к самому себе. Владения техникой стиха требовала сама позиция автора. Анненский отказывается от резкости поэтической мысли. Его сонету,

как и вообще поэзии, свойственны ассоциативность, недосказанность, свобода мысли и слова, одновременно зримого и точного.

Больше всех из своих современников написал сонетов Константин Бальмонт. Поэт активно работал в сонете, раскрывая его художественные возможности. Валерий Брюсов в своем сонете о сонетах Бальмонта писал, что они у него неправильные, но только по названию, а не по форме, и замечания Брюсова, на наш взгляд, не совсем корректны. Брюсов говорил, что Бальмонт полюбил «соблазны своей души». Для сонетов Бальмонта характерны символизм и импрессионизм, авторская импровизация. Бальмонт обновлял традиционные приемы, видел в символизме поиски «новых сочетаний мыслей, красок и звуков». Однако в пределах поэтики Бальмонт оставался импрессионистом, считал, что такое сочетание создает сложное настроение, затрагивая слуховые и зрительные ощущения, придавая строке еще большую напевность.

Но именно Валерию Брюсову русская поэзия обязана вкусом и выразительной формой стиха. Концепция символа как вечного, вневременного образа заставляла поэтов оглядываться в прошлое, отыскивая в нем настоящее и будущее. Валерий Брюсов был ревностным энтузиастом, теоретиком и практиком сонета. Поэт считал сонет «образцом», идеальной «формой» поэтического произведения вообще. Склонный к скрупулезной методической работе ума, рациональному расчленению творческого акта или его результата на составляющие, В. Я. Брюсов выделил дюжину признаков идеального с точки зрения реального. Благодаря Брюсову поэтическая практика русского символизма утвердила канон сонета, поэт максимально приблизился к ней своими сонетами.

Доминирующая антитеза всей лирики В. Я. Брюсова лучше всего воплотилась в сонете. Его сонеты – это диалог между жизнью и смертью, между бытием и инобытием. Широкий и многообразный спектр лирических медитаций Брюсова, однако в совокупности доминирующие мотивы составляют единство: вечную борьбу Жизни со Смертью. Брюсов дает

понятие о двух «терцетах» «становления», что мы в наши дни называем синтезом. Поэт у Валерия Брюсова призван воспламенить, воплотить свою мечту в действие, реализовать свой божественный дар вопреки своеволию толпы, и в этом мы видим у поэта пушкинскую традицию. Толкование любви как всепоглощающей страсти, стоящей над Временем, наблюдается у Брюсова вместе с противопоставлением Жизни и Смерти. И любовь, красота и сама поэзия являют способы преодоления хаоса. Они поставляют энергию в элементы вечной Красоты и Любви как гармонии во Вселенной. Замечательные поэты серебряного века видят в этом смысл своей жизни и передают его в своих прекрасных сонетах.

Известно притяжение Санкт-Петербурга не только как столицы Российской империи, но и как культурного центра России. К нему притягивало со всей Европы и людей искусства, и авантюристов. В 60-е годы XIX века тут поселился предприимчивый Шлиман. Времена Пушкина, Лермонтова, Тютчева и после них считались в русской поэзии «золотым веком». Сам Шлиман тоже писал стихи, любил книги. Как поэт, наэлектризованный культурной атмосферой Северной Пальмиры, Шлиман точно угадал место нахождения легендарной Трои, осененный гениальной догадкой, что Троя находится там, где описал ее в «Одиссее» Гомер. В 1868 году Шлиман едет в Малую Азию, и на холме Гиссарлык производит археологические раскопки, где и, в самом деле, в 1870 году находит древнюю Трою. В книгах «Троянская древность» и «Минервы» (1878) Шлиман раскрывает результаты находок. Это не только золото, всевозможные украшения, но и надписи, знаки критской письменности, которые не вполне расшифрованы до сих пор. Это Северная Пальмира через стихи Шлимана протянула ему руку артефактами древности крито-микенской культуры. В 1888 году Шлиман, вдохновленный успехом, ищет следы дворца Миноса на острове Крит. Это почти накануне возникновения серебряного века в Петербурге. Вот такие исторические традиции придают сил поэтам нового направления, формируют их мироощущение. Как все ладно устроилось! И

Шлиману хорошо с троянским золотом, и культуре с ее гомеровским следом в литературе неплохо.

И другой факт, Альфред Нобель живет в том же Санкт-Петербурге, в ту же эпоху, но перед самым началом серебряного века. В русской столице, как и Шлиман, он предприниматель, как и Шлиман, тоже пишет стихи. Будучи знакомым не только с русской поэзией, но и с творчеством Шелли, поэтом и тоже, как и он, химиком по образованию.

В 1880 году, перед публикацией статьи Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы», Нобель знакомится с работой Н. Н. Зинина и В. Ф. Петрушевского о способах технического применения нитроглицерина и берет патент на изготовление динамита. В итоге Нобель развернул по Европе производство взрывчатки, сколотил приличный капитал. Но стихи в себе самом, поэзия вокруг него, любимый им Шелли, как и поэты серебряного века, видно, не давали ему покоя. Перед смертью А. Нобель учредил премию в области литературы и химии, завещав для этого часть своего состояния. По его завещанию Нобелевская премия выдается при жизни за лучшее произведение изящной словесности. Видимо, повлияла на это и атмосфера серебряного века, субкультура Петербурга, в котором лучшие свои годы провел он как открытый предприниматель и тайный поэт. Таковы результаты поисков поэтами и философами Санкт-Петербурга духовной свободы. Личности влияют на окончательный выбор, у поэтов серебряного века это выразилось в томлении по бесконечности, в поисках духовного Абсолюта, связанных с общечеловеческими ценностями.

## Часть вторая

### Игорь Волгин в телешоу: «Читайте классику»

#### М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»

Игорь Волгин: «Герой нашего времени» — это портрет, но портрет, составленный из пороков общества, это герой нашего времени. В эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер». Я прочел строки из предисловия к «Герою нашего времени». Вот этот текст мы и будем обсуждать в таком составе:

Светлана Григорьевна Семенова, литературовед, сотрудник Института мировой литературы,

Евгения Вижелян, литературный критик,

Андрей Викторович Дмитриев, писатель,

Георгий Владимирович Москвин, филолог.

Мы будем говорить об одном из самых знаковых произведений русской словесности. Весной 1841 года, еще при жизни автора, второе издание этого произведения вышло тиражом 1200 экземпляров. Книга стала бестселлером, она читалась русским обществом. Чем объяснить этот феномен ранней прозаической зрелости Лермонтова? Когда человек выходит с такой прозой в 25 лет, то это чудо. Вообще в русской поэзии к этому факту возвращались многие, например, Мартынов, Соколов. Мартынов говорит о таком возрастном рубеже: «Вы, Лермонтов, Есенин, Шелли и Сирано де Бержерак, я спрашиваю, неужели я старше вас? Да, это так». Он еще мальчик, собственно говоря, откуда у него это взялось? Стихи понятно, стихи пишут рано: о смерти, жизни. Но откуда такая могучая, глубокая проза?

И. Волгин. Что скажет писатель Дмитриев?

А. Дмитриев. Я оставляю за скобками несомненную гениальность этого человека. Гениальность — это всегда тайна. Будучи романтиком, Лермонтов взывает к тем, кто уже прочитал пушкинского «Евгения Онегина», то, что мы называем таким затасканным словом, как «реализм». Лермонтов замечательно сталкивает и переплетает обе традиции, делая это

сознательно. Лермонтов очень хороший психолог. Работая с читателем, он прекрасно понимает его психологию и играет с ним, как Печорин играет с Грушницким или с княжной Мэри. Он точно знает, что это закон. Я как писатель и как кинематографист за это отвечаю. Любой персонаж, сколь угодно порочный, вредный, злой, жуткий, как только делается главным героем, по законам психологии, вызывает сочувствие читателя.

Е. Вижелян. Я помню свой опыт читателя. Вижу человека, который совершает поступки против своей воли. Он хороший, потому что все время страдает. Лермонтов и показывает его таким. Если бы он показал его чьими-то глазами, мы бы возненавидели этого человека. Лермонтов не пишет Печорина глазами героини, а пишет героя изнутри его самого, полностью его оправдывает, играя топором в руках судьбы.

И. Волгин. Он видит, что все его герои любят его.

С. Семенова. Они его любят, потому что он умеет вызывать эту любовь. Лермонтов дал свой портрет Вернеру, сделал его стройным красавцем. Этот стройный красавец все равно не вызывал чувств. Лермонтов был драматургом, главным режиссером, главным интриганом. Он набрасывался на несчастную жертву, и она билась в его руках в этой мизансцене.

И. Волгин. Андрей Викторович! Что скажете с точки зрения литературоведа? Это тайна композиции? Сначала говорит повествователь, потом Печорин видит все глазами Максима Максимыча, наконец, журнал Печорина — это исповедь Лермонтова, его характеристика? Разные времена, время смещено.

Г. Москвин. Не скажу, что в этом весь смысл, но главный смысл есть. Хрестоматийно известно, есть две хронологии: хронология повествования и хронология жизни Печорина. Как они построены? Хронология повествования: Бэла, Максим Максимович до конечного эпизода. Жизнь героя продолжается и воскрешает в журнале Печорина: один случай, второй случай, и, наконец, герой возвращается в крепость, это в конце «Фаталиста».

Что этим достигается? Какова генеральная идея? Индивидуальный и родовой человек — эти две линии, которые совмещаются в бесконечном повторении, утверждая смысл произведения. Мы все знаем, что душа вечна, но мы-то умираем. Эти две линии: рождение одного конкретного человека и другого как демонстрация цикличности человеческого пути.

И. Волгин. Скажите, там есть очень обнаженный, наивный при всей гениальности повествовательный прием, например, в повести «Княжна Мэри»? Восемь подслушиваний, подглядываний. В «Тамани» — это искусственные штуки, когда Печорин подслушивает разговор контрабандистов. Их сколько угодно — этих подслушиваний, мы этого просто не замечаем. Что происходит с Вуличем? На это мы обращаем внимание. Вулич спрашивает о чем-то казака, а тот убивает Вулича.

А. Дмитриев. Мы обратили на это внимание. Есть такой момент, Печорин разговаривает с Бэлой, говорит со стороны Максима Максимыча. Смысл в этом эпизоде есть, существует, мы должны прочесть его, понять смысл этого момента, связанного со смертью Вулича. Каждый эпизод имеет объяснение, этим Лермонтов оказывает помощь нам как читателям.

И. Волгин. Лермонтова не волнует правдоподобие, его волнует истина.

С. Семенова. Это древнейший прием в литературе, как только она началась.

И. Волгин. Это обратная, как бы перевернутая ситуация, как у Татьяны Лариной: «Я не люблю вас».

С. Семенова. Он как бы логически ведет ее к тому, чтобы она сказала: «Я вас ненавижу».

И. Волгин. От любви до ненависти один шаг.

Г. Москвин. У Лермонтова внутренняя любовь, ненависть, презрение. В нашей жизни тоже проявляются эти три сферы. О поэтике. Мы знаем, что он не пишет избыточно. У Лермонтова нет ни одного лишнего слова, каждое

слово функционально, художественно. Чехов говорит: «Этому надо учиться, и я этому учусь».

И. Волгин. Мне это трудно совместить: образ Печорина с тем, что он написал, но, конечно, это Лермонтов. Он дарит его Печорину, наделяет своими чертами человека тоже незаурядного.

А. Дмитриев. Если бы это был сугубо Лермонтов, то не надо было бы делать журнал. Поэтому интересно читать журнал Печорина — это с одной стороны, а с другой стороны, есть различие между его самопризнанием и реальной правдой о нем: «Я спустился к елизаветинскому источнику, где были помещики с дочерьми». А дальше весь кошмар начинается с княжны Мэри, с фразы «петербургский покров воодушевил». Что значит эта фраза? Дальше появляется Грушницкий, который говорил такими фразами. Он бесит Печорина, пародируя его, невольно опошляет его. Печорин говорит, что за пронумерованной пуговицей видится сердце, а Грушницкий — за седой солдатской шинелью. Печорин почти романтический герой, достоин ли Грушницкий, чтобы избить его, а потом еще и убить? Грушницкий не равный ему соперник, он ничтожен. Я бы никогда не догадался об этом, если бы мне это не подсказал Лермонтов. Он молча осуждает Грушницкого, глубоко понимая души людей. Лермонтов чувствует нравственную слабость Печорина. Ради уничтожения соперника, который его пародирует, Лермонтов кашляет, уничтожает Мэри. Какая там любовь между ними!

Е. Вижелян. Почему все время цитируем этот журнал, как будто, в самом деле, его написал не Лермонтов, а Печорин?

И. Волгин. Печорин — герой.

Е. Вижелян. Печорину нельзя доверять ни в чем. И Лермонтов нас об этом просит. Иначе это была бы другая книга. Вы бы стали писать это о себе самом, сами?

С. Семенова. Как вы его воспринимаете, он хочет власти над другой душой? Такие люди — вампиры? Это же молодой человек, но он уже такой охладельный. Все время идет смещение энергии: то смещение на лошадь, то на

желание властвовать. Кастраты, люди приземленные, они желают такой власти. Они искушены в любовных делах, тогда вы понимаете это смещение: меня мучили, я теперь хочу мучить.

И. Волгин. Давайте посмотрим на других героев. На Грушницкого. Он — герой комический или трагический? Анненский писал, что смерть Грушницкого прекрасна, так, во всяком случае, не высмеивают людей. А как умирает Печорин? Он стоит перед выбором: умереть или поступить с честью? Он выбирает смерть, презирая себя. Какой бы он ни был, он не подлец.

С. Семенова. Он застрелился.

Г. Москвин. Грушницкий — не просто определенный образ, а идея, концепция. Он как Печорин, его фраза «Я вас ненавижу» неслучайна. Она концентрирует в себе смысл произведения. Печорин добывается ненависти от княжны Мэри, от Грушницкого. Печорин улавливает взгляд княжны Мэри, брошенный на Грушницкого, и начинает переводить ее взгляд на себя. А эти две фразы: «Я презирал женщин», «Иначе жизнь стала бы мелодрамой»? Он как бы играет в этих двух спектаклях. Печорин ставит фарс для Грушницкого, а мелодраму для княжны Мэри.

Е. Вижелян. Чем Грушницкий отличается от Печорина? Печорин играет гениально, а Грушницкий бездарно.

А. Дмитриев. Конечно, Грушницкий опошляет Печорина. Это дурной портрет в зеркале.

И. Волгин. Если говорить о дуэли, то это пародия. Дуэль у Лермонтова — это в какой-то степени дуэль Печорина и Грушницкого. У Достоевского дословно произведена дуэль Печорина в сцене дуэли Ставрогина и Гаганова. Ставрогин стреляет в воздух, не целясь. Это высшая степень презрения Ставрогина. У Достоевского были сложные отношения с Лермонтовым, он не любит его как человека и ценит как писателя, показывая черты Лермонтова в Ставрогине и в других людях. У Лермонтова есть еще один великий персонаж, это Максим Максимыч — поразительная вещь

применительно к русской истории и русской ментальности. Меня невольно поразила такая способность русского человека среди других народов, как гибкость ума, которая доказывает умение прощать зло.

А. Дмитриев. Самые страшные слова были сказаны о народе, который простит любое зло. Это одна из ключевых фраз.

И. Волгин. Страшные слова.

А. Дмитриев. Это сложный персонаж. Он не умствует, восхваляет, когда надо бороться.

И. Волгин. Кто же этот автор? Один из авторов из жизни Лермонтова в такой фразе: «Это самое презренное изображение нынешних характеров».

С. Семенова. Николай Первый.

И. Волгин. Николай Первый пишет, что Максим Максимыч будет нынешним героем. Николай Первый хотел бы иметь его в качестве подданного.

Е. Вижелян. Из Максима Максимыча вырастают характеры Толстого, в его немногочисленных героях, убедительных в русской литературе.

И. Волгин. Природа, горы, холодный кипяток нарзана. Это самый главный герой текста.

С. Семенова. У Лермонтова контакт с природой. У него любовь мужчины, борьба между мужчиной и женщиной. Но больше всего он любит природу.

И. Волгин. Поразительное знание Лермонтовым женского сердца с характером. Надо признаться, подобные Вернеру имеют инстинкт красоты, потому так страстно они любят женщин. Такая технология.

С. Семенова. Где высказывается характер личности как не в литературе? Личность выковывается в горниле любовных страстей и любовных интриг.

И. Волгин. А в чем причина его браконенавистничества? «Как бы страстно я не любил женщину, если только она дает почувствовать, что я

влюбился, я готов на все жертвы, кроме этого, но свободы своей я не продам»).

Г. Москвин. В «Бэле» роман начинается с утраты и обретения любви. Бэла — это та высота, на которой утрачивается любовь. Любовь на земле невозможна.

И. Волгин. Вообще женские образы не удавались Лермонтову. Мэри — типичная барышня из романов, лишенная индивидуальных черт. Вера — совсем придуманная со столь же выдуманной родинкой на щеке. Бэла — восточная красавица. И кто так сказал?

С. Семенова. Это Набоков.

Е. Вижелян. Мужские образы показались Набокову бледными, на самом деле, они прописаны точно. Почему Печорин пишет о женитьбе? Это ведь романтический контекст.

С. Семенова. Больше всего сам герой боится предстать в этом образе без халата.

Е. Вижелян. Если пойти этим путем, то у самого Лермонтова были очень сложные отношения в семье. Была выстроена мысль не в реальных координатах, а в метафизике. Никто не мог ему помочь. Не было потребности, Лермонтов не мог осмыслить быт.

А. Дмитриев. Толстой тоже был сирота. Рано лишился родителей.

С. Семенова. История Лермонтова, по мнению Розанова, похожа на историю с комнатой, в которой произошло преступление. Есть тайна, и она не может быть простой. Она сместилась до невероятных субстанций, мощных, роскошных, которые оплодотворили всю русскую литературу и очаровывают до сих пор.

И. Волгин. Зритель будет мучиться: что за тайна?

С. Семенова. Был философ Кьеркегор, который говорил о занозе в плоти.

И. Волгин. Мысль интригующая. Это метафора. А почему такая романтическая смерть у героя Лермонтова? Мы ничего не знаем о смерти Печорина.

Г. Москвин. Печорин возвращается на край жизни. У него нет смертельного синдрома, он не может умереть просто.

И. Волгин. Известие о его смерти обрадовало проезжего офицера. Вот теперь он может издать его дневник.

Вопрос Волгина ко всем: Что вам нравится в Печорине, а за что вы не можете его презирать? Если бы был возможен случай подружиться, подружились бы вы с Печориным?

С. Семенова. Мы, действительно, можем общаться с ним сейчас, в XXI веке. Раскрыто то, что можно было раскрыть. Русская литература вызрела, дозрела до этих идей.

А. Дмитриев. В юности, в подростковом возраст, таких людей очень много, и ты тянешься к ним, а они играют, холодные, не подозревая об этом или даже подозревая. И это отчуждение между людьми.

Е. Вижелян. Я дружила и общалась с такими. Другое дело, что такие качества в людях мне не нравятся.

Г. Москвин. Мысленно они могли бы быть мне даже приятными. Подростковый синдром. Нездоровая мнительность, заносчивость.

И. Волгин. Мне бы с Печориным было бы интересно говорить, спорить. Но в семейный круг я бы его не впустил. Встретаться на общественном поприще, пожалуйста.

И. Волгин читает цитату, говоря, что это заключительные строки замечательного романа. Лермонтов завершает передачу традиционными словами: «Читайте и перечитывайте классику».

### Комментарии

В своем телешоу доктор филологических наук, профессор И. Л. Волгин со своим специально созданным для этой цели составом специалистов рассматривает одно из значительных явлений русской литературы XIX века — философско-психологический роман М. Ю. Лермонтова. В нем писатель показал пробуждение общественного самосознания, поиски духовного самоопределения личности. Придавая проблеме личности универсальное значение, Лермонтов остро поставил вопрос о смысле жизни, о свободе, предопределенности индивидуальной воли. Через человека Лермонтов постигает судьбу человечества, рассматривает такие философские проблемы, как смысл мира и бытия, природа и культура, разум и вера, индивид и общество. Главным для Лермонтова является вопрос о свободе. Лермонтов понимает свободу как верность себе, своим убеждениям и принципам.

Основу жанрового новаторства писателя составляет синтез двух противоположных тенденций, утвердившихся в мировой литературе XVIII — начала XIX века, это объективность направления, восходящего к авантюрно-плутовскому роману (Филдинг) и субъективному роману (Стерн, Руссо). «Герой нашего времени» Лермонтова продолжает традиции аналитического романа о разочарованном человеке Шатобриана, к романам Бенджамена Констан и Альфреда де Мюссе. Тайна личности в этих произведениях заключается в соотношении свободы и необходимости, чувства и воли и не познается без саморефлексии. Рефлексия, например, в романе «Адольф» Констан — обязательное условие выбора действия и контроля героя за своими поступками.

Лермонтовский роман состоит из совокупности разобщенных личных миров героев, связанных случайными обстоятельствами. Произведение включает в себя пять внешне самостоятельных и различных по своей жанровой форме частей, каждая из которых имеет свой законченный сюжет. В этих сюжетах нет единого повествования, авторство событий принадлежит

трем лицам: Печорину, Максиму Максимычу и издателю романа — странствующему офицеру. Издатель объединил рассказ Максим Максимыча о Печорине и Бэле, историю своего знакомства с ним тремя повестями из «Журнала Печорина» о его кавказской жизни. Видение и понимание мира, стиль издателя близки к печоринскому, их совмещение образовало художественное единство. Все они содержат в себе интерес и к таинственной личности Печорина, и к проблеме человеческой судьбы. Расположение частей романа отражает порядок знакомства с ним издателя, а не хронологию, почему и произошло смещение временной последовательности событий. Мы знакомимся сначала с более поздними событиями в жизни Печорина и с финалом его судьбы, затем с более ранними. Такое нарушение хронологической последовательности соответствует задаче Лермонтова углубления в романе внутреннего мира героя.

Печорин предстает в романе как герой завершённый. В журнале изображены наиболее яркие события, показывающие соотношения характера человека и его судьбы. В кавказский период Печорин ищет любви и возрождения, пытается угадать причину поступков людей, проникнуть в тайны жизни. Во время последней встречи Максим Максимыч удивился его перемене.

Лермонтов сопоставляет личную истину с истиной самой жизни. А для решения такой задачи были необходимы новая концепция романа и новый тип героя, где сознание может воплотить трагедию века. Центром романа стал синтетический характер, который объединяет комплекс демонической личности, «лишнего человека». Его необычность заключается не только в субъективном действии и саморефлексии; внешние поступки в мире отчуждения уже не выражают сущность человека, а характеризуют его через духовные и интеллектуальные искания, связанные с национальной жизнью. Лермонтов один из первых создателей эстетики трагического. В произведении органически объединились философский роман и психологическая драма. Судьба и сознание героя получили философско-

антропологическое и социально-историческое обеспечение. В романе сочетаются эпический, драматический и лирический способ такого объяснения. Печорин в своих действиях руководствуется не только высшей нравственной целью, но и стремлением к самопожертвованию через обретение власти над другими людьми.

Масштаб и возможности его личности расходятся с бессистемным существованием и эгоизмом, который разрушает чужие жизни. Душевная жизнь Печорина расходится с ее внешней стороной. Движущая сила произведения — внутренний конфликт Печорина, его воля власти над другими людьми. Но выбор героя часто зависит от его характера и от обстоятельств. Метафизическая основа образует смысловые единство фабульноразрозненных и разнородных по жанру частей произведения. Метафизическая проблематика составляет также его связь с этической основой художественного произведения. Лермонтов тоже, как и Печорин, великолепный психолог. Он показывает сложный процесс становления самосознания личности. Лермонтов считает, что человек познается в критических ситуациях. На Кавказе сущность Печорина проявляется полнее, чем в Петербурге. Лермонтов полемизирует с биографическим романом-хроникой и романом-исповедью, в которых герой раскрывается через замкнутое самосознание. Жанровые нормы реалистической повести и романа предполагают последовательное раскрытие героя в характерной для него среде и определенность авторской позиции.

Эпическое и лирическое объяснение Печорина Лермонтовым уравновешено. Разорванное бытие и сознание не укладываются в рамки канонического романа. Печорин раздвоен, трагичен, самостоятелен и естественен в своих страданиях и духовных поисках. Он воплощает черты национального характера. Лермонтовский герой — литературный образ, соединивший в себе духовно-патологический комплекс демонической личности и «лишнего человека». Печорин — культурно-исторический тип, и раскрывается он через интеллектуальные искания и экспериментальное

испытание своей натуры. Не теряя социально-исторической и психологической конкретности, этот образ приобретает у Лермонтова метафизические черты, когда воплощает проблему существования без смысла жизни. Лермонтов показывает Печорина, который признается, что он не нашел смысла жизни. В этом, конечно, существенная разница между психологизмом автора и его героя. Испытывая давление иррациональной человеческой природы, Печорин хочет быть абсолютно свободным. Лермонтовский герой обладает альтруистическим природным характером, глубоким умом, психологической проницательностью, но его природные задатки были подавлены в детстве.

Отчуждая себя от своих поступков в стремлении к независимости, в определении свободы, в отличие от Печорина, Лермонтов исходит из дуализма природы. Самостоятельный выбор между добром и злом зависит у него от состояния природных и духовных сил. Это лишь условие для реализации свободы, которая наступает в результате победы над эгоизмом. По мнению Лермонтова, только вечная духовная сущность человека, причастная к Богу и бессмертной жизни, направленная на совершенствование, обладает свободой. Лермонтов показывает иллюзорность, бесцельность свободы в лице Печорина. Однако, хотя Печорин и утверждает свою власть над другими людьми, он испытывает острые муки совести за погубленную Бэлу, за сострадание Мэри и Веры.

Он упрекает себя больше за бессмысленность своих поступков, чем за их безнравственность. Главная же предпосылка его внутренней свободы — гармония в душе, согласия ума, сердца, воли. У Печорина раздвоенное сознание и самосознание, ум и воля разобщены. Печорин не желает прислушиваться к нравственной оценке ближнего, а ищет опору в разумных объективных критериях. Такой критерий в его душе — это нравственное чувство. Печорин теряет внутреннюю свободу, осознавая произвольность своих действий. Он игрушка в руках судьбы. Такое своеволие поработает духовную свободу. В этом писатель видит демонизм и возмездие за

нарушение закона добра и справедливости. В этом еще одно отличие Лермонтова от его героя Печорина.

Кажется, благодаря И. Волгину и собранному им коллективу специалистов мы разобрались с одной из главных сложных проблем лермонтовского романа: взаимоотношениями автора и его героя, между самим Лермонтовым и Печориным. Переходим к другим проблемам, обсуждаемым в телешоу И. Волгина.

Слово у Лермонтова эмоционально, художественно и точно. Это видно в описания природы, особенно в повести «Фаталист», когда Лермонтов раскрывает тему воздействия неизведанного и героя повести Вулича. А. И. Журавлева считает, что странная смерть лермонтовского героя изображается с помощью реалистической фантастики. По ее мнению, фантастика служит средством познания нераскрытых побудителей причин поведения героев, это «вторая» реальность, а не инобытие, что характеризует Лермонтова как реалиста, а не романтика.

Белинский считает, что Печорин из-за своего трагического положения хватается за самые мрачные убеждения, лишь бы они «оправдывали» его. В отличие от фаталиста Вулича, Печорин не верит в предопределение судьбы. Пистолет дает осечку, свидетельствуя о произвольности судьбы. Печорин указывает на странное в характере Вулича. Таинственное, непостижимое разумом оказывается доступным его предчувствиям. Фантастическая смерть Вулича существует в слепом повиновении судьбе: офицер мог бы остаться в живых, но он заговорил с пьяным казаком, и тот убил его.

Повесть «Штосс» (1841) — последнее прозаическое произведение Лермонтова. В нем мы видим реалистическую манеру письма с романтической атмосферой. Когда на вечере Лугин слушает музыку на стихи Гете, в душе героя создается ощущение таинственного, нереального мира. Странная встреча с призраком Штоссом показана Лермонтовым с помощью реалистической фантастики современной повести. Неведомое дает

художнику духовные силы для завершения шедевра портрета женщины. После «Героя нашего времени», в конце творческого пути, Лермонтов обогащает реалистический метод романтическими элементами, теми чертами, которые активно проявились в его романе.

Для эстетики Лермонтова в его романе «Герой нашего времени» характерен такой авторский прием, как повторы, подслушивания, всего их в романе коллеги И. Волгина насчитали восемь. К примеру, Печорин подслушивал Грушницкого с офицерами, контрабандистов. Печорин надеется обрести себя, возродиться через самоутверждение, через любовь. Однако романтические ситуации в романе развенчивают иллюзии героя, Мэри поддается увлечению двойником Печорина Грушницким, который не развенчивает индивидуалиста Печорина, а опошляет его. Что же касается Бэлы, то она, по мнению И. Волгина, восточная красавица. Печорин любит ее чувственно, а различие культур, отсутствие духовных связей приводит их к разрыву. Проблему цивилизации и природы, поставленную просветителями и романтиками, Лермонтов считает неустранимой и иллюзорной. Автор жалеет об утрате Печориным таких человеческих ценностей, как любовь.

И. Волгин видит влияние Лермонтова на Достоевского в таком романе, как «Бесы». Ставрогин и Печорин — демонические герои. Ставрогин близок Печорину по своему характеру. Сцена с дуэлью Печорина и Грушницкого повторяет сцену Ставрогина и Гаганова. Ставрогин не стреляет в противника, считая его ничтожным. Печорин и Ставрогин предстают у Лермонтова и Достоевского как мыслители со своими онтологическими идеями о Боге, богочеловеке, о смысле жизни, оба они подчиняют своей воле других людей. При создании образа Ставрогина Достоевский ориентировался на биографию Лермонтова, используя многие факты из его жизни. Черты характера Печорина проявляются явно в образе героя Достоевского, мы согласны в этом с И. Волгиным.

Образ Максим Максимыча оказал значительное влияние на героя Л. Толстого офицера Тушина из романа «Война и мир». Как и Максим

Максимыч, по верному замечанию А. Дмитриева из телешоу, Тушин — человек долга. В нем отображены лучшие черты русского народа: доброта, чувство долга, храбрость, способность к самопожертвованию, патриотизм и альтруизм.

А. Дмитриев. Чехов говорил, что он учился у Лермонтова его поэтике, психологизму, изобретению таких героев, как Максим Максимыч.

Николай Первый сказал, что настоящий герой у Лермонтова — это Максим Максимыч, имея в виду послушание его и верность.

Г. Москвин (остро). Верноподданничество.

И. Волгин. В такой связи можно вспомнить капитана Миронова из «Капитанской дочки» Пушкина, и это уже пушкинская традиция в литературе, идущая через Лермонтова к Толстому.

И. Волгин. Можно ли с демоническими героями Лермонтова дружить? Они хотят управлять людьми, это прообразы сверхчеловека в современной европейской литературе. Их заносчивость отталкивает, не так ли?

Добавим от себя следующее. Факт недостаточно распространенный в литературе. На одной из научных конференций в Москве пензенские ученые привели в качестве примера дуэль Лермонтова с Мартыновым. Не Мартынов, а секундант Васильчиков, оказывается, выстрелил поэту в живот. И в зале — немая сцена. До сих пор факт остается мало кому известным. Также не терпели Мартынова в обществе, считая его демонической личностью, отождествляя его с Печориным. Вот и сейчас, когда в телешоу коллеги И. Волгина говорят, что они не впустили бы в квартиру к себе Печорина, думается, уж не отождествляют ли они Печорина с его автором Лермонтовым? В интеллектуальной программе «Игра в бисер» это воспринимается как из коллективного бессознательного, архетипа на все времена.

В 2014 году исполняется 200 лет со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова — нашего русского гения. Этой дате и посвящаются эти строки.

## И. С. Тургенев. «Отцы и дети»

И. Волгин. «Игра в бисер» — интеллектуальное шоу. Ведущий читает цитату из начала романа Тургенева «Отцы и дети».

Это интеллектуальный клуб, где участвуют писатели, литературные критики, представители гуманитарной интеллигенции. Рассматриваются тексты мировой и отечественной классики. У нас в гостях сегодня критик и писатель Павел Басинский; журналист и писатель Дмитрий Быков; режиссер, постановщик спектакля «Отцы и дети» в театре О. Табакова Константин Богомолов; доктор филологических наук, профессор МПГУ Ирина Минералова.

Перед нами роман Тургенева, написанный им в 44 года, это его четвертый роман. Созданный в период господства крепостного права, конкретнее, в тот момент, когда крепостное право пало, вызвав у современников громадный интерес. Панаева пишет, что люди, не державшие книгу со школьной скамьи, читали роман жадно. Последние главы появились в февральском выпуске «Русского Вестника». Такая оперативность. Уже в мартовском номере появляется статья Антоновича «Асмодей нашего времени», громящая статья, обвиняющая Тургенева в бездарности, в клевете на молодое поколение. И в этом же номере журнала помещена статья «Базаров», в которой критик принимает роман с оговорками. Есть разные версии толкования этого романа. Есть такое мнение, что это роман о любви. Особенно, если учитывать в тот момент влюбленность самого автора. Он любит, это его волнует. Хотелось бы спросить у вас, Павел, насколько справедлива такая трактовка?

П. Басинский. Нет, я не думаю, что это роман о любви. Во всяком случае, не только о любви. Это роман обо всем. Удивительно, что не большая по объему вещь полно и емко отражает русскую жизнь XIX века. О Тургеневе до сих пор существует миф, что он очень талантливый художник.

Он изображает природу прекрасно, в людях тонкие чувства, но сам якобы не слишком умен, нет у него глубины, которая есть у Толстого, Достоевского. Это абсолютная чушь. Тургенев мудр, как змея. Тургенев умнее Герцена, гораздо умнее. «Отцы и дети» — это вещь удивительная своей емкостью, полнотой, там русская жизнь, показано абсолютно все. Тургенева упрекали, что он такой барин, пользы не приносит. Он писатель, который реально принес пользу России. Отчасти благодаря «Запискам охотника» крепостное право было отменено. Чтение этой вещи, безусловно, повлияло на царя.

Любовь в романе, конечно, важна. Но, думаю, что это все не главное. Тургенев ввел в русский язык, в русское сознание термин «нигилизм», хотя, надо сказать, Надеждин применил этот термин впервые в 1829 году. Им была опубликована статья «Сонмище нигилистов». У В. Даля читаем: «Нигилизм — безобразное, безнравственное учение, отвергающее все, что нельзя пощупать».

И. Волгин. Такая вот исчерпывающая формула. Нигилизм — явление русское или мировое? Или, может быть, это новый тип сознания, неизвестный литературе? Может быть, это связано с тем, что абсолютный тоталитаризм дает абсолютное отрицание? Туда-сюда, это стрела маятника, разве не так?

И. Минералова. Я думаю, явление это пришло к нам вместе со словом. Надо сместить акцент и говорить не только о нигилизме. Этим оселком проверяется жизнь в целом. В то самое время Тургенев выступает с докладом «Гамлет и Дон Кихот», где говорит, все люди живут сознательно или бессознательно в силу того, что они почитают правдой, красотой, добром. Эти мысли имеют прямое отношение к роману. Нигилизм в России предстает не как тотальное явление, а как пример, с помощью которого мы понимаем, что в нашей жизни отрицательно, что является частным случаем.

И. Волгин. Вообще-то русский нигилизм имеет очень широкие границы. Сюда можно отнести не только Базарова, но и Толстого, который сокрушил все, что можно. Сюда относится Бакунин, Маяковский.

И. Минералова. Это если отделять декларации от жизненной практики, жизнь диктует свое.

И. Волгин. Русская лингвистика дала свои всходы. В истории жизни русский нигилизм повел общество к таким катаклизмам, о которых сами нигилисты и не подозревали.

И. Минералова. Давайте все-таки говорить о романе, что есть внутри его самого. Роман Тургенева делает выводы относительно сегодняшнего дня — важные и нужные. Акценты сегодняшнего дня расставляли критики и литературоведы того времени совсем иные, чем мы имеем возможность это делать сегодня.

П. Басинский. Тургенев растил таких героев, как грибы. Там нет никакой концепции, там есть только жизнь, есть ее объем, есть мудрый взгляд на нее.

И. Волгин. Возникает такой интересный момент. Через несколько лет появляется роман «Преступление и наказание». Реальной становится линия Базарова — Раскольников. Раскольников тоже нигилист в какой-то степени. Мне кажется, что роман Тургенева многофункциональный.

И. Минералова. Действительно, все к одной идеологии не свелось.

И. Волгин. Константин, какой смысл вы искали в своем спектакле?

К. Богомолов. Роман Тургенева нельзя определить как роман о чем-то одном, и в этом его замечательное свойство. Он манит как отцов, так и детей. Легко можно встать на ту и другую сторону, стороны могут быть привлекательными и непривлекательными. Это полифоническая составляющая романа. Мне кажется, что он стал каким-то эстетическим, идеологическим прорывом. Это роман о не востребованности тех или иных сил. Что касается чувственной стороны любви Одинцовой и Базарова, не востребованности интеллектуальной, профессиональной, идеологической, то это роман об одиночестве как результате не востребованности героев и соответственно этому разнице между отцами и детьми. А под отцами и детьми можно понимать не только поколенческое, но и идеологическое

разделение. Поэтому мы с артистами в спектакле «Отцы и дети» пытались перекинуть мост в современность, ситуация неизбежна. Здесь мы, молодые, говорим с позиции Базарова. У каждого поколения есть свой счет и свои «отцы». А с другой стороны, каждый из нас понимает, что роман умнее тебя. И на какую позицию ты не вставал, он все равно как бы опрокидывает тебя.

И Волгин. Мы можем не принимать, отвергать идеологию Базарова. Но в чем несомненна идеалистическая тайна Базарова: он обаятелен как человек. Тургенев показывает обаяние не только его, но и Павла Петровича.

К. Богомолов. Идеология проще, чем человек. Персонаж обаятельней, чем система.

И. Волгин. Как он прекрасен, когда вызывает на дуэль. Человеческое измерение более глубокое, чем идеологическое. Как вы полагаете, Дмитрий?

Д. Быков. Я полагаю, роман написан об умении вести себя по-человечески с идеологическим противником. В силу русской исторической циничности я это чувствую всегда, когда мой тринадцатилетний сын учит меня жить. Кто не умеет жить с людьми, тот при всех своих выдающихся способностях гибнет. Как Базаров. Автопортрет Тургенева разделен поровну между братьями Кирсановыми. Внебрачный ребенок от крепостной, тигр в глуши, играющий на виолончели, тургеневская мягкость — это Павел Петрович. Он получает сыновнюю любовь, у него есть поместья, несмотря на полную хозяйственную некомпетентность. Базаров при всей своей силе обречен, в конце концов, сказать: я нужен или не нужен России? Это потому что ему больше не о чем говорить с родителями, он не умеет жить с другом, не умеет ладить с Одинцовой. Вот в чем человеческая жизнь: гуманность, нравственность, поэзия, все это выше идеологии. И как подло устроена русская жизнь, что в ней идеологически все время всем, кто умеет это преодолеть — из того будут Фенечки и Митеньки, а кто не умеет, из того будут расти лопухи.

И. Волгин. Кстати, о Фенечке, вы обратили внимание, что на ней в литературе замыкается одна сюжетная линия русской прозы, а именно, бедной Лизы?

Д. Быков. Она похожа на княгиню Р., то есть на образ России. Фенечка — это Россия. Доброму Павлу Петровичу Кирсанову дается все, а хорошему Базарову — ничего.

И. Волгин. Почему Одинцова отвергает Базарова при всем его обаянии, ведь не по идеологическим же соображениям?

К. Богомлов. Она совсем не отвергает его. Это он не умеет вести себя с ней.

И. Волгин. Красивая, умная женщина.

И. Минералова. Она холодна. Собственный покой ей дороже всего, всех страстей. Тургенев не согласен с героями, которые живут страстями. Это потом продолжит Бунин. Вспомните «Суходол», где за стол герои садились с арапниками. Источник нашей гибельности, говорит Тургенев, в тех, что живут страстями, это разрушает мир.

И. Волгин. Хорошо, а можно представить Базарова в счастливом браке с той же Одинцовой? Каковы перспективы этого? Что они будут делать? Резать лягушек вместе?

К. Богомлов. Я не могу согласиться с мыслью, что это роман о том, что в нем побеждают те, кто каким-то образом умеет делать дело. Побеждают Николай Петрович и Фенечка. Гибель Базарова заключается в невозможности выстроить отношения с Одинцовой. Базаров не может выстроить человеческие отношения, он бескомпромиссен как в идеологии, так и в чувстве.

И. Волгин. Бескомпромиссность в чувстве является следствием бескомпромиссности в идеологии. А может, наоборот?

Д. Быков. В страстном человеке бескомпромиссность чувства перетекает в идеологическую бескомпромиссность и как следствие ведет к гибели. Чувственность бескомпромиссна, Базаров боится быть человеком,

боится любого непосредственного чувства. Павел Петрович — совсем другое дело.

И. Минералова. У Базарова взгляд натуралиста.

И. Волгин. Страхов пишет, что Базаров страдает, он хочет полюбить, но не может. В этом его страдании обратная сторона нигилизма.

И. Минералова. Базаров не способен на сильное чувство. Но как оно будет развиваться? Это вопрос о том, как мы понимаем любовь. Может, все дело в страстях?

И. Волгин. Существует ли в романе конфликт поколений? У Аркадия с отцом нет большого противоречия, у Базаров с отцом тоже нет раскола идеологического.

Д. Быков. Базаров не умеет залить эту трещину.

И. Минералова. Главное слово в названии романа союз «и».

И. Волгин. Отцы и дети.

И. Минералова. Не отцы против детей, не дети против отцов, а союз «и», отцы и дети. И это настолько многопланово, что мы не можем свести все к одной или другой точке зрения. И, когда мы понимаем это, роман играет перед нами всеми красками.

К. Богомолов. Парадоксальная вещь, роман становится безумным соблазном. Помню, всегда еще со школы у нас возникали стороны: кто за кого! Хотелось встать на сторону, занять чью-то позицию. Проходит время, отдаляешься от романа, смотришь на него со стороны. Он и такой, и другой. Его обаяние и сложность заключаются в том, что и эти, и другие герои хороши. Нет ни левой, ни правой стороны, правильной или неправильной.

К. Богомолов. Роман провоцирует на то, чтобы повоевать не только с поколенческой точкой зрения, но и с эстетической. Мне кажется, что Тургенев в советской культуре был бы как некий живописец прекрасного XX века, такого идеалистического, «райского» пространства, где люди были лучше, природа была краше. Я сейчас говорю о том штампованном взгляде, который существовал в школе и университете.

И. Волгин. Временные реалии смещены.

К. Богомолов. В спектакле «Отцы и дети» мы поиграли со временем и произвели некоторые временные смещения.

И. Волгин. Дмитрий, вам не кажется, что здесь пародия на пушкинские тексты, на «Евгения Онегина»? Например, сцена дуэли, это же известная сцена: Ленский — Онегин.

Д. Быков. Параллель художественных архетипов, отцовская драма, которая разработана Лермонтовым в стихах. Тургенев показывает только одно: когда человек следует своим убеждением, он всегда ведет себя сложно и глупо. Когда человек следует своему сердцу, все получается прекрасно. Когда Базаров и Кирсанов хотят стреляться, Базаров ведет себя смешно.

И. Волгин. Тургенев не дает предыстории. Откуда явился этот человеческий тип? В детстве у него не было таких построений. Это ведь конец 50-х годов XIX века.

Д. Быков. Понятно, это реакция на николаевскую реакцию.

И. Минералова. Тургенев говорит о другом, о самых ярких воспоминаниях детства, что было для него талисманом: яма, осина.

И. Волгин. Яма — источник нигилизма.

И. Минералова. Он рассуждает, откуда берется революционность: ни цветок, ни книга, а яма, осина. На них, как на снежный ком, наворачивается все остальное.

И. Волгин читает стихотворение Е. Евтушенко «Нигилист», из которого следует, что нигилизм где-то в душе поэта.

И. Минералова. У тургеневского Базарова натура сложная. Мы видим, как все они яростно спорят между собой, на самом деле они — кривозеркальные отражения друг друга. Порой Базаров выступает в виде шута, он подвергает иронии отношения Павла Петровича с Фенечкой, как бы взрывает не только идеологию, но и семейную идиллию.

П. Басинский. Я не считаю Базарова нигилистом. Уже пушкинскому Моцарту принадлежала базаровская фраза: «Божество мое проголодалось». Дальше Толстой, если взять воспоминания о позднем Толстом...

Д. Быков. Я стою на базаровской точке зрения. Надо работать, надо дело делать, а тот говорит, надо жить. Все его симпатии на стороне Николая Петровича. А Николай Петрович — бесполезный человек, хоть и хороший. Однако Базаров со своей пользой погиб.

И. Волгин. Базаров, пожалуй, единственный человек, который вышел из народа, у него народовольческое, демократическое преклонение перед народом. У Толстого — народопоклонство начисто отсутствует.

П. Басинский. Я не думаю, что у Базарова есть какая-то идеология. Он мог быть медиком, врачом, все его действия обречены на поражение. Другое дело, что все стоит на обломовском крыльце, которое только тронешь — зашатается. Все у нас стоит не на практицизме, а на договоренности. Вот Базаров и не умеет заключать эту договоренность.

И. Волгин. Происходит ли какой-нибудь переворот в душе Базарова после влюбленности в Одинцову, или он остается при своем? Что-то в том меняется идеологически? Набоков сказал, что невозможно представить тургеневского мужчину, достигающего какой-нибудь цели.

И. Минералова. Чехов сказал, что человек един. В споре с Павлом Петровичем у Базарова раскрываются одни качества, с Одинцовой — другие. Он просто раскрывается перед нами больше, но что он меняется, я бы этого не сказала.

П. Басинский. Все это пронзительно. Базаров не будет травить человека никогда.

И. Волгин. Павлу Петровичу нужен оппонент. И Базарову тоже.

Д. Быков. Базаров понимает, что будет условная дуэль, он будет стрелять и попадет. Оба они попали. И это симптоматично.

И. Волгин. Такой вопрос: насколько Базаров возможен и востребован современной жизнью? Насколько он вписывается в наш замечательный контекст? Или это музейная фигура?

Д. Быков. Базаровы, как правило, кончали глубокой жизненной катастрофой. Они были уверены, что установят новый мир, так было и в 90-е годы XIX века.

И. Волгин. Говоря об эталонах Базарова, скажу: он был перед теми, которые из-за нигилизма бьют своих матерей. Дима, вы в себе не находите базаровские черты?

Д. Быков. Я законченный трагик.

И. Минералова. Этот роман сегодня востребован, как никакой другой. Это произведение имеет возможность развиваться в новое время.

К. Богомолов. Базаровы появляются и будут появляться неизбежно. Это не тип человека, это вид энергии. И это главная мысль, высказанная Тургеневым.

И. Волгин. У вас базаровское что-то брезжит?

К. Богомолов. Я стараюсь в себе это поддерживать.

И. Волгин. А вы что скажете, Павел?

П. Басинский. Базаров оказал на меня огромное влияние, я хотел подражать ему в подростковом возрасте. Этот тип поведения заразителен. Базаров — человек очень умный и поэтому одинокий. Аркадий замечательный, но говорить с ним не о чем. О Базарове мы будем говорить очень долго.

И. Волгин, как всегда в конце передачи, читает цитату из произведения и заключает традиционно: «Читайте классику».

### Комментарии

Роман «Отцы и дети» — один из шести тургеневских романов, широко обсуждаемых и поныне. Это вполне современный роман, способный через свои идеи, концептуальных героев развиваться во времени. Исследователи, литературные критики, режиссеры высказывают мысль о том, что Базаров в романе «Отцы и дети» не тип, а вид энергии. Особенно это касается главного героя Базарова с его своеобразной просветительской позицией, близкой самому автору. Отрицание Базаровым для «расчистки» западноевропейского развития России встречало положительное отношение автора к этому герою. Определяло систему философских взглядов писателя.

Просветительское воздействие Базарова глубже воздействия многих других предшествующих героев в русской литературе. По замечанию Тургенева, Базаров умеет возбуждать людей. Они уважают его, он глубже, чем его идеи, его идеология. Базаровская личность импонирует Одинцовой, хотя она и не во всем соглашается с Базаровым. Однако благодаря ему она интересуется естествознанием и медициной. Тургенев использует просветительский диалог, чтобы раскрыть характер взаимоотношений Базарова с Одинцовой. Этот диалог психологизируется, приобретает глубинный подтекст, утрачивая социальные и идеологические черты. Базаров говорит, что природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник. Оспаривая мысль Бодлера, который писал, что природа — некий храм символов, благодаря которым открывается тайна Вселенной.

Вспоминается высказывание о природе Д. И. Писарева в статье «Реалисты» о том, что человек предрасположен трудиться в мире природы, чтобы преобразовывать ее. Критическое замечание Одинцовой находится в умозрительности просветительской интерпретации Базаровым такой неоднозначной проблемы, как человек и общество, это критика самого Тургенева, его просветительского рационализма. В образе Одинцовой автор не соглашается с тем, что с устранением исправления социального строя

исчезнут человеческие пороки. Романтические чувства, такие, как отзывчивость, любовь, доброта, вечные качества характера, не зависят от их осознания. Любовь Базаров к Одинцовой вступает в противоречивые отношения с разумными представлениями героя о взаимоотношениях мужчины и женщины. Базаров и Одинцова не могут выразить языком разума, логических понятий таинственный смысл охватившей их страсти. Тургенев остается верен мысли о том, что неведомая, непостижимая и недосыгаемая Вселенная овладевает человеком, ее мирозданческие законы диктуют архетип бессознательного, который обуславливает поведенческий, нравственный характер героя. Вмешиваясь в судьбу человека, это часто приводит к роковым последствиям. В романе писатель показывает именно такую романтическую атмосферу. Диалог Базарова и Одинцовой не передает всех оттенков их переживаний. Тургенев развивает пантеистическую концепцию мифологемы «человека и природы» романтическим решением этой проблемы. Задача человека заключается в раскрытии абсолютной духовности, существующей в явлениях природы, в которых она реализуется бессознательно.

Психологизм раскрывается в контексте романа. За внешними проявлениями в героях видно глубинное, мировоззренческое воздействие переживаний и поступков. Базаров стремится победить в себе любовь, но иррациональная сила, это романтическое чувство, сильнее его, и оно побеждает Базарова. Достоевский в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях» выделяет беспокойство и тоску Базарова как признак великого сердца. Тургенев показывает Базарова сложным, противоречивым, тургеневский герой содержит в себе некую тайну, проходящую через весь роман. Для создания романтической атмосферы Тургенев поэтизирует текст, углубляя его эмоциональным звучанием слова, прибегая к полутонам, что свойственно романтизму.

Критикуя высокое искусство, высокие чувства, Тургенев высказывает свое отношение к литературе. Демократ-разночинец Базаров выглядит

смешно, когда вызывает на дуэль аристократа Павла Петровича Кирсанова. Оба героя не равны по социальному положению, дуэли не происходит. Нет конфликта в романе не только между социальными слоями, но и между отцами и детьми. Когда Базаров заражается и умирает от заражения, связь поколений не разрушается. В финале романа престарелые, убитые горем родители идут к могиле сына. И эта сцена выше всяких идеологий разночинца Базарова и аристократа Павла Петровича Кирсанова.

Женщины в романе изображены Тургеневым натурами цельными, более деятельными, чем мужчины. Мужчины в «Отцах и детях» противоречат себе, своим убеждениям, взглядам на человеческие ценности, на саму жизнь. Нет таких противоречий ни у Фенечки, ни у Одинцовой, как есть они у Павла Петровича и Базарова. Павел Петрович Кирсанов попадает под воздействие стихийного чувства к княгине Р., как и Базаров в отношениях с Одинцовой. Характеры тургеневских мужчин изображены мягче, женственнее, чем даже у женщин.

И. Волгин и его коллеги по телешоу полагают, что Тургенев наделяет в романе героев-мужчин своими чертами.

«Отцы и дети» — роман не большой по объему, однако в нем сказано все. Сравним его с герценовскими «Былым и думами» в огоньковском издании 1975 года (восемь частей в шести книгах). Почему сравниваем Тургенева с Герценом? Оба долгое время жили на Западе, а писали о России. Герцен считался первым публицистом, а Тургенев — первым художником, особенно в главном своем романе «Отцы и дети». Как сказал еще Аристотель, такая литература, где «эпизодии» следуют один за другим, как скажем, вагоны в товарняке, менее ценна. У Тургенева все емко, наполненно. Этот роман является развитием другого его романа «Накануне» в структурном и жанровом отношении. В обоих произведениях существует взаимодействие двух идеологий: демократической и либеральной, что сближает прозу Тургенева с просветительской прозой 60-х годов. У Тургенева в «Отцах и детях» показано западничество в лице Павла

Петровича, который мыслил по-английски. Тургенев использовал название книги С. Т. Аксакова «Записки оружейного охотника Оренбургской губернии», автор которой был одним из ярких представителей славянофильства.

Тургенев хорошо понимал, что у России свой, особый путь развития, отличный от Западной Европы. В этом смысле роман Тургенева полифоничен. Несмотря на различия социально-идеологических принципов типизации, писатель выступает тут в качестве объективного наблюдателя, что затрудняло отношение его современников к произведению. Самосознание вбирает в себя в качестве материала черты героя, но не завершает его портрета. Конечно, оно может быть доминантой в изображении любого человека, но не каждый человек является материалом для полного изображения. У классицистов, например, Расина, можно найти совпадение героя с формой, полную адекватность образа доминанте характера. Герои Тургенева в романе «Отцы и дети» разрушают монологическое единство художественного мира писателя с чертами его просветительской идеологии. Базаров не разделяет точку зрения автора, в таком случае Базаров по отношению к автору свободен и самостоятелен в романе как художественном произведении.

В монологическом произведении, например, в «Анне Карениной» Толстого, герой не самостоятелен, он мыслит, переживает, действует и сознает в пределах определенного образа. Он не может выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, чтобы не нарушить замысла. Построение такого мира предполагает устойчивую авторскую позицию и устойчивый авторский кругозор. Это видно у Толстого, когда он, анализируя душевные состояния Левина, оценивает каждое его действие. Тургенев же отдает все эти предпосылки монологизма герою романа с целью развития процесса становления его самосознания. Точка зрения автора в «Отцах и детях» лишена решающего слова в отличие, к примеру, от той же «Анны Карениной» Льва Толстого. Однако полифонизм

тургеневского романа не исключает адекватного совпадения авторского замысла с доминантой изображаемого. Монологизм предполагает для самосознания героя жесткие рамки, авторское сознание ему не доступно. И это ограничивает самосознание героя и в целом внутренние возможности произведения, бытование героев на застывшем, твердом фоне внешнего мира.

Тургенев четко характеризует главных и второстепенных персонажей. В романе присутствует социальный принцип типизации, многофункциональность выражается еще и в том, что писатель изображает не принадлежность героя к каким-то сословиям, а говорит от имени народа.

Для раскрытия конформизма произведения Тургенев использует диалоги. Во всем творчестве писателя они делятся на два типа: первый тип, в котором слова непосредственно выражают мысли персонажей, идеологическую позицию героев, и второй тип, содержащий подтекст, глубинный смысл, выраженный словами участников диалога. Первый тип характеризует Тургенева как просветителя. Это диалог Базарова с Павлом Петровичем для выяснения их позиций, диалог Базарова с Одинцовой об их взаимных чувствах, диалог Базарова с Аркадием. Второй тип диалогического взаимодействия героев Тургенева проявляется в их желаниях и поступках, которые помогают их героям проникать во внутренний мир друг друга. Тургенев не ограничивается внешним изображением психологии, но с помощью несобственно-прямой речи вводит в авторское повествование элементы проявленного сознания героев. М. М. Бахтин видит у Тургенева монологизм, когда замечает, что Тургенев не умеет и не любит чужое слово. Скорее наоборот, Тургенев хорошо представляет духовную человеческую жизнь. Это не какой-то таинственный процесс, вырабатывающий мысли и чувства, а созревшие мысли и чувства, их внутреннее тепло во внешней среде, окружающей человека.

О полифонизме романа говорит драматизм действия, где тургеневские герои раскрываются с наибольшей самостоятельностью. В

таких сценах Базаров получает наиболее полное выражение, слово героя о себе самом становится адекватным его сознанию. Создавая образ Базарова, Тургенев признается, что испытывает к своему герою «невольное влечение». Правдивое преображение демократа Базарова становится главным художественным принципом писателя. Тургенев говорит о своем намерении «оправдать Базарова», но Базаров не нуждается ни в суде, ни в чьих-то оправданиях. Он сам судит всех, сам отрицает косность. Базаров не деятель будущего, как герои других романов Тургенева, а деятель настоящего. Он отрицает и помещичий уклад жизни, и дворянскую культуру, и романтическую трактовку любви как о неземном, таинственном чувстве, и идеалистическую философию. Тургенев пытается придать своему герою национальные черты, речь Базарова проста, незамысловата, правда, несколько иронична. Это речь русского человека, в отличие от речи англомана Павла Петровича Кирсанова.

Признание Базарова прогрессивным человеком, с его чертами сурового величия и силы, которые Тургенев вложил в этот образ, — все это привлекает к нему окружающих. Базаров вышел из народа, поэтому и близок к нему. Ему приходится ломать себя, пересматривать свои точки зрения, чтобы «не впасть» в «романтику», не изменить своей морали. Глубоко внутреннее он сознает, что в вопросах любви, бесконечности бытия и конечности человека он — романтик. Он сомневается в изменениях к лучшему условий жизни русского человека. Это его романтическое мировоззрение подтверждается фразой о тщетности принесения им пользы какому-нибудь Филиппу или Сидору, если жизнь так бременна. Но именно романтизм и придает Базарову нюанс величавого трагизма как в глазах Тургенева, так и в глазах народа. Базаров верит в будущее, когда говорит о том, что нужно строить новое после разрушения старого. Вот его слова: «Исправьте общество, и болезней не будет».

Больше других героев романа Базаров ведет борьбу с самим собой в деле самопожертвования личности, отказываясь от затаенных мыслей, строя

жизнь на чувстве долга и самоотречения. Он свой, он понятен народу. И Фенечка, и другие люди из простого народа тянутся к Базарову, стремятся идти следом за ним. И сам Тургенев спрашивает: кому может быть обидно сравнение с Базаровым?

Роман «Отцы и дети» И. С. Тургенева, вышедший в 1862 году, вызвал большую дискуссию. Писатель его публикацией способствовал отмене крепостного права. Толстой, с которым Тургенев соперничал всю свою жизнь, изображению народа предпочитал изображение дворянства, других социальных слоев. Толстовское морализаторство — учение о непричинении зла человеку, это более общий, поверхностный слой в тексте, открыто явное, при тургеневской таинственной глубине, слово о русском народе-богоносце. Смиренность, поиск смысла жизни, религиозные искания как части нравственных поисков были чужды Тургеневу. Тургенев не верил ни в какие абсолюты, хотя и признавал существование в своих героях абсолютного начала, разделяя с романтиками точку зрения о невероятных, неведомых силах, не подвластных науке и человеческому сознанию.

По словам Д. И. Писарева, никто из героев Тургенева не может сравниться с Базаровым как с лучшим представителем народа. «Ни по силе ума, ни по силе характера», имея в виду в образе героя передовую Россию. Народовольческие настроения Базарова ни в коей мере не умаляются его трагическим сознанием, трагической судьбой, судьба не спасла героя Тургенева от случайного заражения и смерти. Тургенев приблизил героя к себе, наделив его чертами человека, который познает человеческую жизнь. Трагические мысли героя были мыслями самого автора из его переписки и в его лучшем художественном произведении, каким является роман «Отцы и дети», написанный Тургеневым ни на одно поколение вперед.

### А. И. Куприн. «Гранатовый браслет»

И. Волгин, как всегда, читает цитату из начала произведения и говорит: «В эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер». У нас в гостях: Валерия Пустовая, заведующая отделом критики журнала «Октябрь», критик; Юлия Ульянова, поэт, журналист; Константин Ковалев-Случевский, писатель, профессор Института журналистики и писательского творчества; Олег Дарк, писатель, критик.

И. Волгин. Эта история тайной любви. Сюжет известен, он заканчивается плачевно: самоубийством человека, который любит. У меня вопрос сразу: что такое безответная любовь, тайна? Это естественная любовь или сумасшествие? Это что — отклонение от нормы? Что это в представлении Куприна и нашем представлении?

К. Ковалев-Случевский. Принято считать, что «Гранатовый браслет» — это рассказ, иногда почему-то его называют повестью, посвященной уникальной, единственной в своем роде любви, которой наделен не каждый человек, которая, может быть, бывает раз в жизни, а может, как написано, «один раз в тысячу лет». На первый взгляд, это произведение похоже на детектив, в хорошем смысле слова, например, как у Достоевского. Информация взята из газет, что было свойственно писателям того времени. Достоевский такое тоже делал. Это вроде реакция на Интернет, живой журнал. Вот и Куприн среагировал на событие, которое его задело. Кто-то покончил с собой из-за несчастной любви. На мой взгляд, это рассказ о несчастной любви человека, который заболел сложной болезнью, которая называется «не любовью», а влюбленностью, страстной любовью. Это исповедь или судьба героя повести Желткова, который пытается достичь своей цели всеми способами. Гранатовый браслет — это наручник, кандалы, которые он хотел бы надеть на жертву, чтобы добиться своей цели.

И. Волгин. Я хочу добавить, он не прочел в газете о самоубийстве, на самом деле прототип уехал.

Ю. Ульянова. А не покончил с собой.

И. Волгин. На самом деле герой кончает жизнь самоубийством по вине Куприна, художника, а не по собственной воле.

И. Ковалев-Случевский. Добавлю, Желтков покончил с собой, чтобы не просто зацепить, а совсем зацепить эту несчастную женщину, в которую влюбился. Ему нужно, чтобы она еще мучилась всю оставшуюся жизнь. Мы прекрасно понимаем, что он не кольцо подарил, не кольцо, не серьги, а браслет. А что такое браслет? Это наручники. Какая же это любовь?

И. Волгин. Гранатовый наручник.

И. Ковалев-Случевский. Он покупает дешевый браслет. В тексте упомянуто, что это наследство от его предков. На самом же деле, он признается, что растратил казенные деньги. Значит, фактически это обман? Когда герой был честен: когда сказал, что это наследство или когда растратил деньги?

И. Волгин. Он хотел воздействовать на нее своим самоубийством.

И. Ковалев-Случевский. Когда дарят кольцо, хотят брака, а когда дарят браслет, хотят владеть.

О. Дарк. Мне кажется, что эта версия гораздо интереснее, чем то, что имел в виду Куприн. Я думаю, что украшение было наследным, он совершенно не врал. Куприн подробно описывает этот браслет. На этом дешевом браслете были великолепные камни. Мне кажется, ничего магического в этом нет. Даже можно в этом видеть что-то маниакальное.

И. Волгин. «Страдание юного Вернера»?

К. Ковалев-Случевский. Конечно. Вера подается как умная, тонкая женщина. Мы можем ей верить. Но ее первые письма были вульгарны, они меня покоробили. Хорошо, что она тогда не была замужем. Некий обездоленный человек пишет письма красивой женщине, ухаживает за ней.

Она ему как бы посылает отповедь. Он перестает писать, поздравляет только с праздниками. Что здесь маниакального?

И. Волгин. Он не отстаёт от нее?

О. Дарк. Что я имею в виду? Этот персонаж продолжает традиции героев Достоевского, то есть это человек обездоленный, находится в социальном низу. Это видно из бедности помещения, где он живет, который посещает муж Веры и ее брат — аристократы. Однако, судя по реакции Василия Львовича, Желтков вхож в светские салоны. Моя версия такова: этот человек абсолютно неуверенный, лишенный всего. Любовь — единственное, что позволяло ему сохранить себя, держаться психологически на плаву. Он поэт, пишет ей стихи. Это то, что его делает равным с аристократами.

Его поддерживает Ковалев-Случевский, мужская часть вокруг И. Волгина. По другую сторону — женщины.

И. Волгин. Вот эти аристократы приходят к Желткову, один из них говорит: «Наше первая мысль была обратиться к власти, но мы это не сделаем, потому что я сразу угадал в вас благородного человека». В ответ Желтков достает папироску и закуривает. На наших глазах происходит преобразование маленького, запуганного, изумленного визитом к нему человека власть имущего. Очень тонко, психологически тонко написано, как он преобразается.

О. Дарк. Этот человек униженный, он кончает с собой не от любви. Он в принципе не может жить дальше. Любовь к вере — единственное, что позволяет ему жить.

И. Волгин. Давайте спросим другую сторону — девушек, что они по этому поводу скажут.

Ю. Ульянова. Эстетическая сторона крепко связана со смыслом. Мне этот рассказ напомнил рассказ «Парадокс» Короленко о том, как нищий инвалид пишет афоризмы. Он написал такой афоризм: «Человек создан для счастья, как птица для полета». Он — беспомощный инвалид. У него не было

рук, афоризм этот он написал ногой. Здесь тоже все парадоксально, намеренно. Если мы вчитаемся, величественный генерал смешон, потому что он путешествует с мопсами. Море — чудо, но и плоская пустыня. Куприн играет в парадоксы. Намеренная романтизация, заостренность, парадоксальность в финале. Она дешевит рассказ.

И. Волгин. Вопрос к читателю: «Что же есть любовь? Это спокойное супружеское благополучие, течение времени движется к смерти или же мгновенная смерть?»

Ю. Ульянова. Я хотела сказать, что согласна с Константином, что, умерев, человек каким-то парадоксальным образом утверждает власть и над этой женщиной, и над их семьей. У этой четы нет детей, он всегда будет третий. В финале она приходит поклониться ему, приносит розы, но это уже вместо любви. Неслучайно Куприн сравнивает этот момент с улыбающимся Наполеоном и Пушкиным. Это наместник любви, но не любовь милых. Гранатовая любовь теперь всегда будет с ней.

И. Волгин. Она дарит ему дружеский поцелуй, целует в холодный влажный лоб. Кстати, почему лоб влажный?

Ю. Ульянова. Я категорически не согласна с версией про маньячество. Это сам Куприн противопоставляет в своем произведении настоящее чувство. Речь идет о противопоставлении маньячества подлинному чувству, она заходит у Куприна многократно. Меня смущает, что это маньяк, и вдруг он покончил с собой. Скорее бы просто довел ее, пока она бы не покончила с собой. И еще. Не корректно говорить о нормах любви.

И. Волгин. Генерал говорит: «А где любовь-то?» Идеологический ценз этой повести — слова генерала. Может быть, это концепция самого Куприна? Так он высказывает свое видение мира. Любовь бескорыстна, не ждущая награды, про которую сказано: «Сильна, как смерть». Любовь должна быть трагедией, величайшей тайной, никаких удобств, никакого

расчета и компромиссов. Я думаю, а почему бы любовь не должна быть гимном радости, почему бы не быть ей счастливой?

К. Ковалев-Случевский. Если любовь трагедия, это неразделенная любовь. И если для кого-то из двух любовь — трагедия, то трагедия не должна перейти на другого человека. В данном случае, если бы герой понастоящему любил Веру Николаевну, он бы набрался храбрости и ушел, чтобы не задевать ее и вообще перестал бы появляться где-то рядом. А он продолжает распускать свои щупальца, пытаясь переложить эту трагедию на нее, он и ее может сделать страдальцей. Значит, это не настоящая любовь.

В. Пустовая. Может быть нормой любовь Желткова? Куприн навязывает нам свою точку зрения. Тогда мы начинаем осуждать Веру с ее благополучным братом. Здесь ироничен тон: «Твой Вася в свете красоты не явился». Ничего хорошего не получилось на пути судьбоносной любви, было только мучение. Толстой следовал по другому пути. Куприн намеренно заостряет проблему. Мы не знаем, куда кинуться: беспечно любить — маньячество, любить в обычной жизни — теряется святое, духовное, ради чего мужчина и женщина сочетаются вместе, как считается в человеческой христианской традиции.

И. Волгин. В тексте три четверти рассказа посвящены изображению семейства князя Шеина. Для чего нужны эти бытовые подробности, не имеющие, казалось бы, отношения к сюжету?

О. Дарк. Я отвечу. Думается, мы вообще не тем занимаемся. Во-первых, это повесть не о Желткове, во-вторых, вообще не о любви. Скажем по поводу Толстого. У Веры с Желтковым в основе лежит мезальянс. Никаких отношений у них быть не могло, в отличие от Карениной и Вронского, потому что Каренина и Вронский — ровня, а Желтков и Вера — разные слои. Вера — княжна, а Желтков — из низов, какой-то телеграфист.

И. Волгин. Она любит мужа.

О. Дарк. От этого отвлечемся. В нашем случае отношения с любовником такого рода у нее невозможны независимо от того, способна она

изменить мужу или нет. Я думаю, что описание дома, прием сестры, прогулки, машина, экипаж — это определенный слой жизни. С другой стороны другое описание — бедной, нищей обстановки дома, где живет Желтков. Пахло мышами, керосином. Противостояние двух миров — Веры и Желткова. Это рассказ о спокойном мире, в который был брошен камень. И дело не в том, что Вера вдруг влюбилась в этого несчастного Желткова. Интересно, как она с мужем может жить дальше?

И. Волгин. Она не влюбилась.

О. Дарк. Для Куприна это характерно, например, в рассказе «Гамбринус». Герои у Куприна воплощают слабую сторону. Дело не в любви, хотя во второй паре любовь тоже есть. Это попытки метафизического рассказа. Это спокойный, упорядоченный мир, в который был брошен герой, и все рухнуло.

К. Ковалев-Случевский. Ничего не рухнуло. Вот если бы Куприн это хотел показать, у него туда бы залез какой-нибудь вор и всех бы перекалечил. Любовная история лежит на поверхности.

Ю. Ульянова. Это художественный прием, который достаточно красноречив. Князь рассказывает любовные истории и показывает сатирический журналчик с историей о телеграфисте. Все это сделано на контрастах, чтобы впоследствии оценить Желткова. Куприн работает до контрастов и доходит до гротеска. Заметим, что в первой части повести есть интересный персонаж, это муж Анны. Все сядут за игру в карты, а он «будет ходить целый вечер за женой, как пришитый». Все это нагнетается, чтобы по принципу контраста мы увидели, какие чувства у Желткова по отношению к Вере на самом деле. Анна — это беспокойное существо, которое постоянно стремится то в пропасть, то к морю. В плане метафизики это пародия. Молодой человек, прочитав этот рассказ, будет в затруднении: быть как Анна — это пародийно, как Желтков — самоубийство, как Вера — буржуазно и скучно. Рассказ не имеет выхода, это лабиринт, как на этом столе.

О. Дарк. Дело в том, что Куприн — большой пессимист.

И. Волгин. Интересен портрет Веры, в чем ее тайна? Как она изображена? Чем она влюбила в себя? Какая шея, какая фигура! Но холодна, снежная королева. Он ее любит такую. В Вере нет ничего, что называется тайной. За это время они не сказали друг другу и двух слов. Они даже не знакомы. Он полюбил ее внезапно, издали.

К. Ковалев-Случевский. Это называется влюбленностью. Ничего нет от романтики. В начале повести описание природы: звуковой ряд, все скрипит, это от ада.

И. Волгин. В начале я читал фразу: два баркаса не вернулись, а спустя две недели на берег повыбрасывало трупы рыбаков. Смерть с самого начала повести и заканчивается повесть смертью. Куприн вписывается в природный антураж.

В. Пустовая. Мы все идем к смерти, здесь у нас временное пребывание, и пусть смерть вас не тревожит. Русский человек верит, что все пусто и что наше счастье тщетно, и что гармоничная любовь — тщета. Рассказ про то, что, как бы ты ни жил, тебя ждет либо самоубийство, либо какое-то духовное потрясение, которое тоже равносильно смерти. Вера будет разрушена, это равносильно смерти.

И. Волгин. А стремится ли герой к физическому обладанию, ему это надо?

В. Пустовая. Когда Вера прочитала его письмо, она поняла, что любовь прошла мимо. Действительно, это так. Но это был его душевный труд, душевная работа. Вера была тут не при чем. Это был духовный путь Желткова, в который она не была вовлечена никаким образом. Это было его святое чувство.

К. Ковалев-Случевский. Это была влюбленность, не случайно эпиграф назывался «Апассионата» («широко и неистово»). Когда музыка прозвучала, она сказала: теперь он меня, наверное, простил. Это говорит о том, что больше его нет в живых.

Ю. Ульянова. Я бы хотела вспомнить одно произведение мировой литературы «Госпожу Бовари». Шарль Бовари тоже мелкий заурядный человек на трагедийном уровне. Ему противопоставлена его жена Эмма. Помутнение сознания, животная страсть и Шарль, который ее облагораживает. Вот такая ситуация, однако разные выводы.

И. Волгин. Контраст. С одной стороны, «Яма» Куприна, мир падших, проституток, с другой стороны, памятник целомудрию, любви. Бунин упрекает его, приводит клише, которое Куприн брал из второсортной литературы, подавая нам свое. Можем ли мы отнести «Гранатовый браслет» к массовой литературе? Есть все признаки массовой литературы, признаки сериала.

О. Дарк. Одно возражение. Мне кажется, произведение массовой литературы должно быть однозначно, а мы с вами спорим о нем. Это произведение не укладывается в одну линию.

И. Волгин. Я перечитал «Гранатовый браслет». Он написан по шаблону. Чехов или Бунин? Он тут «не до Чехов», «не до Бунина». Или мы, может быть, избалованы высокой литературой? Но «Гранатовый браслет» сделан профессионально, конструктивно, он притягивает. Хотя с точки зрения «чистой» литературы, уровень его ниже. Слишком рафинирован. Важно, как сделан.

В. Пустовая. Подтасовано, как в газете, это видно. И музыка, все стилизовано.

К. Ковалев-Случевский. Куприн пытался внедрить то, чего сам не понимал.

И. Волгин. Нет ли здесь подражания Толстому с его «Крейцеровой сонатой»? В конце повести Вера говорит, он меня простил. Откуда у нее такая уверенность, после того, как она слышала музыку?

Ю. Ульянова. В конце повести следует благодарность. Вера понимает, он не укоряет ее, он благодарит ее за то, что случилось в жизни.

О. Дарк. Я не согласен с представлением о высоком чувстве Желткова. Если сравнивать с поэтом, он графоман любви, абсолютно бездарен. И в этом-то вся трагедия.

Ю. Ульянова. Это талантливая любовь.

О. Дарк. Именно в любви он бесталанен. Для него любовь — единственное ему доступное чувство.

И. Волгин. Общий вопрос ко всем. Что делать с безответной любовью? Только избранные натуры имеют на нее право?

К. Ковалев-Случевский. Это трагедия лежит в основе многочисленных гениальных, высокохудожественных произведений. Мы понимаем, что это отношение разных полов и разных возрастов. Самые трагические отношения: Петрарка и его избранница, Набоков и его избранница. Не всегда правила общества позволяют делать то, с чем связана эта несчастная любовь. Но является ли такая трагическая, безответная любовь высокой любовью? Это проверяется только временем и поступками.

Ю. Ульянова. Упразднить мы ее не можем. Это источник многих художественных произведений. Если мы попытаемся упразднить ее, мы потеряем в будущем огромную часть нашего культурного наследия.

В. Пустовая. Настоящая любовь — это, на самом деле, любовь к себе, страсти — к другому. И Куприн показал, что Желтков смог возвыситься до такой любви и отпустить Веру. Но неизвестно, получилось ли это у Куприна?

О. Дарк. Любовь трагична всегда. Увлечение преследует иную цель, в принципе это обладание. Любовь отличается тем, что после обладания все, дальше идти некуда. По-настоящему любящий всегда драматичен и трагичен.

И. Волгин. Я считаю, безответная любовь обладает колоссальным потенциалом энергии, она сдвигает горы, сублимируется во что-то еще. Если человек талантливый, пишется «Божественная комедия». Это колоссальный резерв для проявления человека. Зачитывается цитата. Произносится традиционное: «Читайте классику».

## Комментарии

В русской литературе есть высокая литература с такими именами, как Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой, Достоевский. А есть второстепенная литература, представителем которого является Куприн. В телешоу И. Волгина «Игра в бисер» по «Гранатовому браслету» Куприна проходят две очевидные мысли, а именно, о двух литературах — высокой, классической и менее значительной, второстепенной, однако тоже играющей свою роль в отечественной литературе. И еще одна важная мысль следует из телешоу по этой повести Куприна: о любви, об отношениях мужчины и женщины, конкретно показана любовь мелкого чиновника Желткова к княгине Вере. Вспомним «Одиссею» Гомера. Когда царь Итаки ушел на войну, ахейцы со вторым базиливсом затеяли между собой сражение за руку жены его Пенелопы, то есть символически за царскую власть. Так примерно и тут. Тоже на символическом уровне в образе Желткова показывается не только его стремление попасть в высшее общество, но и сам автор как писатель высказывает потаенное желание оказаться в высокой литературе. И княгиня — его путеводная звезда, талисман по дороге в рай, а за Желтковым и самого Куприна как его двойника, с точки зрения эстетики, его писательских претензий на высокие сферы в отечественной словесности.

Куприн начинает повесть сценой смерти: «В середине августа, перед рождением молодого месяца, вдруг наступили отвратительные погоды, какие так свойственны северному побережью Черного моря... Несколько рыбацких баркасов заблудились в море, и совсем не вернулись: только спустя неделю повыбрасывало трупы рыбаков в разных местах берега». И завершается произведение смертью. Мы видим в композиции рондо, обрамление. Куприн борется за место под солнцем среди классиков любой ценой, среди таких офицеров, как Лермонтов, Лев Толстой. В «Гранатовом браслете» купринский двойник Желтков хочет попасть в высшие круги общества через любовь к женщине. Вера — княжна высокого рода. Это вовсе не смешно:

Желткову приобщиться к дворянской культуре. Нельзя говорить и о демократичности, духовной красоте маленького человека. Действительно, это, скорее, сам Куприн как художник желает попасть в высокую литературу.

Если у Толстого Анна Каренина и Вронский равны по социальному положению, то здесь у Куприна такие отношения невозможны. Вера, познакомившись с Желтковым в молодости, порывает с ним и выходит замуж за человека своего круга. А что же у другого офицера — у Лермонтова в его «Бэле» из «Героя нашего времени»? Печорин оставляет Бэлу. Печорин — аристократ, он может так поступить. А что Тургенев чуть позже? Как он ведет себя с ней, не равной ему в социальной иерархии. Он ведет себя уже по-другому с людьми более низкого происхождения. Вообще у дворян того времени появилась мода пускать на свет Божий незаконнорожденных (у Тургенева от крестьянки — дочь Полина, у помещика Яковлева от гувернантки-француженки — сын с придуманной фамилией Герцен, от Шеншина — Фет, тоже незаконнорожденный, тоже придуманная фамилия). Философ Николай Федоров накрепко связан духовными узами с Л. Н. Толстым. Будучи незаконнорожденным от отца-аристократа из высшего света, он, вероятнее всего, настолько переживал этот факт, что создал особое направление в философии, доктрину, что ли, философию «общего дела», смысл которой заключается в воскресении сыном отца. Тогда неродственность как главное зло будет побеждена. И человечество сможет полнее постигнуть биологические, духовные законы Вселенной. Ведь сын несет в себе черты отца, а отец — черты деда и так до самого первого поколения. Все в роду оказываются родственниками, связанными как бы одной нитью. Это наблюдается в XIX веке, когда дворяне так своеобразно «ходят» в народ. У Куприна Вера — дворянка чеховского типа, что-то вроде Раневской из «Вишневого сада». В «Гранатовом браслете» дворяне-аристократы, хоть и стеснены в средствах, однако по-прежнему проводят балы и приемы.

Можно подумать, что, даря Вере гранатовый браслет, Желтков делает посильный вклад в бюджет Веры, чтобы поддержать ее материально. Аристократы могут принять любую ценность, в том числе и гранатовый браслет, но только не от Желтковых. Верины мужчины возвращают телеграфисту вещицу, сказав, что это их проблем не решит. Ему это кажется много, а им это кажется мало. Куприн хочет понять свет, для этого он изучает его в разных типах, в разное время и в разных местах, посещая салоны. Как Желтков это делает, дело его, его тайна. Если в этом есть необходимость, способ ее осуществления найдется. Пушкин описывает высший свет в Петербурге, Лермонтов входит в высшее общество на водах в Пятигорске, обратите внимание на аллитерацию «Петербург—Пятигорск». Л. Н. Толстой показывает аристократов в традиционной столице, в Москве.

У Куприна действие повести происходит, вероятно, в Одессе, как в «Гамбринусе». Одесса в переводе с французского означает «достаточно воды». Так сообщал императору основатель Одессы Дюк Ришелье. Вот и живут тут у моря отцы города, предводитель дворянства князь Шеин, даже для него Одесса — столица, а уж для Куприна — низшего офицерского чина из Днепровского пехотного полка где-то в Подольской губернии — и говорить не приходится.

В своем телешоу по поводу обсуждения «Гранатового браслета» И.Волгин ставит Куприна в ряд с Чеховым и Буниным. Однако оценивает оригинально «не Чехов» и «не Бунин». То есть Куприн как писатель не дотянулся ни до Чехова, ни до Бунина. Кто же он? Говорят, рассказ «В цирке» был написан Куприным в ялтинском доме Чехова. Антон Павлович позволил ему сделать этот рассказ у себя и поощрял молодого автора всячески. А ведь Куприн — соперник в будущем, так что же Чехов-то? Не боится? Или он такой человек, именно чеховского типа, которого стоит ценить еще больше. А что же с Буниным? Сам Куприн рассказывал Бунину, что он стал писателем случайно, сначала перепробовал все профессии, испытывая нужду: служил в армии, в низших офицерских чинах, ушел в

отставку, был псаломщиком, в поисках куска хлеба начал сотрудничать в газетах, стал «кормиться» рассказами, которые приносил за гроши, угождая редактору. Бунин упрекал Куприна, делал замечания по рассказам, но принимал у себя дома. Куприн любил Чехова, писал ему: «Как Вы положите, так я и сделаю. В этом смысле и по отношению только к Вам я похож на тех курсисток, которые приставали к Горькому с вопросом: «Учитель, как нам жить?»»

По признанию самого Куприна, для него самое тяжелое было то, что у него не было ни научных, ни житейских знаний, он с жадностью бросился на жизнь и на книги. В своих воспоминаниях Бунин спрашивает о Куприне: «Надолго ли он накинудся на книги, и правда ли это, что он взялся за разум?» Бунин сомневался в образованности Куприна, зная его образ жизни, его индивидуальную творческую манеру. Особенно слабым местом Бунин считает у Куприна тенденциозность, литературные штампы, которые встречаются не только в ранних произведениях Куприна, но и в зрелый период. Заметим, что Бунин — это тебе не Чехов, сказал где-то и пошел себе дальше, не протянув руку. Это человек другого типа, чем Чехов. А вот другой офицер — поручик Тенгинского полка Лермонтов — был в литературе тоже со своей манерой жизни и творчества. Что интересно, Лермонтов делал второстепенные персонажи первостепенными, применяя реминисценции. А у Куприна в «Гранатовом браслете» второстепенные персонажи как были, так и остаются второстепенными. Что это дало ему, его прозе? Разные взгляды на жизнь, разное отношение к литературе. Бунин писал планомерно, упорно. Куприн работал временами, урывками, но с увлечением. В письме к Чехову Бунин сетовал, что «милый, умный и талантливый Куприн бьет баклуши». Их отношения были сложными: то Куприн бывал с Буниным нежен, а то узнаем из письма Бунина, что Куприн ненавидел Бунина, что тот пишет так, что у Куприна от изобразительности Бунина в глазах рябит.

Куприн заимствовал образы из второсортной литературы, без особого смысла. Вот Грушницкий, второстепенный персонаж, введен Лермонтовым в свой роман не зря, а именно, с целью оттенить образ Печорина. В результате Грушницкий такой же первостепенный персонаж, как и Печорин в романе Лермонтова. А у Куприна второстепенный образ вдовой сестры Людмилы Львовны, которую привез к себе князь Василий Львович, так и остается второстепенным, не имея особой нагрузки. Не выразителен еще один второстепенный персонаж — это Женни Рейтер, она в финале играет «Апассионату» Бетховена, и это в чем-то реминисценция из «Крейцеровой сонаты». У Толстого тоже звучит соната Бетховена в «Крейцеровой сонате». Музыка проходит лейтмотивом через все произведение, ассоциируясь с мыслью Толстого о том, что искусство может нести греховные соблазны без моральной и религиозной нагрузки. У Куприна в финале повести мы видим смерть, как и в самом начале повести. И музыка Бетховена лишь напоминает о самоубийстве Желткова. В действительности герой уезжает. Куприн применяет рондо с целью показать, что он не допущен в высокую литературу Чехова и Бунина, не говоря уж о литературе Пушкина и Лермонтова. Пушкин сказал: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Вера все поняла, она и мужа перестала любить, а только уважала его, и Желткова это тоже больше уже не печалит. И тут любовь прошла мимо. Если она поняла это, то благодаря музыке и сонате Бетховена.

«Гранатовый браслет» выглядит у Куприна несколько искусственным, рафинированным. Счастья нет, есть «покой и воля», это Куприн и показал. Семья Веры продолжит жить спокойно. Сама Вера тоже обрела покой, но в ее душе нет катарсиса. Любви у нее не было и не могло быть. У Желткова было, может быть, увлечение, высоких чувств не было. Если говорить о подтексте, то Куприн показал в образе Желткова, что высокая литература Чехова и Бунина, не говоря о таких, как Пушкин и Лермонтов, Достоевский и Толстой, не для него. «Гранатовый браслет»

читать интересно. Но нет в нем той изюминки, того класса, которым отличается классика.

Сопоставим эстетику Куприна с эстетикой Пушкина и Лермонтова, чтобы увидеть разницу между высокой и второстепенной литературой. У Пушкина реминисценции трансформированы в национальную литературу. Для романтика Пушкина не было никакой мистической таинственности. Внеличностные силы были для Пушкина как роковые страсти, а не как исторические закономерности. В «Руслане и Людмиле» и в «Цыганах» тайна заключается в мифологемах и романтических героях, которые стремятся к духовному преобразованию мира. У Куприна тема любви не то романтическая, не то просто сам Куприн стремится в высокую литературу, чтобы стать в одном ряду с Пушкиным и Лермонтовым. Пушкинская Татьяна Ларина полюбила Онегина, однако осталась верна своему долгу, когда Онегин, разобравшись в чувствах, пришел к ней с повинной. Она если и разлюбила его, то не потому, что любовь прошла мимо, а потому что он оказался недостоин ее. Татьяна осталась верна семье. Пушкин создал образ прекрасной русской женщины, чего не скажешь о героине Куприна с таким многозначительным именем Вера.

У Лермонтова герой выражает драму человеческого существования. О принадлежности «Героя нашего времени» к высокой литературе говорят такие признаки, как глобальность проблематики, уровень романтизма с открытыми типами фантастики, фантастика баллады, мифологическая фантастика, а в последний период творчества фантастика современной повести. Лермонтов обогатил реалистический художественный метод фантастическими элементами. В «Герое нашего времени», в «Штоссе» он углубил и развил лучшие традиции в русской литературе, о чем Белинский писал: «Наш век — век рефлектирующий, Лермонтов адекватно отразил эстетические поиски своего времени. Использование элементов романтической поэтики, тайны не снижает уровень манеры Лермонтова и исключает романтические штампы, как и разговоры о байронизме поэта».

Вспомним слова Лермонтова: «Нет, я не Байрон, я — другой...» но только с русской душой».

Творчески реализуя традиции мировой литературы, Пушкин и Лермонтов, Тургенев, Толстой и Достоевский возвели русскую литературу на новый уровень. Вот такие предшественники были у Куприна. Однако нельзя отказать и Куприну в писательском даре. И все же талант писателя тратился им на изображение второстепенных подробностей, третьестепенных проблем. В повести «Яма» нет глубокой концепции, как и в «Гранатовом браслете». У Куприна спокойное течение жизни, объективистское повествование без проникновенного анализа, как это было у Пушкина, Лермонтова, Толстого. Повесть «Гранатовый браслет», как и другие произведения Куприна, лишена цельности, чувствуется, как она искусственно скроена, без естественного развития. Однако интерес к таким повестям и рассказам Куприна, как «Поединок», «Олеся», «Белый пудель», «Суламифь», тот же «Гранатовый браслет», со временем не утрачивается, хотя они и не причисляются к произведениям, принадлежащим к высокой литературе.

Романтическое изображение героев в «Гранатовом браслете» вряд ли характеризует их как носителей высоких человеческих качеств. Они как бы искусственно раздвоены на реалистическое и романтическое начало в пересоздании действительности из-за неясности Куприна в решении художественных задач.

И все-таки такая литература нужна. Недаром Бунин не сомневался в таланте Куприна. Бунин вспоминает, что он поставил на него ставку тотчас после его появления в «Русском богатстве», он — Бунин — сразу отправился знакомиться с Куприным на дачу к Карамовым в Люстдорфе под Одессой. Там Бунин не застал его и пошел к морю. Когда Куприн вышел из моря после купания, Бунин пожал ему руку, вспомнив к случаю, что однажды Чехов сказал ему о Куприне: «Талантливая рука».

В зрелые годы Куприн не писал уже ради заработка, но, бывало, и тогда, что рассказ или повесть завершались искусственно, как скажем, «Гранатовый браслет». В произведении отразились «демонское честолюбие», непомерное желание прорваться, неразборчивость в средствах. Однако неверно было бы критиковать Куприна за тот же «Гранатовый браслет», посвященный любви княгини и телеграфиста. Куприн искренне жалеет, что не получил большого признания. И все-таки такая литература притягивает, время удерживает его, Куприн остается с нами. Телеведущий И. Волгин, как всегда, прав: «Читайте классику».

**Н. В. Гоголь. «Ревизор»**

И. Волгин. Читает начало из пьесы Гоголя «Ревизор», говорит: «В эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер». У нас в гостях Анна Голубкова — литературный критик; Инна Кабыш — поэт; Николай Песочинский — историк театра, театральный критик; Александр Филиппенко — народный артист России.

И. Волгин. Гоголь написал пьесу «Ревизор» в 27 лет всего за два месяца. И вот мы обсуждаем «Ревизора». У меня такой вопрос: что делает эту комедию бессмертной, всегда актуальной и востребованной? Чем она интересна? Впервые, когда в январе 1836 года Гоголь читал эту комедию, Пушкин катался от смеха. Николай Первый на первом представлении смеялся от души. Какой это смех: демонический, бытовой, ментальный?

Н. Песочинский. Это высокая комедия, способ комически изобразить трагическое, может быть, мистериальное происшествие. Сомнение идет от Гоголя: что это за смех и комедия ли это вообще? Гоголь взрывает особенные чувства, страсти.

А. Голубкова. Пушкин прав, когда говорит, как грустна наша Россия. Прошло 200 лет, но так ли уж много у нас изменилось? К сожалению, социальный смысл актуален.

И. Волгин. Мы говорим, половина текста вошла в пословицы: «Оно, конечно, Александр Македонский — герой, но зачем же стулья ломать», «Взятки борзыми щенками», «А подать сюда Ляпкина-Тяпкина», «Выздоровливают, как мухи», «Не по чину берет», «Вот что, канальство, заманчиво», «Легкость в мыслях необыкновенная», «Цицерон с языка слетает», «С Пушкиным на дружеской ноге» и т. д. Все вошло в нашу речь. Целый пласт речений попал в национальный язык.

Н. Песочинский. Вошли в память культурную очень странные выражения, не только хохмы, нарушения логики, эмблемы.

А. Филиппенко. Кодовые послания.

Н. Песочинский. Сразу понимаешь, о чем речь.

И. Волгин. Национальный код.

Н. Песочинский. Вы овладеваете фактурой гоголевского текста. Вам дается особое актерское задание. Обычно актеры идут по внутренней логике смыслов текста, но текст Гоголя разрушает эту логику. Вы должны пролететь как-то иначе через него, в отличие от Достоевского, Островского. У вас есть особое чувство гоголевского текста?

А. Филиппенко. Есть отличия театра Гоголя, театра Достоевского, театра Островского. Конечно, Гоголь не бытовой театр. Надо приподняться над землей, над бытом.

И. Волгин. Метафизика такая.

Н. Песочинский. По Станиславскому — следует преобразовать свой человеческий опыт. Русские актеры работают этюдно, привлекая свой опыт общения с гоголевским текстом. Надо преобразовать такой опыт, искать случай в жизни. Как говорил Станиславский, тут никакие бытовые мотивы не работают.

И. Волгин. Свои ситуации вы включаете, принимаясь за роли у Гоголя, или приходится распахнуть воображение?

А. Филиппенко. Обязательно должна быть связь с реальным, конкретным началом.

Н. Песочинский. А это из «Ревизора»: «Мать его уронила, от него несет водкой». Никакой логики.

А. Филиппенко. Вот еще цитата: «Нравственность страждет, вот что главное».

И. Волгин. Это кто говорит?

А. Филиппенко. Это обсуждение «Ревизора»: нравственность вещь относительная. Каждый нравственность меряет по себе. Один, кланяясь, снимает шляпу перед кем-то на улице, другой — смотрит сквозь пальцы на то, как воруют, третий — оказывает услугу любовнице. «Вы должны исполнить долг свой относительно Бога, государя, Отечества». А ты уж сам

себе разумей, относительно чего это сказано? «Это ведь только в провинциях водится, в столицах этого не бывает. Здесь если явится у кого в три года два дома, так все это от тесности».

И. Волгин. Это все ваш «Театральный разъезд»? Еще одна пьеса в пьесе.

А. Филиппенко. Помню, мы играли, был вечер сатиры в театре «Наш дом» в МГУ, и в первом отделении были Салтыков-Щедрин, Саша Черный, А. К. Толстой. Это была дикая сатира, а после антракта все обожались. Особенно начальство. Потом ставили свой «Театральный разъезд», где все мнения были выведены наружу.

И. Волгин. А вот Набоков говорил, что Хлестаков — гениально придуманная фамилия.

И. Кабыш. Сначала была фамилия Свистунов.

И. Волгин. Это чисто русский или мировой характер? Обломовщина, хлестаковщина — чисто русские явления? Есть у Бердяева замечательное высказывание, датированное 1918 годом: «Гоголевские сцены разыгрываются на каждом шагу в революционной России. По-прежнему Хлестаков строит из себя важного чиновника, по-прежнему все трепещут перед ним. Уже нет самодержавия, но Россия полна мертвыми душами, происходит торг, Хлестаковы на каждом шагу». Бердяев опрокидывает гоголевский сюжет на новую историю.

А. Филиппенко. На новую бюрократию, на новый механизм работы государства и чиновников. Если тебя принимают за важного человека еще и секретнейшего...

Н. Песочинский. Хлестаков — это образ силы, которая отхлестала всех. Были параллели с Петром Первым и с другими по поводу того, какая это разрушительная энергия.

И. Волгин (Песочинскому). Вы писали о В. В. Розанове. Справедливо ли мнение Розанова и Бердяева, что творчество Гоголя - художественное олицетворение зла? Набоков говорил, Россия — страна прежних учеников.

Не Гоголь обличал ее недостатки и пороки, а страна стала подражать Гоголю и пошла другим путем.

А. Голубкова. Это вопрос сложный, интересный. На самом деле Розанов находил в Гоголе невероятные, метафизические глубины. Гоголь воспринят буквально, точно в Малом театре, где его играли психологически, то есть реалистически. Что нанесло невероятный ущерб русскому общественному сознанию.

И. Волгин. Русской истории.

А. Голубкова. Россия поверила, что она такая, начала с этим бороться, в результате такой и стала. В 1918 году Розанов писал, что революция оправдала Гоголя.

И. Кабыш. И все-таки попытаемся найти положительного героя в «Ревизоре». Это Бобчинский. «Скажите всем в Петербурге, всем сенаторам, что живет Петр Иванович Бобчинский...» Какое пронзительное человеческое желание быть услышанным, притронуться к вечному!

А. Филиппенко. Но в то же время тут и принижение человека как личности.

И. Волгин. Государю скажите.

Н. Песочинский. Он пробуждает что-то личное и безличное, бесовское. Это какая-то, может быть, нематериальная сила.

И. Кабыш. Бобчинский и Добчинский — самые положительные, они виновники всего тут, с человеческим лицом среди всех этих монстров.

Н. Песочинский. Всего в пьесе одна такая реплика Бобчинского служит прорывом к человеческому среди всего остального. Ничего человеческого ни в ком.

А. Голубкова. Гоголь — произведение нереалистическое. Розанов настаивал на этом.

И. Волгин. Набоков писал, для чего были нужны вереницы второстепенных существ, которые так и норовят пройти в первый ряд. Это ружье, которое как бы не стреляет. Вот о своей теще реплика персонажа: «Не

извольте гневаться, ваше превосходительство, она немного с придурью, такова же была и ее мать». Он по ходу дела цепляет еще и тещу, которая нигде не появляется, и пьеса работает. Набоков пишет, ненужности — фон, это сам смысл.

Н. Песочинский. «Ревизор» в каком-то смысле принадлежит к новой драме, там есть хоровые персонажи, они очень интересны, индивидуальны и безындивидуальны в то же самое время, они образуют какую-то бесконечную массу. В мейерхольдовском спектакле было сначала 100 персонажей, хотя в каноническом варианте — 39. Энергия Хлестакова такова, что все увеличивается. Мир человеческих страстей, пороков возникает из каждого угла и начинает бесноваться. И этот странный персонаж руководит бесправием.

И. Волгин. Вы чувствуете этот внесценический контекст.

А. Филиппенко. Это с позиции человека XX века, уже почитавшего Булгакова с его фантазмагорическим миром. В «Театральном разезде» — реакция человека: «Это черт знает, что такое. Ни на что не похоже».

И. Волгин. Эта фраза — эстетическая формула пьесы, отсутствие логики, полное отсутствие подобия, даже черт упоминается: «Черт знает, что такое».

Н. Песочинский. Нельзя не вспомнить Мережковского с его статьей «Гоголь». Невозможно не упомянуть Михаила Чехова. В пьесе представлены не персонажи и лица, которые между собой не взаимодействуют, а некие силы, что потрясающе было открыто игрой Михаила Чехова в постановке Станиславского в 1922 году во МХАТе. Этот первый случай, когда Михаил Чехов играет не Хлестакова, а хлестаковщину, символ. Сила спектакля состояла в том, что в нем была невероятность. Чехов создавал страх на сцене; импровизируя, выделял неожиданные вещи, артисты не знали, что он скажет, каким предметом бросится, в кого чем швырнет. Логика и разумье отсутствовали. Явны были в Хлестакове иррациональные силы.

И. Волгин. История этой постановки — миф. Последние режиссеры (Фокин и Мейерхольд) сами создавали текст, в котором постановщики «Ревизора» переломили традицию, через символизм развернули глубину философского понимания.

Н. Песочинский. Гоголь был поднят символистами, у писателя были большие философские мысли. В тексте, сделанном Мейерхольдом, имеются варианты, куски даже из других произведений («Мертвые души», «Игроки» в контексте Гоголя). Киносценарий был как бы отредактирован на 50 лет дальше, зато в тексте было меньше хохм, фразочек, спектакль был ритмически заострен.

И. Волгин. Биомеханика там была?

Н. Песочинский. Он превратился в повод для гораздо большего действия.

А. Филиппенко. У меня видеоряд создался от чтения театральных статей. В начале спектакля по стенам расположены двери. Через них один проходит, другой. Один другому постучал, объяснил, что к чему. И вот уже, если вначале взятку несут с оглядкой, то затем все наглее и наглее, в открытую дают Хлестакову, и Хлестаков берет все подряд, как автомат.

Н. Песочинский. Они являлись все вместе. Закрытые двери, странные существа, а реальность где-то там. Что сказать по поводу структуры спектакля? Была разрушена линейность, через пьесу проходит лейтмотив смерти. И было понятно, что в пьесе — умирающие люди. Звучит мотив разнузданной эротики. Неприличный мотив становится трагичным. Важно, что это не было на уровне сознательного обличения. Понятно, что это метафизика существования.

И. Кабыш. Стихия.

Н. Песочинский. Он добивался этого существования. По обычной драматической логике — есть мотив. В этой пьесе у Хлестакова нет интенции. Он действует стихийно, он послан какой-то силой, его несет или он сам проявление силы, которая им движет. На конкретные точки ситуации

реагируют другие персонажи. Это показано в XX веке. Гоголь рисует странный, стихийно развивающийся процесс. Он движется никуда, ни на что не похоже, по законам чертовой логики.

И. Волгин. Тут нет содержания. Это сверхъязык.

Н. Песочинский. «Я пригласил вас, господа...». Слонимский писал, в пьесе все время обрывки и перевероты логики, смысл срывается в бессмысленность.

И. Волгин. Фокин дал разную трактовку.

Н. Песочинский. Фокин играл с разными типами Гоголя. Брал вещи из мейерхольдовского спектакля, но обыгрывал другое. Он понимал жуткую, злую, нематериальную силу. Были дикие сцены, два уголовника из тюрьмы — отвязанные типы — подчиняют весь город. Это были люди с дикой энергией, которая приносила что-то животное, на сцене творилось что-то ужасное. Происходили действия разных сил с разных сторон. Современники обыгрывают эротизм, пьеса эротическая.

И. Волгин. Почему?

Н. Песочинский. Гоголь — человек сложный, религиозный, у него сложное понимание физиологического проявления, его устраивало бесовское начало и в эротизме.

И. Волгин. Да, во многих произведениях. В «Ревизоре» светлого ничего, ужасны женские образы, но они — театральные типы женщин как один из знаков нашего вырождения сексуального.

А. Филиппенко. Все это печально. Это пошлая сатира, пошлая, пошлая... «Чиновники, их надо скрывать, а не показывать». Гоголь написал в самооправдание: «Законов не нужно... Пороки нужно показывать, но... Без исповеди, без Христа...».

И. Волгин. В порядке самооправдания. Читает из «Современника»: «Нас не проведешь, даже последний писарь земского суда в городничем разгадал бы ревизора». Общий вопрос: «Обнаруживаете ли вы черты героев «Ревизора» в себе?»

А. Филиппенко. Хлестаков — актер. С Пушкиным на дружеской ноге.

И. Кабыш. Выдавливать по капле из себя... Хлестакова.

А. Голубкова. Делить надвое: на черное и белое, это разное.

Н. Песочинский. Я чувствую себя в гоголевском мире. Все происходит вне логики, вне закона, вне смысла.

И. Волгин. Хлестаковщина. Откуда у меня это? Брат — Герой Советского Союза, отец — военный, хотя на самом деле он — не военный. Нахожу все черты Шпекина, читаю документы, хотя этого не позволено. Но вот я вспоминаю Шпекина.

И. Волгин читает цитату. Заканчивает словами: «Время Гоголя не кончилось, так что читайте и перечитывайте классику».

### Комментарии

И. Волгин со своими экспертами в интеллектуальной программе «Игра в бисер» представляет «Ревизора» Н. В. Гоголя как бессмертную пьесу на все времена. Чем же она заслуживает этого? В передаче поднимаются два главных вопроса. Во-первых, это реальное произведение в реальной постановке. Во-вторых, это высокая комедия со всеми вытекающими отсюда последствиями.

В Малом театре осуществили реальную постановку реального «Ревизора», и этим нанесли большой ущерб русскому общественному сознанию. Опираясь на психологию, в этом театре показывали реальный быт, традиционно-привычное, устойчивое восприятие изображения. Гоголь воспринимался и ставился буквально. В таком случае, выведена не атмосфера иррациональных сил, а, скорее, социальная иерархия в провинциальном городке, которая и порождает общественные пороки. События в такой постановке имеют причинно-следственную связь, значит, сама пьеса экспонирует события в строгой линейной последовательности. Во времени наблюдается хронологический принцип, а внутренний мир героев

«Ревизора» раскрывает детерминации переживаний, которые в реалистической постановке Малого театра обусловлены обстоятельствами.

Согласен с Н. Песочинским, что «Ревизор» — произведение не реалистическое. Действительно, Гоголь — автор новой драмы. Есть у Гоголя хоровой персонаж. И все в этом хоре образуют бесконечную массу, целую систему персонажей, Мейерхольд довел их количество в своей постановке до ста. Это оказалось допустимым благодаря не буквальному, не реалистическому прочтению пьесы Гоголя. Герои безындивидуальны у Мейерхольда, это какие-то сверхъестественные силы, которые вмешиваются в обыденную жизнь городка, переворачивают все с ног на голову. Д. С. Мережковский в статье «Гоголь» отмечал, что писатель показал эту силу как инертную, мертвую плоть, как мертвость материи, тяжесть, косность — все это противоположное духу, движению, сознанию, это инстинкт в человеке, принуждающий его не только к земному и телесному, но и к подземному, дотелесному. И это слепой инстинкт дает возможность ясновидения. В постановке Мейерхольда уловлена иррациональная сила, создающая мир страстей и порок. Хлестаков как носитель бесовской силы создает атмосферу абсурда, сеет хаос вокруг себя вместе с другими персонажами, попавшими под воздействие иррациональной стихии. Такое прочтение стало возможным только в XX веке после работ Мережковского, Бердяева, Розанова и других. Это почувствовал и Станиславский. В его постановке Михаил Чехов сыграл не конкретного человека, а символ, героя как носителя сверхъестественной силы. Здесь, как и у Станиславского, отсутствует причинно-следственная связь, мотивированность событий и переживаний героев. В такой постановке оказывается меньше гоголевского юмора в тексте, острых словечек, конкретных деталей.

А. Филиппенко говорит, что фантазмагория «Ревизора» должна включать в себя человеческий опыт, и приводит в качестве примера постановку пьесы к пьесе Гоголя «Театральный разъезд», где Гоголь рассуждает о нравственности. В данном случае А. Филиппенко

придерживается русской школы игры актеров, которые привлекают свой опыт. Филиппенко не считает театр Гоголя бытовым, поскольку в гоголевском тексте драматическая логика разрушена, а персонажи приходят к Хлестакову из закрытых дверей, из инобытия.

А. Голубкова так же склонна считать Гоголя не реалистом, а символистом с его героями, которые испытывают воздействие страшных ирреальных сил. Это ужасная фантазмагория, по ее мнению, поражена взаимодействием субстанциальных сил, все происходит не на бытовом уровне. Гоголь продолжает оставаться актуальным, хотя прошло уже 200 лет. Социальный смысл «Ревизора» современен и в наше время. И. Кабыш, соглашаясь с Н. Песочинским, приводит пример с гоголевским персонажем П. И. Бобчинским, который просил Хлестакова сказать о нем в Петербурге, в чем она находит человеческие желания быть услышанным — это конкретно, а во втором, «обманном» плане приобщиться к вечности, освободиться от мертвой, подземной силы. Мы согласны с тем, что лежит на поверхности и что стоит за этим в глубине.

И. Волгин. Думается и мне, что комедия — не реалистическая. Вереницы знаков призваны изображать вырождение, а женские образы со всей тщательностью представляют сексуальное вырождение. И. Ф. Анненский говорит в статье «О фантастическом у Гоголя», что нас окружают два мира: мир вещей и идеальный мир, мир идей, символов. Фантазмагория Гоголя в «Ревизоре» создана под воздействием таких реалий, как и фантазмагория «Носа», «Вия», «Страшной мести» и других. И символы в фантастическом произведении воплощают эти два мира: вещный мир и эти сверхъестественные силы.

**Отрывки из вступительной статьи В. А. Воропаева к книге  
«Н. В. Гоголь. Духовная проза» (Москва, 1992 г., «Русская книга»)**

«Гений Гоголя до сих пор остается неизвестным в полной мере не только широкому читателю, но и литературоведению, которое в нынешнем его виде

просто не способно осмыслить судьбу писателя и его зрелую прозу. В письмах Гоголя начала 40-х годов можно встретить намеки на событие, которое, как он потом скажет, «произвело значительный переворот в деле его творчества». Летом 1840 года он пережил болезнь, но, скорее, не телесную, а душевную. Испытывая телесные приступы «нервического расстройства» и «болезненной тоски» и не надеясь на выздоровление, он написал даже духовное завещание. По словам С. Т. Аксакова, Гоголю были видения, о которых он рассказывал ухаживавшему за ним в ту пору Н. Т. Боткину (брату критика В. П. Боткина). Затем последовало «воскресение» и «чудное исцеление», и Гоголь уверовал, что жизнь его «нужна и не будет бесполезна». Ему открылся новый путь.

«Отсюда, — пишет С. Т. Аксаков, — начинается постоянное стремление Гоголя к улучшению в себе духовного человека и преобладание религиозного направления, достигшего впоследствии, по моему мнению, такого высокого напряжения, которое уже несовместимо с телесной оболочкой человека». О переломе в воззрениях Гоголя свидетельствует и Т. В. Анненков, который утверждает в своих воспоминаниях: «Великую ошибку сделает тот, кто смешает Гоголя последнего периода с тем, который начинал тогда в Петербурге и вздумает применить к молодому Гоголю нравственные черты, выработанные гораздо позднее, уже тогда, как свершился важный переворот в его существовании». Начало «последнего периода» Гоголя Анненков относит к тому времени, когда они вместе жили в Риме: «Летом 1841 года, когда я встретил Гоголя, он стоял на рубеже нового направления, принадлежа двум различным мирам». В статье «Несколько слов о биографии Гоголя» С. Т. Аксаков авторитетно свидетельствует: «Да не подумают, что Гоголь менялся в своих убеждениях; напротив, с юношеских лет он оставался им верен. Но Гоголь шел постоянно вперед; его христианство становилось чище, строже; высокое значение цели писателя яснее и суд над самим собой суровее».

Косвенное отражение духовной жизни Гоголя этой поры можно найти во второй редакции повести «Портрет». Вторая редакция «Портрета», появившаяся в 1842 году, незадолго до выхода «Мертвых душ», осталась незамеченной критикой, если не считать неодобрительного отзыва Белинского. Но Шевырев, прочитавший переделанный Гоголем «Портрет», писал ему в марте 1843 года: «Ты в нем так раскрыл связь искусства с религией, как еще нигде она не была раскрыта».

С лета 1842 года Гоголь живет за границей. Он принимается за чтение книг духовного содержания, уделяя преимущественное внимание святоотеческой литературе. Его письма 40-х годов наполнены просьбами о присылке ему книг.

Одним из самых трудных в жизни Гоголя был год 1845. Его письма этой поры полны жалоб на ухудшающееся здоровье. В январе-феврале 1845 года Гоголь живет в Париже у графа А. П. Толстого. Об этом времени он писал Н. М. Языкову: «Жил внутренно, как в монастыре, и, в прибавку к тому, не пропустил почти ни одной обедни в нашей церкви». Такому образу жизни соответствует и характер его занятий: он изучает чинопоследование литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого на греческом языке». Там же, в Париже, Гоголь приступает к работе над книгой о Божественной Литургии, оставшейся незаконченной и увидевшей свет только после его смерти. Цель этого духовно-просветительского труда, как ее определил Гоголь, — «показать, в какой полноте и внутренней глубокой связи совершается наша Литургия, юношам и людям, начинающим, еще мало ознакомленным с ее содержанием». Стремление к пониманию сокровенного смысла Литургии возникло у Гоголя не в это время, а гораздо раньше. Еще в 1842 году он писал матери: «...есть много тайн во глубине души нашей, которые еще не открыл человек и которые могут подарить ему чудесные блаженства. Если вы почувствуете, что слово ваше нашло доступ к сердцу страждущего душой, тогда идите с ним прямо в церковь и выслушайте Божественную Литургию. Как прохладный лес среди палящих лучей, тогда

примет его молитва под сень свою». Это любовь к литургическому слову вызревала постепенно и после нескольких лет заграничных странствий и душевных тревог вылилась в желание передать другим накопленный опыт.

К весне — началу лета 1845 года болезнь Гоголя усиливается. О его тяжком физическом и душевном состоянии свидетельствует православный священник, духовник Жуковского, отец Иоанн Базаров. Будучи в доме Базарова, в кабинете хозяина, Гоголь по своей всегдашней привычке рассматривал его библиотеку. Увидев свои книги, он воскликнул чуть ли не с испугом: «Как! И эти несчастные попали в вашу библиотеку!» «Это было именно то время, — полагает отец Иоанн, — когда он раскаивался во всем, что им было написано».

Гоголь пишет новое духовное завещание, впоследствии включенное в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» и сжигает рукопись второго тома. О самом сожжении мы почти не имеем других сведений, кроме сообщенных Гоголем в последнем из «Четырех писем к разным лицам по поводу «Мертвых душ», напечатанных в той же книге. «Нелегко было сжечь пятилетний труд, производимый с такими болезненными напряжениями, где всякая строка досталась потрясением, где было много того, что составило мои лучшие испытания и занимало душу». В этом же письме Гоголь указал и на причины сожжения: «Появление второго тома в том виде, в каком он был, произвело бы, скорее, вред, нежели пользу».

Гоголь — одна из самых аскетических фигур нашей литературы. Последнее его десятилетие проходит под знаком все усиливающейся тяги к земному претворению христианского идеала. Не давая важнейших обетов (монашество — целомудрие — нестяжательство), он воплощал их в своем образе жизни. Художническое начало побеждало в нем; кризис Гоголя — следствие глубочайшего внутреннего конфликта между духовными устремлениями и писательским даром. В конце жизни Гоголь собирался на Афон и несколько раз ездил в Оптину пустынь. Летом 1850 года С. Т. Аксаков извещал родных, что получил письмо от А. О. Смирновой, которая

пишет, что «Гоголь, вероятно, поселится на Афонской горе, и там будет кончать «Мертвые души»». Вместо Афона Гоголь оказался в Оптиной пустыне. Помимо чисто паломнических целей, его влек туда углубленный интерес к святоотеческой литературе. В середине 1840-х годов по инициативе старца Макария и его духовных чад, Ивана Васильевича Киреевского, известного общественного деятеля и философа-славянофила и его жены Натальи Петровны Киреевской, в монастыре началось издание этой литературы.

В Оптиной пустыне Гоголь был, по крайней мере, трижды. О своем впечатлении Гоголь спустя три недели рассказал в письме к графу А. П. Толстому: «Я заезжал по дороге в Оптину пустынь и навсегда унес о ней воспоминания. Я думаю, на самой Афонской горе не лучше. Благодать, видимо, там присутствует». Во второй раз Гоголь посетил святую обитель в июне 1851 года. В этой поездке, выпавшей из поля зрения биографов Гоголя, известной из дневника оптинского иеромонаха Евфимия (Трунова) от 2-3 июня 1851 года: «Полудни прибыл проездом из Одессы в Петербург известный писатель Николай Васильевич Гоголь. С особенным чувством благоговения отслужили вечерню, панихиду на могиле своего духовного друга».

В третий и последний раз Гоголь совершил паломничество в Оптину пустынь в сентябре 1851 года. 24 сентября он был у старца Макария в скиту, а на следующий день обменялся с ним записками, из которых видно, что Гоголь пребывал в нерешительности — ехать или не ехать ему на родину. Он обратился к старцу за благословением, и тот посоветовал ему вернуться в Москву. Если это действительно так, то старец Макарий, вероятно, не мог не напомнить Гоголю о его писательском даре, тем более что Гоголь просил у него благословения на свои труды. Сохранилось письмо старца от 21 июля 1851 года (ответ на недошедшее до нас письмо Гоголя), где он как раз и поддерживает писателя в его творческих планах: «Спаси вас, Господи, за

посещение нашей обители и за <...> намерение составить книгу для пользы юношества».

**Из статьи И.Л. Золотарева «Сплав реального и невероятного»  
в журнале «Вопросы литературы» (Москва, 2008)**

Каждое поколение читает эту бессмертную комедию по своему, открывая в ней новые, современные ценности. Своей « всероссийской пьесой» (Н. Надеждин) писатель показывает героя в реальной обстановке, где парадоксальная ситуация окрашивает действие в гротескные, фантастические тона. Именно так воспринимается сегодня гоголевский Хлестаков, ставится акцент на активизацию личности, раскованность мышления, развитие инициативы, предприимчивости при определенной нравственной корректировке. Гоголь выводит на сцену типичные русские характеры, остранные и укрупняя различные стороны бытия.

Герои «Ревизора» живут кособой, бедной на события провинциальной жизнью. И вот в уездном городе русской глубинки появляется Хлестаков — мелкий столичный чиновник, однако, невольно крупный мошенник, доводящий окружающее своей активной позицией, ее гротескной серьезностью до ирреальных вершин. Самой фамилией главного героя драматург нацеливает на его идентификацию, собираясь «отхлестать» общество с его пороками. При этом выделяется традиционное свойство русской жизни, когда объективная действительность характеризуется взяточничеством и воровством на местах, доведенным до такого абсурда, что, по мнению Гоголя, это уже универсальное качество невероятного, прямо-таки вселенского масштаба.

Хлестаков, принятый в городке за высокую птицу из Петербурга, вводится в комедию для создания интриги, вымысла, основанного на ожидании ревизора. Хлестаков, принятый в реальности за ревизора, раскрывает появление «инкогнито», существующего где-то настоящего

ревизора — действительного чиновника из Петербурга. Его отдаленную поступь, как шаги командора, чувствуют в Хлестакове все обитатели городка, особенно чиновники. Так, реальное наблюдение Добчинского и Бобчинского о появлении в гостинице ревизора поселяет тревогу в обществе. За этим стоит как бы «тайна», гротеск своеобразного «желтого» цвета, как у Лугина из «Штосса» Лермонтова, абберрация зрения, ощущаемая всеми тут в образе этого милого на вид и в то же время для них всех фактически ужасного, как рок, Хлестакова. Таков этот тип героя с его ярким, фантастически брызжущим светом, ворвавшимся в эту серую, будничную обстановку.

Вслед за главным героем комедии Хлестаковым идентификация обнаруживается и в фамилии самого городничего Сквозника-Дмухановского, призванного просквозить ветерком всю эту затхлую, засиженную «мухами» атмосферу уездного городка, все стороны его общественного обустройства и управления. В комедии идентифицируются также личность других чиновников со значащими фамилиями. В частности, судопроизводство представлено Ляпкиным-Тяпкиным, в котором одновременно сосуществуют подсудимый (Ляпкин) и его судья (Тяпкин). Просвещение выражается в образе Хлопова, который расшифровывается как «холоп» (и сам холоп, и готовит холопов). Здравоохранение в лице лекаря Гибнера возможно интерпретировать, как все «гибнут» от его лечения. К почтмейстеру Шпекину напрашивается слово «шпик» — шпион, что подсматривает, вынюхивает, читает чужие письма, доносит чужие секреты. Социальное обеспечение — «богоугодные заведения» — выведено в лице Земляники, который представляет больницу, где по контрасту от больных несет кислой капустой и где, «как мухи», все выздоравливают. Тут же и «силовая структура» — четверо полицейских во главе с Держимордой, толкование которого лежит на поверхности, не требует комментариев.

В замкнутом пространстве городка возникает особая, нереальная, вымышленная атмосфера. В такой наэлектризованной обстановке не только

Хлестаков становится удивительным, «странным», но также доведены до состояния аффекта и все обитатели городка. Все начинают вести себя неадекватно в жутком беспокойстве за себя, свое место. Обнаруживаясь случайно, раскрытая тайна переводит беспокойство жителей в страх. Все в городке начинают жить и действовать как под гипнозом, в их действия вмешивается что-то сверхъестественное, иррациональное, заставляя их делать то, чего они, возможно, и не делали в другой ситуации. Например, дать взятку и принять ее не составляет проблем.

Реально-бытовой план в двуплановой гоголевской фантастике оказывается странно окрашенным воздействием сверхъестественных сил не только откуда-то свыше, из космоса, но и возникающих тут же, у всех на глазах. Нагнетание «странного», необычного у реальных героев комедии выводит ситуацию в фантазмагорический мир, мир неправдоподобия и инобытийности. В результате давления инобытийного все смешалось в городке, как и в умах обывателей. Все становится другим до неузнаваемости — и верхние слои, и нижние; те, которые обирают, и другие, с которых дерут три шкуры. Как на стадионе, замкнутое пространство городка переполняют коллективные эмоции. Восприятие такой ситуации обращает мысли к сверхъестественному, как бы идущему свыше.

В концепции «фантастического» реализма писатель исходит из божеского и дьявольского — противоположных начал. Мифологическая «амбивалентность» агрессивной силы — особый нюанс в мистике Гоголя. Происходит усложнение амбивалентности. Только обращение к высшим силам спасает человека от таких губительных сил. Вполне возможно данное явление в образе Хлестакова завуалировано под иррациональную сатанинскую силу. Онирическое сознание, не чуждое Гоголю, углубляет это направление мифологической фантастики. По народному поверью, дурной сон не к добру. Городничий рассказывает: «Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! Пришли,

понюхали — и пошли прочь». А. Ремезов отмечает онирическое: семь снов Гоголя, из этого морока снов — сны Достоевского, Толстого, Тургенева. Город как целостная, относительная единица подобен крупным социальным образованиям: губернии или даже столице. Писатель не нуждается в обращении к аллегории в своих претензиях на более высокие уровни власти, как и на показ более серьезных злоупотреблений: он поглощен жизнью данного городка, данных не великого ранга чиновников, оставляя иное за кадром на суд читателей.

Воспринимая атмосферу «Ревизора» как фантасмагорию, мы относим к первому, «подлинному» плану структуру «обижающих» чиновников и противостоящих им «обижаемых» граждан и купечества. Второй, «обманной» план, выражает атмосферу страха в городке; ожидание ревизора из столицы, как дамоклов меч, висит над головой у всех чиновников. В таком виде городок противостоит другому целому — инобытийным силам, которые разбужены ситуацией, приведены в действие в душах, потрясенных фактом появления другого единого целого в двух ипостасях — сначала мнимого ревизора из Петербурга, а в будущем и постоянного ревизора — грозы глухих российских глубин.

Создавая минимально необходимый уровень для социальной комедии, Гоголь как бы взывает к применению стихии иррационального для подчеркивания нелепости, невероятности ситуации. Неопределенные, смягченные, самообличительные реалии городничего позволяют предположить за этими репликами любое содержание, в том числе и инобытийное. Сила комедии состоит не в том, насколько административно высок в изображении этот уездный город, а скорее в том, что этот уездный городок — живой организм, остро реагирующий на повседневное, реальное и сверхъестественное, где-то за кадром возможное и невозможное, «странное». Гоголь создает такую модель, которая без единого положительного героя оказывается способной к самодвижению, порождению «гротескного» реализма.

Гоголевская мифологическая фантастика подчеркивает, что мы народ с мифологическим сознанием. У Гоголя, наследующего пушкинские традиции, такая фантастика в некоторых произведениях становится мистической, например, «Страшная месть», «Вий», «Майская ночь, или Утопленница», «Ревизор». Она выявляет худшие стороны чиновничества и в то же время испытывает героев на фоне онирического пейзажа. В таком случае гротеск «Ревизора», показывая мифологическое, в целом остается произведением реалистическим, сильно обогащенным фантастикой. Встреча мнимого ревизора, чиновники пускаются во все тяжкие, чтобы прикрыть пороки не только свои собственные, но и всей системы, своего погрязшего в пороках городка, хотя и знают, что сделать это никак невозможно. Тема «взятки» придает «двуплановой» комедии такую глубину, воистину вселенскую смеховую направленность, что все другие реальности «Ревизора» становятся неестественными, остранненными, нереальными в вымысле вплоть до фантастичности. Через Хлестакова персонажи «Ревизора» вступают в связь с миром инобытийного. Однако все самое страшное произойдет в комедии потом, после «немой сцены», отделяющей этот мир от того, в котором силы небесные еще неизвестно чем заменят Хлестакова.

Обычно у Гоголя фантастические образы не выступают в настоящем плане, они всегда только в прошлом. В этой же комедии выразитель иррационального вводится Гоголем в настоящее, демонстрируя параллелизм миров — фантастического и реального. Фантастическое в «Ревизоре» Гоголя делает зрителя творческим, а саму комедию — современной. Реальное в ней образует единый сплав с невероятным. То, что еще вчера было фантастикой, сегодня уже стало реальностью. А вчерашняя реальность может стать сегодня фантастикой. Мы находим в «Ревизоре» основные характеристики русской романтической фантастики, свойственные ей со второй трети XIX века (двойники, вампиры, призраки, атмосфера тайны и ужаса, навязывание воли извне и т. д.).

Психологическая, смеховая экзальтация, возникая в связи с появлением Хлестакова уже в самом начале комедии, растет от действия к действию. Состояние аффекта, особо проявляясь в монологе героя, способствует всеобщему возбуждению, накалу смеховой обстановки. Достаточно искры, чтобы все это вспыхнуло, загорелось, стало полыхать синим пламенем. Значит, другой важной особенностью в «Ревизоре» представляется соответствие амбивалентного смеха двойственности самих персонажей. Таковы «двойники» — пара городских болтунов Добчинский и Бобчинский, в самом Хлестакове как бы еще и Загоскин, в одном лице тоже как бы двое Ляпкин — Тяпкин, в комедии два ревизора — мнимый и настоящий, две «простолудинки» — слесарша Пошлепкина и унтер-офицерская вдова, которая сама себя высекала. Появление в пьесе двух огромных черных крыс во сне городничего, взятка, как подношение должностному лицу и в то же время возможность представить ее как жертвоприношение языческим богам так же работают на двойничество, усиливая ощущение несурзности, смехового начала.

Тишина в «немой сцене» аж звенит в ожидании предстоящего. И вот, как гром среди ясного неба, в финале следует сообщение о прибытии настоящего ревизора — чиновника из Петербурга. И тут всем уже не до смеха. В таком случае гротеск гоголевской комедии, выделяя мифологическое, акцентирует в целом реалистичность произведения, действуя через его смеховую сущность.

### **Из выступления И.Л. Золотарева в Париже (Буживале).**

#### **«Смеховая культура в «Ревизоре»»**

Вячеслав Иванов в статье ««Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» высказывает мысль о том, что гоголевское произведение изображает коллективную жизнь в виде социального космоса, когда воспроизведение бытийного приобретает универсальный характер, в то же время делая

комедию актуальной, востребованной жизнью. В сложном сюжете свершаются не только мнимые успехи Хлестакова как героя антидействия, внешне противостоящего городничему. Используя могучие силы случая, Гоголь форсирует у каждого персонажа в патриархальной среде обитания новый комплекс в виде обещания перемен. Таков смысл воздействия реального, смехового, амбивалентного начала на все слои и сословия в комедии. Возмутителем спокойствия является «страшный», как бесовская сила, а с виду милейший человек Иван Александрович Хлестаков.

Сознание жителей городка воспринимает смеховую силу как линию на развенчание старого мира, олицетворяя обновление духовных возможностей в религиозно-нравственном сознании личности, восходящей к Творцу. Подчеркивая мысль об амбивалентности смеха в комедии, мы особо воспринимаем факт, что параллельно с основным, реальным сюжетом развивается ложный, мнимый сюжет. Здесь своя внутренняя логика и системное распределение ролей: 1) главные агенты группы городничего; 2) их враги, группа обывателей; 3) за кадром настоящий ревизор — с невыясненными ситуационными возможностями. Это «ложный» сюжет реализуется не только на основе состязательности «доброжелательной» группы чиновников с «отрицательной» группой горожан, но и противопоставлено всему странному, неестественному, что связано с пребыванием в городке Хлестакова, вызывая всеобщий амбивалентный смех.

Как же Хлестаков выглядит со стороны зрителя? Реалистически выразителен портрет этого простого «елистратишки» из Петербурга, который порой доиграется в карты до того, что платить за обеды, как и за комнату, нечем. Пришлет отец денежки сыну, а тот как начнет кутить: то билеты покупать в театр каждый день, то ездить день и ночь на извозчике, глядишь, через недельку-другую спустит новый фрак по дешевке. Ситуация

недоразумения, ирония и смех длятся до самого занавеса. Правда, за занавесом зрителю уже есть над чем задуматься о предстоящем.

В наше время гоголевский «Ревизор» по-прежнему привлекает к себе людей, которые искренне смеются над неискоренимыми пороками. У героев Гоголя с их фольклорно-мифологическим сознанием все живет надеждой на «чудо»: на справедливого начальника, настоящего ревизора. Однако главное «чудо» состоит в том, что современники все глубже понимают себя, выделяют свои приоритеты, признавая необходимость включения внутреннего ресурса-обновления самосознания, изменения менталитета при сохранении общечеловеческих ценностей. На первый план у современных писателей, наследующих гоголевские традиции в смеховой культуре, выдвигается тип креативного, жизненно активного героя с нестандартными, неординарными поступками. И Гоголь со своим «Ревизором» по-прежнему участвует в постановке самых злободневных, непредсказуемых актуальных проблем, позволяющих смотреть на себя как бы со стороны, с большой надеждой и оптимизмом.

### А. П. Чехов. «Чайка»

Телешоу И. Волгина «Игра в бисер». Обсуждается пьеса А. П. Чехова в таком составе:

Анатолий Смелянский — театровед, доктор искусствоведения,

Алевтина Кузичева — филолог,

Ольга Егошина — театральный критик,

Майя Волчкевич — филолог.

И. Волгин. В 1896 году в Александрийском театре Санкт-Петербурга состоялась премьера «Чайки» Чехова, которую поставил режиссер Карпов. Знала ли русская сцена такой оглушительный провал? Пьеса, написанная Чеховым, на которую он возлагал большие надежды, провалилась на сцене столичного театра с треском. Не только у публики, но и в прессе практически не было положительных отзывов. Через два года та же самая пьеса ставится на сцене общедоступного театра в Москве во МХАТе режиссером Немировичем-Данченко и имеет оглушительный успех.

В 1891 году Чехов писал Суворину: «Можете себе представить, пишу пьесу не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия состоит из трех женских ролей, шести мужских, четырех актов, пейзажа (вид на озеро), много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви». Сам Чехов как бы сознавал несценичность этого текста. Прошло сто лет, «Чайку» ставят бесчисленное количество раз. Я не знаю, ставят ли столько Шекспира? В чем тайна этого текста?

А. Смелянский. Ставят пьесу, действительно, много, но на самом деле это очень коварная пьеса, и ее опасно ставить. Просто поставить ее еще никому не удавалось. За постановкой должно что-то стоять. Борис Зингерман, наш замечательный чеховед, написал, что «Чайка» — одна из пьес, которыми лучше всего открывать театр, потому что она может и закрыть театр. По сегодняшним «Чайкам», по «Чайке», поставленной Бутусовым или Богомоловым, мы видим, что таким спектаклем, в самом деле, можно открыть и закрыть театр. Чем же притягивает текст? Сам Чехов,

конечно, не посмел бы сказать, что он пишет против условий сцены. Это значит, что автор предлагает какие-то новые условия сцены. Интерес к каждой чеховской постановке такой, на сколько зрительские ожидания оправданы. Что в постановке можно сделать на основе знаков, написанных на бумаге? Новый театр, каждая попытка постановки связана с возмущением против существующего театра. Это есть как в самой «Чайке», так и в знаменитой постановке «Чайки» Эфроса, которую я видел, присутствуя на премьере в 1966 году, возмущившей спокойствие. Постановка покончила с этим бессистемным, бессодержательным, паузным, традиционным Чеховым. Начиная с Эфроса, который что-то сделал с массивом текста, и кончая той же «Чайкой» Бутусова, это все желание сцену куда-то сдвинуть, актерство куда-то подвинуть, весь театр куда-то продвинуть.

А. Кузичева. В чем загадка «Чайки»? Без конца об этом говорят, ставят этот вопрос. И становится понятно, «Чайка» — это протест. Чей — автора или постановщика, а может, того и другого? Как бы поставили «Чайку» в каком-нибудь замечательном, но провинциальном театре, где-нибудь в Харькове? Мне кажется, в таком спектакле загадку не всегда произносят, ответа не ищут. Это загадка смелости художника, его внутренней раскованности: способен ли он на то, на что долго решался Чехов. Я исхожу из его биографии, из его настроения. Те причины, та подоплека, от которой театроведы уходят. То, чего им недоставало и в «Иванове» и в «Лешем» — первых постановках первых чеховских пьес. «Леший» провалился не так, как «Чайка», но тоже. Чехов пережил свое недовольство «Ивановым», провал «Лешего». Тогда Чехов писал Суворину: «Мне нужно пять лет. Нужно уйти от всего, сосредоточиться, нужно жить другой жизнью, нужно жить не в Москве, мне надо столько-то денег, вот тогда что-то и получится». Чехов срезал бюджет, оставил себе необходимое.

И. Волгин. Он все же предчувствовал провал, был ведь на репетициях.

А. Смелянский. Нет, он не чувствовал. Иначе он бы не сел в ложу к Суворину. Минут через десять, когда первый герой произнес реплику, начали шикать, раздался возглас: «А– а – а!..»

И. Волгин. Сестре он пишет, чтобы не приезжала, поскольку не уверен.

А. Кузичева. Чехов, конечно, отличался необыкновенной интуицией, он много предчувствовал. И предчувствия его часто оправдывались. Вы прочли первые ремарки, там есть такое: «Отчего вы все время в черном?» Пьеса начинается с траурной фигуры молодой женщины, она что-то оплакивает, оплакивает свою жизнь.

И. Волгин. И это при всем при том, что жанр определен как комедия, А в комедии нет ни одной шутки, ни одной остроты. Комедия это, если говорить в понимании «человеческой комедии» Бальзака.

О. Егошина. Комедия в том, что Чеховым начинается новый театр. На каждую позицию — по Чехову — есть контраргумент. Мы можем сказать, это хороший или плохой человек. Для зрителя: да, это «Чайка», которую я видеть не могу. С другой стороны, у режиссера существует страшное искушение заглянуть в самого себя, как в Чехова. Каждую постановку «Чайки» надо рассматривать со стороны режиссера, какой персонаж он выделил, через какого смотрел на постановку. Каждая «Чайка» — это авторитет режиссера. Талантлив режиссер, талантливы будут персонажи. У режиссера Петра Наумовича Фокина все персонажи талантливы. Это его специфика.

А. Смелянский. Маркович — переводчик с русского на французский — как-то сказал мне, у Чехова в «Чайке» три вопросительных конструкции. А вы в тексте видите только одну. Вы, чеховеды, не понимаете, что застыли в своей науке. Вот персонаж у Чехова говорит: «Отчего вы всегда ходите в черном?» И, помню, мне объясняют: «Ты подумай, это говорит, допустим, учитель, как он в мире сам себя ощущает: ведь не уважают, денег мало, лошадей не дают». Значит, если от имени учителя, то говорить надо так:

«Почему вы всегда ходите в черном?» /То есть Вы – на такой высоте, что радоваться надо, а вы ходите в черном/. Прочтете так, и тогда Чехов другой, и вся пьеса станет другая. Вот в черном был учитель, введенный режиссером в текст Чехова, это нормально.

И. Волгин. Весь мир ставит, находит в ней чужую жизнь.

М. Волчкевич. Есть девушка, мечтающая об искусстве. Есть и другие персонажи. Например, если кто-то там управляющий, ему следовало бы думать о хозяйстве. А у него пчелы дохнут, и коровы тоже. А дочка управляющего не о замужестве мечтает, а о какой-то далекой, прекрасной жизни. Ну, и доктор – он акушер, а ему интереснее всего говорить и думать об искусстве. Все персонажи у Чехова группируются вокруг чего-то другого, а не дела своего. И для меня интересно такое несовпадение. Есть искусство, и есть жизнь, которая приелась, и манит прикоснуться к чему-то другому – необычному, яркому, но тоже искусству.

И. Волгин. А кто побеждает в этом поединке? Жизнь выступает на равных с искусством или терпит поражение?

М. Волчкевич. Жизнь манит, мстит искусству.

И. Волгин. Жизнь мстит за увлечение искусством.

М. Волчкевич. Искусство мстит за пренебрежение жизнью.

И. Волгин. Для меня загадка Треплев. Идет текст замечательный: куропатки, орлы, чайки... Треплев — он человек талантливый или как все, заурядный?

А. Смелянский. Я смотрел бутусовский спектакль, «Чайка» вызывает десять разных прочтений. Никогда и нигде не видел «Чайку» такой, чтобы одновременно, по системе положений, можно было увидеть одну и ту же сцену. Вот проигрывают сцену один раз, другой, третий. Напрасно думают, что Бутусов придумал такую концепцию. Я был на премьере и думал, режиссер оставил в постановке следы поиска своего воспаленного воображения. Когда второй раз проигрывается сцена, они говорят, что это та же самая сцена. И другой артист играет ту же самую роль. Так в чем же

режиссерское прочтение? Однако этот спектакль меня поразил. Под конец я испытывал чувство гордости, что режиссер добился своего. Он дважды выводил на сцену Агриппину Степановну, и оба раза по-разному она играла роль великолепно. Два приема в роли, и спектакль режиссера потрясающе убедителен.

А. Кузичева. Честные, порядочные, добрые люди, какие угодно, но бездарные. Товстоногов дважды в разговоре о Чехове сказал о ком-то: «Ну что вы, какая же она актриса». Она повторила: «Я настоящая актриса!» А он вздохнул: «Вы уже не актриса».

И. Волгин. Как-то сказал: «Я не могу назвать себя поэтом, я просто хороший человек».

М. Волчкевич. Может быть, она и не актриса, но у нее талантливые чувства. Это пьеса о мировой душе. Тысяча и один источник, и все верные. Это талантливо, как некая фантазия. Но как только это соприкасается с жизнью, теряет почву.

И. Волгин. Любит она литературу за дрожанье мира души. Через Треплева возможна другая жизнь. Треплев — отражение какого-то Гамлета. Треплев — Гамлет, Аркадина — Гертруда, Тригорин, выходит, Клавдий.

А. Кузичева. Суета с мышеловкой.

И. Волгин. Конечно, есть гамлетовское начало, осознанное Чеховым или неосознанное, невоплощенное.

А. Кузичева. Конечно, осознанное.

А. Смелянский. В «Иванове» впервые показана человеческая способность уйти от всего неизвестного к известному,

И. Волгин. Человек застрелился и не застрелился. Первый написал об этом Лев Шестов, статья называлась «Жестокий талант». Шестов считал, что смертельные болезни персонажа происходят от того, что мир устроен так, что в нем нет никакой закономерности, всем правит случай. Мог убить себя, мог не убить себя. Финал «Чайки», который можно трактовать по-разному, придумал Станиславский. Шестов напоминает, что Станиславский первый в

XX веке продолжил Чехова, вписав его паузу в текст. Ну, допустим, Константин застрелился. Занавес, расходитесь. Так нет. Свет дается на стол, где персонажи играют в лото. Они продолжают играть. Самоубийство Треплева на фоне этой мизансцены кажется случайным, и шоу продолжается, жизнь идет свои чередом. А этот мальчик убил себя. Идет революция, стреляют и стреляются, а тут игра в лото, которая, оказывается, важнее самоубийства.

О. Егошина. У Чехова сложное понимание человеческого счастья. Допустим, я проснулась на казенной кровати, но никогда не была такой счастливой.

И. Волгин. Да кто так счастлив! Все в «Чайке» не любят друг друга. Все висит на волоске.

И. Волгин. А Аркадина как личность?

О. Егошина. Пошлячка.

М. Волчкевич. Она предстает примой в столичных театрах, но успех может иметь только в провинции. Она искусная актриса, потому что умеет нравиться. И замечательно этим владеет. Она искусна в театре и в жизни.

И. Волгин. Она сына любит как мать.

М. Волчкевич. Эфрос репетирует. На репетиции Аркадина, Эфрос ей говорит, что она не мать, она только играет мать. Она понимает, что надо быть матерью. Положено быть. У нее есть чувство вины, ее беспокоит то, что висит за спиной, сын просит денег у матери на костюм, она размышляет: «На это я могу дать, а на то не могу...». Он был рожден ею в пожилом возрасте, кто был ее муж?

И. Волгин. Киевский мещанин.

А. Смелянский. Сейчас бы сказали, все они интеллигенты.

А. Кузичева. Хорошая ли она мать? Чехов вольно или невольно ответил на этот вопрос последними годами своей жизни. Его жена — актриса или больше жена, чем актриса? В человеке мне нравится, когда лунный и солнечный свет даны в постоянной смене. Мы можем увидеть персонажи и

так и этак. Люди сами себя оценивают жестче. Нехлюдов видит невесту при лунном свете замечательно, при солнечном — проступают морщинки. В «Чайке» важна оценка окружающих, она никогда не бывает исчерпывающей.

М. Волчкевич. Для меня самое интересное в «Чайке» — вопрос выбора. В «Дяде Ване» герой сделал неверный выбор. В «Чайке» еще что-то клокочет. Это самая молодая пьеса, не потому что ранняя, а потому что за ней последуют «Три сестры», «Вишневый сад».

А. Кузичева. Покоя нет, воля есть. Чехов не сводит все к какому-то одному смыслу. Мужество жить завтра, этого сегодня так нам недостает. Выбор: застрелиться или нет? Ты уже проиграл свою жизнь.

А. Смелянский. Некоторые фразы Чехова действуют на меня по-разному. Я долгое время не воспринимал финальные слова, а теперь понимаю, что главное не слова, а умение терпеть, нести свой крест. Это будто бы образует вопрос и ответ одновременно: «Спасет ли искусство?» — «Дайте отдохнуть, положите на полку Чехова, его «Чайку»», — говорит современный драматург. Попытаюсь ответить на этот вопрос. Чехов становится главным раздражителем русской классики. Ни Пушкин, ни Достоевский, ни Гоголь, а именно Чехов. В какие эпохи Чехов раздражал больше других?

И. Волгин. А почему вы считаете, что Чехов раздражал?

А. Кузичева. Раздражает, потому что выбор, чувство достоинства, Чехов не ко двору. Особенно в определенную, кризисную эпоху.

А. Смелянский. Таково состояние общества, оно было накануне катаклизмов в начале века. Чехов был неприятен поколению серебряного века, например, Анненскому. Когда я хочу понять Чехова, вспоминаю фразу Маши из «Трех сестер»: «Живешь в таком климате, того и гляди, снег пойдет, а тут еще и эти разговоры».

И. Волгин. Последний вопрос ко всем: что в Чехове является вечным, потаенным, важным? И можно ли на самом деле спастись искусством? Или это химера?

О. Егошина. Чехов считал, что есть что-то высокое, которое держит человека в состоянии принятия жизни. Для меня это тема, как научиться принимать жизнь в «Чайке» и вообще восприятие Чехова как художника.

И. Волгин. Читает цитату и говорит, как обычно:

— «Чайка» Чехова, конечно, классика. Читайте классику.

### Комментарии

Чехов говорил: «Толстой умрет, и все пойдет к черту». Предчувствие катаклизмов отразилось и на поэтике Чехова. Его герои переживают ломку старой России. Гибнет вишневый сад, на смену дворянству идет буржуазия, иными словами, купеческая Россия. Предчувствия не обманывали Чехова, он ушел из жизни в 1904 году, а через год разразилась первая буржуазно-демократическая революция. В частности, вишневый сад разорившейся Раневской вырубает какие-то дельцы-купцы, такие, как Лопухин. Уходит старая дворянская Россия. Что было — знаем, что будет — неизвестно. У Чехова возможно разное толкование текста.

Происходит крушение прежних общечеловеческих ценностей. В «Вишневом саде» уезжающие хозяева бросают на произвол судьбы старого слугу Фирса, служившего им верой и правдой всю свою жизнь. В повести «Черный монах» ученый не выдерживает душевного потрясения и заболевает. В рассказе «Ионыч» доктор также умирает от общественных катаклизмов. Герои Чехова не удовлетворены ни судьбой, ни своим общественным положением. Так, в пьесе «Три сестры» героини стремятся вырваться из рутинной, унылой обстановки провинциального города в Москву, в столицу. Крушение надежд, утраченные иллюзии мы видим у всех трех сестер — героинь этой пьесы.

В пьесе «Чайка» тоже уловлено настроение безысходности накануне общественных потрясений. Треплев — человек не без способностей к искусству. Но он встречает непонимание как со стороны матери, так и со стороны окружающих. Мать его — провинциальная актриса. Она может и

умеет заинтересовать, привлекать к себе, но где-нибудь в провинциальном театре. Нет у нее настоящего таланта для настоящего искусства, как нет и материнской любви к сыну. Хотя ее образ и в этом многозначен, Она может в чем-то помочь сыну, а в чем-то оставить его в беде.

Неудовлетворенность собой Тригорина — это тоже признак тоски человека, почувствовавшего губительные для него катаклизмы из-за невыработанных общечеловеческих ценностей. А Треплев из-за неудовлетворенности даже кончает жизнь самоубийством.

Чехов показал, что Россия дошла до такой степени, что дальше идти некуда. Необходим какой-то новый этап развития общества, кризисное состояние человека нуждается в возрождении. Но обновление может быть и таким, как в «Вишневом саду», когда из двух зол выбирается меньшее. В этой пьесе угадан нарождающийся буржуазный путь развития.

Театр Чехова — новый театр. Режиссеры обновляли пьесы Чехова произвольно. Например, Мейерхольд и Станиславский брали целые фрагменты из других пьес драматурга и вставляли их в «Чайку». Однако это говорит, скорее, о кризисе во всем, в первую очередь, в искусстве и, в частности, в театральном. Мейерхольд и Станиславский навязывали Чехову свою, может быть, не всегда адекватную интерпретацию «Чайки», гораздо более важную, чем сам чеховский текст. Теперь ставят Чехова более приближенно к тому, что автор задумал, стремятся проникать в авторский замысел.

Чехов — общечеловеческий писатель со своими поисками человеческих ценностей. Конечно, он предсказывает общественные потрясения. Все идет от человека. Чехов знает симптомы еще и как врач. После неудач с постановкой своих пьес он определяет себе пять лет неустанного самообновления, страшно обрезав себе бюджет. Надо уехать из Москвы, и он переезжает в Мелихово, где занимается лечебной практикой. Накопив денег, отправляется в Крым, в Ялту, покупает там дачу, принимает целебные ванны, занимается творчеством.

Неприятие чеховской драматургии — это свидетельство болезненности общественного сознания, привитие нового установившимся косным театральным канонам. Неоднозначность, ломка стереотипов в первых его пьесах «Дядя Ваня», «Леший» не останавливают его. И тягостна работа в московских мелких журналах «Волна» и «Радуга», где писатель вынужден работать за копейки и где однажды получил даже фальшивые деньги. Издатель газеты «Новости дня» — Липсекоров платил ему нищенский гонорар, по три копейки за строчку. Выслушал Чехов немало упреков за свою близость с издателем «Нового времени» Сувориним, хотя именно Суворин, Григорович, Я. Полонский и Плещеев помогли Чехову выбраться из ничтожных обывательских журналов. О декадансе Чехов говорил: «Мы вынуждены питаться иногда сверхъестественной дрянью». Лев Шестов в то время писал: «Чехов был певцом безнадежности».

После драматургии А. Н. Островского, Л. Н. Толстого в театрах ставили пьесы с обывательскими темами, проповедующими сентиментальную благотворительность и малые дела. Чехов вновь вывел русскую драматургию на мировой уровень, доведя до совершенства подтекст, что было открытием в сценическом искусстве. Как врач Чехов превосходно знал человека с его и слабыми, и сильными сторонами. С. Моэм сказал: «Врачебная практика пошла на пользу Чехову, он приобрел знание человеческого характера». Семья Чеховых отличалась способностями к искусству: брат Николай — художник, старший Александр — одаренный во всем человек, Иван — хороший педагог, Михаил — великий актер и сам Антон Павлович Чехов — писатель и драматург.

Детство Антона Павловича полно горестей и лишений. Отец его Павел Егорович был жесток к детям, работать с ним в лавке «колониальных товаров» было нелегко, особенно в морозы. Чехов-гимназист сам шил себе брюки, часто голодал, за еду мясного в пост, как за грех, дома его ожидала расправа. Таково было воспитание Чехова, с детства он знал, что такое труд и нужда.

Как драматург Чехов является новатором, покоровшим не только русский, но и мировой театр. Преодолевая условности, Чехов вводит в пьесу смешное и героическое, чувство равновесия и гармонии, что сближает его с самыми крупными именами в драматургии. Ну, и как же все-таки объяснить успех пьесы «Чайка» спустя два года после ее провала? Как русский врач, вышедший из демократических кругов, Чехов не мог оставаться равнодушным к бедствиям народа. И поэтому, когда он узнал о своей популярности в Дании, сказал: «Теперь я спокоен за Данию». Свои достижения в области прозы Чехов переносил в драматургию и, наоборот, из драматургии — в прозу. Чем интересно была чеховская проза, в чем состояло ее новаторство? Свой рассказ «Черный монах» Чехов назвал медицинским, изображающим человека, одержимого манией величия. Сверхъестественное тут имеет реалистическое объяснение. В рассказе появляется призрак из потустороннего мира. По словам Л. Никулина: «Описание сделано необыкновенно искусно: здесь и полет фантазии, и тонкие реалистические подробности, такая точность описания, которые были бы под силу только Эдгару По».

Это точное описание галлюцинации больного человека. Реалистическая фантастика введена в рассказ с целью показать самолюбования магистра Коврина, который мнил себя гением. Его претензии кончаются безумием. Однако истинным героем чеховского произведения является Песоцкий — автор более полезных трудов по садоводству, этот магистр со своим раздвоением личности. Коврин спрашивает Песоцкого, для кого он вырастил сад? Какие хозяева будут им владеть? Лопухин и ему подобные, которые только и делают, что стремятся к наживе? Коврин один из таких героев, кого Чехов изобразил с помощью фантастики. Деграция личности чревата неотвратимыми последствиями для окружающих. Болезнь сверхсознания делает Коврина автоматом. Как писателю Чехову удастся познание и изображение того, что возможно познать и изобразить самым крупным писателем. Человек в «Черном монахе» показан не умеющим

сделать правильный нравственный выбор. Таким образом, и фантастика была под силу Чехову как прозаику и драматургу.

**Драматурги А. Н. Островский и А. П. Чехов**

**Г. П. Пирогов — профессор МГПУ**

**Литературно-театральный спецсеминарий**

Отношения Чехова и русской классической драматургии. Чехов на спектаклях Островского.

Пьесы Островского и Чехова. Их тематическая и художественная близость и своеобразие. Мотив перехода дворянских гнезд в руки дельцов, изображение мещанства, людей искусства («Доходное место», «Лес», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые» — «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Драматургическая поэтика Островского и Чехова. Жанр водевиля в их творчестве (трилогия о Бальзаминове — «Юбилей», «Медведь» и др.). «Пьесы жизни» Островского и лирические комедии Чехова как синтетические формы, включающие в себя многообразные жанровые элементы. Характер комического и драматического у Островского и Чехова.

Композиция пьес. Особенности событий и их место в «Талантах и поклонниках» и «Чайке». Характер конфликта в пьесах Островского и Чехова. Психологический анализ и его приемы. Столкновение персонажей, характеристика других лиц, ремарки, паузы, звуковые и световые эффекты и т. д. Особенности изображения внутреннего мира в пьесах «Бесприданница», «Без вины виноватые» — «Чайка», «Дядя Ваня».

Действующие лица в пьесах Островского и Чехова. Их роль в развитии действия. Сюжетные и внесюжетные, главные и второстепенные персонажи. Проблема характера. Однолинейность и многолинейность. Принципы светотеней. Лейтмотивы. Степень динамичности. Степень завершенности характеров в пьесах Островского и Чехова. Язык персонажей

в пьесах «Гроза», «Три сестры». Принадлежность драматургии Островского и Чехова к разным периодам в развитии русской литературы.

### Чтение «Бориса Годунова»

М. П. Погодин — профессор МГУ

Пушкин обещал прочесть всему нашему кругу своего «Бориса Годунова», только что им законченного. Можно себе представить с каким нетерпением мы ожидали назначенного дня? Наконец, настало это вожделенное число. 12 октября, поутру, спозаранку, мы собрались все к Винивитинову (между Мясницкой и Покровской, по дороге к Мясницкому переулку) и с трепещущим сердцем ожидали Пушкина. Наконец, в 12 часов он является.

Какое действие произвело на всех нас это чтение — передать невозможно! До сих пор еще, а этому прошло 40 лет, кровь приходит в движение при одном воспоминании. Мы собрались слушать Пушкина, воспитанные на стихах Ломоносова, Державина, Хераскова, Озерова, которых все мы знали наизусть.

Учителем нашим был Мерзляков, строгий классик. Надо припомнить и образ чтения, господствовавший в то время. Это был распев, завещанный французской декламацией. Наконец, надо представить самую фигуру Пушкина. Ожидаемый нами величавый жрец великого искусства — это был среднего роста, почти низенький человек с длинными, несколько кудрявыми по концам волосами, без всяких притязаний, с живыми быстрыми глазами, вертлявый, с порывистыми ужимками, с приятным голосом, в черном сюртуке, в темном жилете, застегнутом наглухо, в небрежно-завязанном галстуке. Мы услышали простую, ясную, внятную и вместе пиитическую, увлекательную речь. Первые явление мы выслушали спокойно и тихо или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех

ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу, мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского летописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: «Да ниспошлет Господь покой его душе, страдающей и бурной», мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднялись дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет, у кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрыв восклицаний, например, при стихах «Самозванца»...

Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся, шум, раздался смех, полились слезы, поздравления. Пушкин одушевился, видя такое свое действие на избранную молодежь. Ему было приятно наше внимание. Он начал нам, поддавая пару, читать песни о Степане Разине, как выплывал он ночью по Волге, на востроносой своей лодке, и предисловие к «Руслану и Людмиле», тогда еще публике неизвестное.

### Сергей Есенин. Лирика

И. Л. Волгин читает стихи Есенина «Зацелую допыяна».

У нас в гостях Марина Ватутина — поэт, В. Кантор — писатель, философ, филолог, профессор Высшей школы экономики, Олег Лекманов — филолог, автор книги «С. Есенин», Евгений Рейн — поэт.

И.Волгин. Впервые я прочел это стихотворение в 15 лет, Есенин написал его тоже в 15 лет, в 1910 году. У меня возникло подозрение, как можно в 15 лет написать такое мощное и эротическое стихотворение? Мой пятнадцатилетний возраст совпал с возрастом Сергея Есенина, мое эротическое волнение с его эротическим волнением. Он прошел короткий жизненный путь. «Я пришел на эту землю, чтоб скорей ее покинуть». И творчество у него уложилось в 12 лет, почти как у Лермонтова. А сколько много сделано, даже если брать физический объем текстов. И что самое главное: узнаваемость Есенина, он узнаваем. Его не спутаешь ни с кем из поэтов XX века. Может быть, банальный вопрос, когда дело касается поэзии: в чем тайна поэзии Есенина? В проникновении в глубины русского национального духа или в прикосновенности к глубинным струнам народной души, или в исповедальности, или в угадывании того, чем живет русский человек, или музыкальности, в ощущении Родины? В чем заключена эта тайна? Может быть, в ощущении трагизма бытия, его конечности? Я понимаю, что нельзя ответить на этот вопрос однозначно. Есть ли такая тайна? Мы знаем, что она есть.

Е. Рейн. Вопрос о тайне поэзии некорректен. Ответить на этот вопрос невозможно, хотя тайна существует. Помню, Ахматова говорила о Брюсове, он знал секреты, но не знал тайны. И это справедливо. Есенин — замечательный, выдающийся, огромный поэт. Я постараюсь это доказать. Может быть, приближение к тайне заключается в его открытости, в том, что он говорит как бы последнюю, известную для себя правду, ничуть ее не затушевывая, для себя не приглаживая, не выставляя себя получше, поумнее, покрасивее. Ведь народ любит только Есенина. Нет второго поэта XX века,

которого любил бы народ. Может быть, Твардовский? Высоцкий не поэт, но Твардовский такая слабая фигура по сравнению с Есениным, что и говорить не приходится. Ему до Есенина, как до небесной звезды.

И. Волгин. Есенин не нравился Бунину, а Твардовский Бунину нравился.

Е. Рейн. Бунин для нас не авторитет. Есенин был великий. Чтобы доказать этой я прочитаю стихотворение. Может быть, Олег подскажет, когда оно написано. Но то, что прочли в начале, мне не кажется хорошими стихами.

И. Волгин. Я не говорю, что это хорошие стихи, но стихи есенинские.

Е. Рейн. А то, что я прочту, гениальные стихи, хотя они написаны тогда же, когда и те.

«В том краю, где желтая крапива  
 И сухой плетень,  
 Приютились к вербам сиротливо  
 Избы деревень.  
 Там в полях за синей гущей лога,  
 В зелени озер,  
 Пролегла песчаная дорога  
 До сибирских гор.  
 Затерялась Русь в Мордве и Чуди,  
 Нипочем ей страх,  
 И идут по той дороге  
 Люди в кандалах.  
 Все они убийцы или воры  
 Как судил их рок.  
 Полюбил я грустные их взоры  
 С впадинами щек.  
 Много зла от радости в убийцах,  
 Их сердца просты,

Но кривятся в почернелых лицах  
 Голубые рты.  
 Я одну мечту, скрывая, тещу,  
 Что я сердцем чист.  
 Но и я кого-нибудь зарежу  
 Под осенний свист».

И. Волгин. Это гениальный текст. Народ поет это.

Е. Рейн. Когда это было написано?

И. Волгин. Раннее.

О. Лекманов. Это стихотворение дореволюционное. Это смена сусальной маски на маску хулигана.

О. Лекманов. Одно из самых любимых моих стихотворений Есенина, попадание на все сто процентов.

«Хороша была Танюша,  
 Краше не было в селе.  
 Красной рюшкою на белом  
 Сарафан на подоле.»

И. Волгин. Его язык, как формулы. Строки вошли в язык, как будто бы это всегда существовало.

Е. Рейн. Почему он единственный поэт, дошедший до народа? Я знаю, у народа нет никакого вкуса. Есенин был безвкусный поэт. Потому что ничего ужасней, чем «Персидские мотивы», представить себе невозможно. Ничтожные ориентализмы. Он владел высочайшим чутьем, а когда описывал Персию, в которой никогда не был, глядя на Баку, тогда получился вздор.

М. Ватутина. Я согласна и не согласна с Евгением Борисовичем. Мне кажется, для понимания, для чтения Есенина глазами простого народа, который его так любит, не надо никакого чутья. И вообще думать не надо, когда читаешь Есенина. Там нет сложной философии, умозаключений. Особенность ранней поэзии, катарсис разлит по всему стихотворению. Нас избаловали такими стихотворениями, когда поражает строчка, метафора.

Есенин вырос в достаточно обеспеченной семье, чтобы заговорить уже не крестьянским языком, хотя его и называли крестьянским поэтом. Он писал просто, его язык, к которому можно дотянуться. Почему у Есенина столько эпигонов? У этих эпигонов нет биографии Есенина, нет его таланта. Любому кажется, что он может так же.

И. Волгин. Это после имажинизма?

Е. Рейн. Он был очень тонкий мастер. Вот его стихи, это парафраза Гоголя.

«Не жалею, не зову, не плачу,  
 Все пройдет, как с белых яблонь дым,  
 Увяданья золотом охваченный,  
 Я не буду больше молодым.»

Женская рифма рифмуется, дактилическая рифма (не плачу — охваченный).

В. Кантор. Он был поэт большой философии.

«Я люблю этот город вязевый.  
 Пусть обрюзг он и пусть одрях,  
 Золотая дремотная Азия  
 Опочила на куполах.»

Заметьте, что это период, когда спорили, что такое Москва.

И. Волгин. Когда он умер, на Доме печати появился плакат: «Здесь лежит великий национальный поэт». Правда, были возмущения некоторой части прессы. Но это великий национальный поэт, которого знают все. У Довлатова есть сцена в «Заповеднике»: персонаж начинает читать вроде как стихи Пушкина и замирает в ужасе, что сейчас его разоблачат. Гаспаров проводил опрос: добрая половина назвала «Ты жива еще моя старушка» — самым известным стихотворением Пушкина. Вспоминалось, видимо, «Выпьем, добрая старушка бедной юности моей».

О. Лекманов. Произведем такой эксперимент. Мы едем в купе. Если мы начинаем спорить про Пастернака, все нормально. Если споришь про Есенина, можешь и по роже получить.

Е. Рейн. Простотой и доступностью нельзя объяснить Есенина, его можно объяснить гениальностью.

В. Кантор. Не только. Гениальность была у Пастернака, из всех больших поэтов. У меня мысль такая. Он же выразил в этот момент адекватно взбаламученную Россию. Говорил:

«С того и мучаюсь, что не пойму,  
Куда несет нас рок событий.»

Это век Есенина. Его мотало туда-сюда, как и всю Россию.

Е. Рейн. Дорогой коллега, это патриархальность не прошла вместе со взбаламученностью России.

И. Волгин. А не прошла взбаламученность в широком смысле.

О. Лекманов. Пастернак не очень любил Есенина. После его самоубийства он употребил замечательную формулу в письме Цветаевой «бездонная почвенность». Есенин удивительно пластичный поэт. Он сумел сказать свое за очень многих разных людей. Хотя Есенин написал довольно много и проходных стихов, я согласен с Евгением Борисовичем, это очень большой, «бездонный» поэт. Когда ему нечего было сказать, в этом была трагедия, он перенимал что-то у разных поэтов, например, у Клюева, у менее талантливого Мариенгофа, но тоже яркого. В «Черном человеке» Есенин говорил: «Я стою перед зеркалом, а сказать нечего». «Черный человек» — лучшее его стихотворение. Лица не осталось, маска одна, другая, третья. Снимаю маски, и нет ничего.

Е. Рейн. Он был самым глубоким русским поэтом не только XX века, но и за 1000 лет. Был Вячеслав Иванов, ну и что?

М. Вагутина. Был самым значащим.

И. Волгин. Аверинцев говорил в предисловии к Иванову: «Он много знал, но для поэта не это главное. Главное, как он понимал, что он знал».

Мандельштам, к примеру, был не очень образован. Смотря что считать за глубину.

Е. Рейн. Любой настоящий поэт глубок. Глубина поэзии не философская глубина, а метафизическая, поэтическая.

О. Лекманов. Евгений Борисович, где именно метафизическое?

В. Кантор.

«Если крикнет рать святая,

Кинь ты Русь, живи в раю,

Я скажу, не надо рая,

Дайте Родину мою.»

Очень просто. Было понятие, начиная с XIX века «святая Русь». У Есенина невероятная разведенность: «Рать святая там, Русь здесь». Такого не было до Есенина ни у кого. Такого разделения до него никто не делал.

Е. Рейн. Почему он так мил и любим людям? Это навязчивая мания полупьяной доброты. «Я московский озорной гуляка по всему Тверскому околотку» («Русь кабацкая»). «Золото овса давать кобыле». Это гениально.

«Счастлив я, что целовал я женщин,

Мял траву, валялся на траве,

И зверье, как братьев наших меньших,

Никогда не бил по голове.»

М. Ватутина. Насколько Есенин был мужской поэт? Вы сказали, у него прелесть полупьяного шарма, внутренней свободы. Разве женщине такой мужчина понравится?

И. Волгин. За что его так любили, обожали женщины?

О. Лекманов. Он сам был с холодком. С крестьянской хитрецей.

И. Волгин. А сам он любил по-настоящему. Или правы были те, кто говорил, что у него роман только с поэзией, он любил только поэзию.

Е. Рейн. Хотя судьба послала ему замечательных женщин: Зинаиду Райх, Айседору Дункан, Миклашевскую.

О. Лекманов. Болеславскую.

Е. Рейн. Была у него Толстая.

И. Волгин. Все женщины были старше его, кроме Толстой. Может быть, это недостаток? Сейчас пойдем к Фрейду. Есенин не был близок с матерью. Его бабушка воспитывала, как и Пушкина.

Е. Рейн. «Ты жива еще моя старушка»? Он обращается к бабушке.

И. Волгин. А старушке 45 лет в это время, она умерла в 1953 году.

В. Кантор. У него совершенно другая установка, не деревенская.

«Было время, когда из предместья

Я мечтал по-мальчишески в дым,

Что я буду богат и известен.»

И. Волгин. В начале я специально прочел стихотворение с эротической подкладкой. У Есенина практически нет эротических стихов. У него все время область чувств. Нет женщины с ее притягательностью.

О. Лекманов. Роман с поэзией.

Е. Рейн. Со славой, он добивался славы во что бы то ни стало.

О. Лекманов. Важнее была поэзия. В конце жизни слава-то была, а уже все.

И. Волгин. Можно говорит об эволюции. Разные герои — ранние и поздние. Разные не по уму, а по душевному ощущению?

Е. Рейн. Разные.

И. Волгин. А как эта эволюция шла?

О. Лекманов. Первой ролью его был сусальный мальчик в белой рубашке. Самое важное в его ранних стихах — это пантеистическая религиозность, в мире все прекрасно. Дальше после революции эта маска ему надоедает. Он занимает роль, от который Маяковский освобождается.

И. Волгин. Он сам создает образ хулигана и этот миф, что он писал пьяным.

Е. Рейн. Некоторые стихи он писал пьяным.

И. Волгин. Вы сможете отличить текст, написанный в пьяном виде?

Е. Рейн. Думаю, что смогу.

О. Лекманов. Экспертиза существует, в частности, последнего стихотворения. «До свидания, друг мой». Руки дрожали, и написано было кровью.

И. Волгин. Это сильно эмоциональные стихи.

Е. Рейн. Уверяют, что он не пил в тот день ничего, кроме пива.

И. Волгин. Поразительные разнообразные воспоминания. Одни говорили, что бутылки кругом валялись, а другие, что нет.

И. Волгин. «До свиданья, друг мой, до свиданья».

О. Лекманов. Есть мнение, что это стихотворение написал не он. Если он написал это, то сомнения о самоубийстве снимаются.

В. Кантор. Перед этим стихотворением, до того, он написал «Черного человека». Это было подведением итогов.

И. Волгин. У Есенина, которому 25 лет, почти нет собственного опыта. Он работал, стал мотаться по миру, по стране. И тогда у него в стихах появлялся он сам. Его личность стала проявляться в стихах очень ярко.

М. Ватутина. Что было у него до 20-го года, мне лично, как девушке, мало. Мне кажется, он не дотягивает до нерва, нет нерва.

И. Волгин. В таком случае, не учитывается кабацкий период. Это было чисто внешнее или потребность души?

М. Ватутина. Мне кажется, мы смешивает поэта Есенина и Есенина как человека.

О. Лекманов. Его стиховая личность — это он сам. Фета мы представляем с бородой, а Есенин, как есть, просто вдвинул себя в свои стихи.

И. Волгин. Применительно к Есенину трудно говорить: лирический герой, он сам — лирический герой.

О. Лекманов. Он, конечно, продолжатель Блока, его линии, но делает это с гораздо большей смелостью.

И. Волгин. Исповедальность, как она действует на поэтов, даже далеких от нее.

Читает стихи Бориса Слуцкого: «Господи, это ты, неужели не узнаешь меня?». Спрашивает у Рейна: «Вы чувствуете влияние Есенина?»

Е. Рейн. Меня Гондлевский назвал еврейским Есениным.

О. Лекманов. А Бродский не любил Есенина, наверное.

Е. Рейн. Бродский не любил, почти не говорил о нем.

И. Волгин. Поэты серебряного века холодно отнеслись к нему. Ахматова была нелюбозна, акмеисты не любили.

Е. Рейн. Его любил Ходасевич.

И. Волгин. Его не любил, даже ругал Адамович.

О. Лекманов. В конце жизни полюбил. Мандельштам его понимал.

Е. Рейн. Его любила Цветаева.

М. Вагутина. Если бы Есенин не умер, развивался бы он как поэт?

Е. Рейн. Он не мог не умереть.

О. Лекманов. В последний год он схватился за издание собрания сочинений. И все эти годы была борьба с черным человеком.

И. Волгин. Стихи последнего, 1925 года просто замечательные, как у Лермонтова в 41-м году. Высочайшего уровня стихи. Что никак ему не удавалось, так это поэма.

Е. Рейн. «Черный человек» — эти стихотворение, а не поэма.

О. Лекманов. Были гениальными стихи в 25-м году, но были и проходные.

И. Волгин. Маяковский говорил, что на девять плохих — одно у Блока такое, которого я не напишу. Русская поэзия вся внутри перекликается.

Е. Рейн. Вообще вся поэзия перекликается: от Гомера до Гондлевского.

И. Волгин. Как лирик он принимает революцию. Или у него было переменчивое отношение к революции?

Е. Рейн. Он был левее революции, его не устраивал практицизм большевиков.

О. Лекманов. Он принял восторженно революцию.

Е. Рейн. Он мечтал о крестьянской, но не о всеобщей анархии. Поэт должен быть анархистом.

И. Волгин. У него был образ идеальной России.

Е. Рейн. Крестьянской.

И. Волгин. Его образ в стихах.

О. Лекманов. Когда он приезжал домой в Константиново, записывался и писал.

И. Волгин. Последний год он мечется то туда, то сюда. Надо учесть, что это поэт, не имеющий дома, нет у него квартиры в Москве, он живет у Мариенгофа.

О. Лекманов. Брак с Толстой был попыткой обрести дом, семью.

М. Ватутина. Если продолжить тему советской власти, то у Есенина о ней не выходили стихи. Не было в них никакой политики.

Е. Рейн. «Пугачев» — гениальное произведение, потому что возможен имажинизм, и он в «Пугачеве» осуществлен.

И. Волгин. «Пугачев» — это стихотворение в форме пьесы. «Приведите, приведите меня к нему, я хочу видеть этого человека». От Есенина остались одна-две записи голоса. Вопрос ко всем: какие ваши самые любимые стихи Сергея Есенина, любимые строки?

Е. Рейн. Я люблю «Пугачева».

И. Волгин. Что было бы с Есениным, если бы он не покончил с собой, если бы не было революции, если бы была конституционная монархия? Что было бы с Есениным как с поэтом?

Е. Рейн. Да ничего хорошего.

О. Лекманов. Сменил бы амплуа. Революция — резкое событие, резко повернула его поэзию.

В. Кантор. «Не жалею, не зову, не плачу» — мои любимые стихи.

Е. Рейн. Только великий поэт может быть таким поэтом.

И. Волгин. Маша, ваше соображение.

М. Ватутина. Есенин развивался бы, не написал бы ничего дурного. У меня любовь к «Черному человеку».

О. Лекманов. «Любимая, меня вы не любили». Народ отобрал гениальные строки.

И. Волгин. Мое любимое стихотворение «Черный человек», конечно, еще какие-то стихи 25-го года. Революция очень обогатила поэтическую личность Есенина.

Если бы революции не было, он был бы Кольцовым или Никитиным. Другой был бы поэт, не тот, которого мы знаем, благостный. Что касается меня, я думаю, конец его был бы тот же самый, даже при отсутствии революционных потрясений. Структура его личности такова, что ему не нравилось не только что-то вокруг, он сам себе не нравился. Это и привело его к самоубийству.

Это стихотворение написано 28 ноября 1925 года, за месяц до кончины поэта.

И. Волгин. Читает «Клен ты мой опавший». Мы обсудили Есенина, хотя поэзию обсуждать трудно и почти невозможно. Конечно, это классика. Никаких сомнений. Скажу, как всегда, читайте и перечитывайте классику.

### Комментарии

С общей оценкой при обсуждении экспертами жизни и творчества Сергея Александровича Есенина мы согласны, с какими-то отдельными положениями или вовсе нет, или можем принять с некоторыми уточнениями. Действительно, Сергей Есенин — это великий, гениальный русский поэт, пронзивший душу русского народа. Сама русская душа, наш национальный гений. В самом деле, не было в XX веке на Руси другого такого поэта, даже вообще такого писателя, как Сергей Есенин. Где-то подбирается к правде «еврейский Есенин» Евгений Рейн, когда говорит, что, может быть, и за тысячу лет не было у нас такого в литературе, как Сергей Александрович

Есенин, по мощи, по проникновению в космос. Это мистический поэт, скорее всего, не только национального, но и мирового масштаба. После Пушкина каждый русский человек сразу думает о Есенине.

Как же так получилось-то? Что в жизни и поэзии Сергея Есенина произошло? Какая в ней причина, какая тайна сокрыта? Будем говорить от себя, исходя из собственных знаний, которые нам известны и из выводов, которые вытекают из этого.

Начнем с главного, почему Сергей Есенин - великий, гениальный поэт, какая в нем тайна, как он попал в самую точку?

Когда говорят, что «Персидские мотивы» плохие, мы не согласны с этим. Именно отсюда, от этого цикла, падает ответ на все в Есенине, а оттуда обратно — на его «Персидские мотивы». Это мистика в поэтике, мистические мотивы. Есенин побывал в Баку. Вот она тут, эта восточная поэзия. С IV века она включает в себя как часть целого и персидскую, и арабскую, и турецкую поэзии. Первая из них персидская, как бы лежит в основании всей восточной поэзии. Восточный поэт Баку так писал о себе: «Ты совершенен Баку, в тонком искусстве газелей». Восточные поэты не стеснялись воспевать себя, воспевали они и женщину, она не носила тогда паранджу, в застолие могла сидеть рядом с возлюбленным. Александр Македонский занес туда античную культуру. Первым лириком в Элладе, в отличие от эпоса, выступавшем от имени народа, стал Архилох, говоривший от себя лично, первой женщиной-лириком стала Сапфо.

Такие идеи были принесены греками в Персию, иными словами, Иран — страна ариев. В те времена визирем (как бы премьер-министром при халифе) тут был замечательный персидский поэт Хафиз. Так вот, он оставил высокую должность и ушел в люди просто писать стихи. Воспевая женщину и свободу, Хафиз был, по сути, бездомным. Есенин был знающим поэтом, он заинтересовался Хафизом. И почему? Есенин появился в Баку с определенным жизненным опытом. До этого он уже был женат на Зинаиде Райх, ездил венчаться с ней на Соловки. Есенин многое знал про эти самые

Соловки: и что там некогда были арии, что они по Уралу спустились вниз и дошли до Индии, до Персии, где и распространили свои легенды и мифы о Белом Счастливом острове, о любви к ближнему, их поэтическое слово из индоевропейского языка. Это, с одной стороны, то, что знал Есенин о «Персидских мотивах». С другой стороны, Сергей Есенин бывал с Зинаидой Райх в Орле. И что же он встретил тут, как человек, как поэт? Что Есенин был крайне любознателен, интересовался всем, особенно тем, что касается литературы, об этом говорит хотя бы тот факт, что у него в «Письме к женщине» есть строка «Любимая! Меня вы не любили». У Тургенева: «Я вас любил, меня вы не любили».

Говорят, при определенных условиях Есенин мог бы остаться поэтом таким, как Никитин, Кольцов. Но нет, не мог, не остался. Его называли крестьянским поэтом, а он уже не был поэтом просто крестьянским. В Орле он активно шел к общекультурным, общенациональным вершинам. Вот он ближе знакомится с творчеством Тургенева, а через Тургенева — с поэзией Фета. Во-первых, сам Фет как замечательный поэт интересовал Сергея Есенина, во-вторых, что-то легло от Фета своеобразным отсветом на «Персидские мотивы» Есенина. Известно, Тургенев редактировал стихи и Фета, и Тютчева. Тургенев был отличным стилистом, замечательным редактором. После смерти Тургенева это видно по поздним стихам Фета. Будучи в Орле, Есенин мог поближе познакомиться и с творчеством Фета. И что замечает Есенин? Оказывается, у Фета есть стихи как отзвуки Хафиза. Откуда это? В сентябре 2003 года на Международной конференции в Орле, проходившей в музее Тургенева, кто-то задал вопрос доктору наук Н. П. Генераловой — научному сотруднику Пушкинского дома в Санкт-Петербурге: «Верно ли, что «Персидские мотивы» Есенина чем-то схожи с некоторыми фетовскими стихами»? Генералова ответила утвердительно. В самом деле, Тургенев передал переводы немецкого переводчика персидского поэта Хафиза Фету, и тот уже с немецкого языка перевел стихи на русский язык.

Генералова ездила еще и в Курск на Фетовские конференции, была компетентной в этом вопросе. Вполне вероятно, что Тургенев редактировал также переводы Фета, как и другие его произведения. Такова предыстория. История продолжалась. Будучи в Орле тогда на все, связанное с Хафизом, Есенин посмотрел уже по-другому. Возможно, орловский опыт и подтолкнул Сергея Есенина отправиться туда, к Хафизу, но доехал он лишь до Баку. Вот вам и «Персидские мотивы» Сергея Есенина. Кому-то, может, это кажется странным: русский национальный поэт и пишет «Персидские мотивы». Но в том-то и дело, что остраннение, необычное, нечто чудесное является одним из главных качеств фантастического, мистического в высоких стихах любого большого поэта.

Смотрите, что получается. Русский поэт Сергей Есенин и испанский поэт Гарсиа Лорка как два поэтических брата по мироощущению, по владению словом, по чувству. То же самое уловила орловский доктор наук Н. А. Арсентьева, защитив по ним диссертацию, и уехала работать в один из испанских университетов. Так в чем же исток близости этих поэтов? Есенин родился в селе Константиново, на краю Дикого поля. Оттуда на этот откос над Окой испокон набегали с востока степняки. Испанский поэт Гарсиа Лорка жил в Андалузии, на краю арабского халифата. Как поэты оба они тонко и глубоко чувствовали прошлое. И что же в итоге?

Великий испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка был расстрелян 19 августа 1936 года в Андалузии, в восьми километрах от Гранады.

Великий русский поэт Сергей Александрович Есенин погиб 28 декабря 1925 года в Санкт-Петербурге в гостинице «Англетер».

«До свиданья, друг мой, до свиданья.

Милый мой, ты у меня в груди.

Предназначенное расставанье

Обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова.

Не грусти и не печаль бровей, —  
 В этой жизни умирать не ново,  
 Но и жить, конечно, не новей».

Это было написано кровью. Говорят, экспертиза установила: рука поэта дрожала. Но нет, Есенин не покончил собой. И веское тому доказательство в том, что в Константиново, в музее Сергея Есенина, в доме Анны Снегиной — Лидии Кашиной, есть на втором этаже потаенная комната, редко кому показывают лежащий тут посмертный слепок поэта. Над бровью глубокий шрам, как у Юрия Алексеевича Гагарина после авткатастрофы. Это нанесенный кем-то смертельный удар. А потом мертвого Есенина подвесили к трубе отопления.

Говорят, поэт предчувствовал свою гибель. Целый год этот, последний в своей жизни, он писал «погибельные» стихи. Готовил собрание сочинений, однако зачем тогда ему было ехать из Москвы в Санкт-Петербург? Кто-то преследовал его, какой-то «Черный человек». В последнее время его окружали чекисты. После того, как Ильич перенес столицу в Москву, все крупные поэты переехали в Первопрестольную. Все они были «расхватааны» лидерами революции: Есенина курировал Троцкий, Маяковский был у Сталина «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», а Пастернака опекал предсовнаркома Бухарин. Один из троих и сохранился — Пастернак, севший на дно...

В 1925 году в стране готовился «великий перелом», идеи его уже носились в воздухе. Когда-то Есенин показал кое-кому «индульгенцию», подписанную Троцким. Но время прошло, Сталин одолел зачинателя революции, и бумажка эта для Есенина стала опасной. Все искали ее. Скажут: ну, что ему этот Троцкий? Действительно. Но надо учесть, что Есенин с молодых юных лет привык к этому пути возле сильных мира сего: соседка по Константиново Лидия Кашина была фрейлиной у императрицы.

Непросто говорить о любви женщин к Сергею Есенину. Есенин был, конечно, бездомный. То Городецкий его приютит, то Мандельштам, то он

поживет у Толстой. Вот жена его Зинаида Райх с детьми и вернулась в Орел, негде им было жить, не было у поэта квартиры в Москве. Все женщины были старше него, кроме Толстой. Первый опыт у него был с Лидией Кашиной, фрейлиной. Летом она приезжала в Константиново, и Сережа с утра бежал к ней с розами. У него были особые отношения с Анной Снегиной. Ну, и потом были у Сергея любовницы: Дункан, Миклашевская, Болеславская.

И еще один факт позволяет судить о том, что с Сергеем Есениным поступили так в «Англетере». Жена его Зинаида Райх в 30-е годы вернулась в Москву, вышла замуж за Мейерхольда. Ее убили тайно, при странных обстоятельствах, как, считают иные, и ее первого мужа Сергея Есенина.

Есенин часто приезжал в Константиново, помыкается в Москве по тверскому околотку и к себе в Константиново. Побудет тут, напишет стихи в сарайчике, а кому читать, с кем общаться? С сестрой Шурой, которой он посвящал стихи? Побудет вот так дня два-три и назад в Москву опять бездомничать. И кому там он был нужен? Ни тут — в Москве, ни там — в Константиново. А все же поэт на всю Россию. Односельчане им должны бы гордиться, а один, помню, увидев у музея Есенина автобусы, автомобили, возьми и скажи в сердцах: «И ездят, и ездят! Весь луг заездили, коров некуда выпускать. Всю траву туристы эти повытоптали».

То же самое в Сростках у Шукшина. Одни говорят о Василии Макарыче: «Всю ночь сидит, свет жжет, деньги клепают». А ребятишки порхают стайкой вокруг, кричат весело: «У нас авторов любят...». Конечно, Сергей Есенин — поэт от Бога. Конечно, способности достаются таким поэтам еще и от родителей, смотря какая наследственность. В Константиново, через дорогу, прямо напротив дома Есенина расположен храм Казанской Божьей матери. Мать у Есенина богомольна. Пока отец на заработках в Москве, она все ходит в этот храм к священнику. Всяких легенд полно на селе, Сергей Есенин, дескать, сын священника, вот он такой способный, за словом в карман не лезет.

Живи Сергей Есенин чуть ниже по селу Константиново, не было бы вида такого на Мещору, на Оку срединную, широкую, а ничего, может, не было бы. И какая же тут красота! Красота тоже рождает поэтов. Как известно, по таким откосам испокон возникали города: Московский холм, Курск, Орел у монастыря, Новосиль Орловский, у Мценска, у Тарусы — высокий берег Оки, у Рязани... Высота и красота спасали Русь от степи, от кочевников. Откос-то какой над рекой Окой, срединной, широкой, как и у есенинского Константиново. Но почему ни слова у Есенина об Оке? Все про озера, пруды, а про Оку ни словечка.

Отец где-то в Москве на заработках, мать по Руси пошла с богомольцами, а Сережку, бывало, отправят к деду: «Пригляди за малым». А у того два брата — отчаюги такие. Любят по пойме бродить с ружьем, поохотиться любят на утку. Плюхнет подранок в воду, дядя по шее Сережке: «А ну лезь, тащи сюда!» Вот так было. Запомнив все это, Сережа ни одного словечка не написал про Оку. Зато плавать научился не хуже собаки. Пригодилось потом.

### Песнь о собаке

Утром в ржаном закуте,  
Где златятся рогожи в ряд,  
Семерых оценила сука,  
Рыжих семерых щенят.

До вечера она их ласкала,  
Причесывая языком,  
И струился снежок подталый  
Под теплым ее животом.

А вечером, когда куры  
Обсиживают шесток,  
Вышел хозяин хмурый,  
Семерых всех поклат в мешок.

По сугробам она бежала,  
 Поспевая за ним бежать...  
 И так долго, долго дрожала  
 Воды незамерзшей гладь.

А когда чуть плелась обратно,  
 Слизывая пот с боков,  
 Показался ей месяц над хатой  
 Одним из ее щенков.

В синюю высь звонко  
 Глядела она, скуля,  
 А месяц скользил тонкий  
 И скрылся за холм в полях.

И глухо, как от подачи,  
 Когда бросят ей камень в смех,  
 Покатались глаза собачьи  
 Золотыми звездами в снег.

Достоевского с детства отец подзатыльниками учил иностранному языку, вот и невзлюбил Достоевский-писатель и подзатыльники, и эти самые языки. А Пушкина мать оставляла, бывало, одного при дороге: посиди, увалень, а я погуляю. Вот и полюбил поэт няню свою Арину Родионовну, как говорится, «Ты жива еще, моя старушка?» - тоже на всю жизнь. Уж такие они понятливые, эти поэты, у которых в рюкзаке за спиной эта память о слове, тайна невообразимая. В меня, например, эти две строчки есенинские

«Покатались глаза собачьи

Золотыми звездами в снег», — как вкатились в детстве, так и катятся до сих пор. Лучшие для меня у Сергея Есенина.

Помню, приезжал к нам в Орел, на семинар в музей Тургенева, Владимир Исаевич Астахов — директор музея Есенина в Константиново, так

он у нас в доме очки свои забыл. Вот как в них хорошо смотрится, пишется, и даже поется. Персидские мотивы на есенинские слова, а, вернее, не персидские, а наши, свои, доморощенные.

Никогда я не был на Босфоре,  
Ты меня не спрашивай о нем.  
Я в твоих глазах увидел море,  
Полыхающее голубым огнем.

Не ходил в Багдад я с караваном,  
Не возил я шелк туда и хну.  
Наклонись своим красивым станом,  
На коленях дай мне отдохнуть.

Или снова, сколько ни проси я,  
Для тебя навеки дела нет,  
Что в далеком имени — Россия —  
Я известный, признанный поэт.

Я сюда приехал не от скуки —  
Ты меня, незримая, звала.  
И меня твои лебяжьи руки  
Обвивали, словно два крыла.

Заглуши в душе тоску тальянки,  
Напой дыханьем свежих чар,  
Чтобы я о дальней северянке  
Не вздыхал, не думал, не скучал.

И хотя я не был на Босфоре —  
Я тебе придумаю о нем.  
Все равно — глаза твои, как море,  
Голубым колышутся огнем.

И вдруг Владимир Исаевич поскуchnел, принахмурился и начал читать нараспев.

### Гарсиа Лорка. Мemento

Когда умру, схороните меня с гитарой  
 В речном песке.  
 Когда умру — в апельсиновой роще старой  
 В любом цветке.  
     Когда умру, будет флюгер у меня на крыше  
     На ветру.  
     Тише, когда умру.

### Сергей Есенин. Редко читаемый третий катрен

До свиданья. Говорились речи,  
 Мне так страшно уходить во тьму.  
 Ждать всю жизнь и не дожидаться встречи,  
 И остаться навек одному.  
 И кто-то немного сморгнул звезду ему на рукав:  
 — Почему же, Владимир Исаевич?  
 А Гарсиа Лорка? А я?  
 Как скажет, поэт потрясающе,  
 На том же Босфоре,  
 «Испания глубже, чем море,  
 Любая тропинка твоя».  
     \* \* \*  
 «О Русь! Взмахни крылами».

## Лирика Марины Цветаевой

И. Волгин. Читает стихи:

«Моим стихам, как драгоценным винам,

Настанет свой черед».

1914 год. Коктебель.

В эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер». У нас в гостях Галина Данильева, поэт, научный сотрудник Дома-музея Марины Цветаевой; Сандра Мясникова, журналист, писатель; Андрей Васильевский, литературный критик, поэт, главный редактор журнала «Новый мир»; Юрий Кублановский, поэт, публицист, эссеист.

Я начну с личного воспоминания. В 1957 году, еще не зная о творчестве Цветаевой, я открыл сатирический журнал «Крокодил», где впервые увидел стихи Марины Цветаевой. Фельетонист измывался над этим текстом, говорил, что это стихи не наши, не хорошие.

А может быть лучшая потеря,

Перстом Себастьяна Баха

Органом не троньте эхо.

Меня поразили строчки, такого еще не было в контексте советской поэзии, не существовало такого рода метафор, ходов, такой поэзии. Этот звук остался во мне на всю жизнь. У меня такой вопрос. Бродский не причислил Цветаеву к своим поэтам, однако назвал ее первым поэтом XX века. Мы можем подтвердить или опровергнуть его мнение. Так ли это?

Ю. Кублановский. Мне кажется, это не нуждается ни в опровержении, ни в подтверждении. Сам Бродский в разные периоды жизни думал по-разному. Дело в том, что у меня был с Бродским короткий разговор, когда я только что оказался в эмиграции. Я сказал ему, что в Москве читают с восхищением его эссе о стихотворении Цветаевой «Новогоднее». Он ответил: «Это для меня особенно важно. А стихи так себе. Важно то, что эссе оценили, это мне любо»

И. Волгин. Вы согласны с этим категорическим утверждением Бродского?

А. Васильевский. Если забыть на минуту о Бродском и о Цветаевой, методологически постановка вопроса не верна. Русский XX век как поэтический век тем интересен, что он фантастически богат поэтами. Кажется, мы все знаем о нем, но начинают открываться какие-то тайные ящички, какие-то выползают имена второго, третьего ряда, а там третий, четвертый ряд, да такие поэты, что дай бог какой-нибудь национальной литературе иметь такие имена. С другой стороны, такой большой поэт, как Иосиф Бродский, имеет право быть не правым,

Г. Данильева. Мне кажется, единственность Марины Цветаевой настолько ярка, что не терпит эпитетов, не нуждается в определениях.

А. Васильевский. В цитируемом стихотворении Цветаева, скорее, ошиблась. Невольно вдумываешься в это стихотворение и видишь, она говорит не о том, что вообще ее стихи когда-нибудь будут оценены. Она говорит о своих ранних стихах, о подростковом творчестве. Не эти стихи сделали ее Цветаевой. Хочу упомянуть, что была у нее дочка, которая простудилась и умерла от воспаления легких.

Г. Данильева. Я совсем не согласна, потому что стихи ее написанные в 17 лет, заметили такие колоссы, как Брюсов, который был флагманом, не говоря о Волошине, Гумилеве. Ее заметили сразу, изначально. Стихи Цветаевой со Себастьяном Бахом были написаны в 1913 году. Ее услышанность через три появления, ее единственность, мощь, ее трагедию нельзя было не заметить.

И. Волгин. Она оставила такие строчки.

«Еще меня любите,

За то, что я умру».

«Мне нравится, что Вы больны не мной».

Г. Данильева. Это 1915 год.

И. Волгин. Какая культура!

А. Васильевский. Вы рассказали мифическую историю о том, как появилась девочка, написала стихи, ее заметили. Посмотрим трезво, как Марина входила в литературу. Эта девочка из хорошей московской семьи, дочка своего отца, а не просто профессорская дочка. У матери собиралась творческая интеллигенция. Сюда приходят люди, связанные с литературными кругами разных направлений. Кобылинский перевел Цветаеву из домашнего круга в «Мускет», «Мускет» — это не просто издание, это клуб, сообщество.

А. Васильевский. Люди входят в дом, в семейную атмосферу. Девочка попадает в настоящую литературную среду. Она правильно ориентируется, посылает первую книжку Брюсову, подходит к Волошину на литературном вечере. Происходит нормальное вхождение Марины в литературу.

Г. Данильева. Я согласна, потому что этот «рай» быстро кончился. В 1896 году умерла мать Марины, когда девочке было четыре года. Говорят, поэтами не становятся, а рождаются. Марина Цветаева сказала: «Я столь же чудо, сколь и чудовище».

И. Волгин. Насколько ее стихи независимы от подножного корма реалий? Наличие нереальности исключает предмет, мы замечаем у нее отсутствие предмета. Условность — объект ее лирики. У Цветаевой нет физического портрета возлюбленного. Ни в «Поэме горь», ни в «Поэме конца», ни в лирике. В них она занята исключительно анализом собственных чувств. Реальные герои как бы предлоги для настроения, хотя несопоставимость масштабов героя и ее самой как героини здесь колоссальная.

С. Мясникова. Достаточно мимолетной встречи, короткого свидания, как она вспыхивала. Это была женщина, опередившая время, мужеподобна в проявлениях своих чувств. Сохранились свидетельства современников о ее бисексуальности. Вот что сама Цветаева писала в 1921 году о своей любви к женщинам: «Любить только женщин женщине или мужчине мужчин —

какая жуть! И только женщин мужчине, исключая необычно родное — какая скука!»

И. Волгин. Для нее пол не столь важен. Стол для нее тоже может быть объектом любви. Когда Цветаева говорит «Благословляю вас на все четыре стороны», это обращено и к женщине.

Г. Данильева. Дерево и человек для меня одно и то же. Она любила все на свете одной любовью. Когда я начинаю перечислять каждого, руки опускаются. Цветаева пишет в 1921 году Ахматовой из борисоглебского дома: «Как мне жалко, что любовь — это только слова. Я бы хотела настоящего костра, чтоб меня сожгли».

И. Волгин. Образ Огня. Эфрон пишет: «Она как бы кладет в печь материал». Она ждет встречи три года. Потом едет в Берлин, где у нее случается небольшой роман с Вишняком. Эфрон пишет об этом, что она сказала тогда о себе: «Эта печь была тогда растоплена не мной». Она ждет, встречается, плачет. Хотя это все для нее не является обязательным. Это все для нее предлог для поэзии, для ее выхода в поэтическое пространство. Некая абсолютность любви, здесь открыто новое состояние:

«Мне кажется, что вы больны не мной».

Мне кажется, такое состояние любви — не любви до Цветаевой не существовало в русской литературе.

С. Мясникова. Она коснулась таких нюансов любви от сумасшедшего желания во что бы то ни стало получить любовь партнера, что готова унижаться перед ним. Никто так не мог написать: «Как живется вам с другою?»

И. Волгин. А какое внутреннее высокомерие в словах, обращенных к партнеру: «Вам, не познавшему Лилит».

С. Мясникова. Там множество эпитетов. Она просто низвергает соперницу. В просторечный текст, к русским словам она вставляет вроде бы случайные слова, не боясь экспериментировать. И получается настолько разнообразная лексика.

«Как живется вам, хлопчется, ежится, встается как?»

В следующий раз она пишет: «Как живется вам, здоровится, можется, поется как? // С язвою бессмертной совести как справляетесь, бедняк?»

И. Волгин. На мужчин эти заклинания не действуют.

Г. Данильева. Эти попытки ревности не были приняты тем, кто не принимал ее на дух, как Адамович или Ходасевич. Но даже они услышали эти гимны. Я не соглашусь с мнением коллеги о высокомерии Цветаевой, она была не дура и знала, что она не Ева, а Лилита, Психея, голая душа. Даже страшно вдуматься, когда она говорит: «В моих жилах не кровь, а душа». Все это метафоры, да? Жизнь поэта — сплошная метафора. Цветаева говорит о себе: «Я знаю, у меня есть судьба. Если бы я была даже на острове, все равно у меня была бы судьба. Я вижу ее так отчетливо, как на географической карте».

Ю. Кублановский. Что меня смущает в поэзии и смущает всю жизнь как поэта, так это то, что у нее по тексту бесчисленные знаки восклицания. Мне кажется, их должно быть не больше одного-двух в стихотворении. Она забомбардировала свои тексты восклицательными знаками. Слова пишет с большой буквы. Это поэт сразу берет с верхнего «до». Хочется ее немного осадить. Конечно, мне трудно читать стихи Цветаевой из-за того, что это трескучий бенгальский огонь. Так порой мне чувствуется. Хотя я во всем и признаю ее, но лично мне это как-то мешает.

И. Волгин. Читает цитату из статьи Адамовича: «Будем откровенны, читать Цветаеву всегда неловко и тягостно, несмотря на то, что талант ее во всем очевиден. Цветаева всегда вдохновенна с демонстративным оттенком в этой вдохновенности. Она произносит слово «поэт» и в качестве поэта держится так, как будто ей доверены высшие тайны. Она вскакивает на ходули, будто ей не пристало быть в рост с другими людьми». Дочь Цветаевой характеризовала ее с другой стороны: «Ахматова — это гармония, это некоторая упорядоченность, а Цветаева — это безудержность, некая

безмерность. Поэтому эти две копии не могли сойтись. Нет границ. Она рвет рубаху на груди».

А. Васильевский. Творчество Цветаевой несколько технологично, отдает приемом, металлом. Всегда можно выделить открытые приемы Цветаевой, но подражала она не другим, она сама себе подражала. При внимательном чтении мы можем найти тексты, где приемы ей служат, а где, кроме приемов, ничего нет. Она сама себя этими отработанными приемами накручивает, накручивает.

С. Мясникова. У нее постоянно все органично, что я не чувствую, что она накручивает, и абсолютно не согласна с моим соседом, что творчество Цветаевой — «бенгальский огонь». Скорее всего, это всепожирающее пламя. Эта страсть, это совершенно безудержные чувства, до которых просто не достать. Это мало кому дано. Ее поэтика, ее стихотворения идут наверх и дальше просто вниз.

И. Волгин. А вы согласны с Юрием Михайловичем, что у нее наличествует «бенгальский огонь?»

Г. Данильева. Этого мало. Она сказала: «Не читайте обо мне, читайте мое». И этим все сказано: «Я — ободранный человек». И, может быть, к сегодняшним кострам, которые полыхают по всей маленькой планете; по всем континентам светят костры памяти любви. Они зажглись от этой единственности, от этого восклицательного знака. Нет в ней искусственности. Цветаева сказала: «Во мне не одна душа, во мне много души», «во мне тысячи голосов».

И из этой множественности рождается единственный голос Марины Цветаевой. Она ставит восклицательный знак, потому что, как сказал Пастернак, составляет партитуру своим сердцебиением. Она делает невозможное, о чем она пишет в последней своей книге в 1940 году: «Я хочу словами, смыслом сказать звук, боль».

И. Волгин. Почему Цветаева острее, чем другие, ощущала поэтическое профессиональное братство, сверхтечение группировок, вкусов,

течений? Она посвящает стихи Блоку, Ахматовой, Мандельштаму, Волошину, Пастернаку, Маяковскому. О Есенине она хочет написать поэму. Она пишет обо всех и любит всех.

Ю. Кублановский. Она была лучше их.

И. Волгин. Хотя другие большие поэты к ней не так хорошо относились. Один из поэтов сказал: «Безвкусица эстетики стихов Марины Цветаевой о России ниже стихов одалиск, чей голос достигает мужской силы и правды».

Г. Данильева. Приводит цитату Цветаевой: «Я первая после Пушкина почувствовала свою силу». По поводу единственности она пишет поэму, кого любит; Мандельштаму так она говорит со всей прямотой: «Он все тот же. Я не знаю авторства, я давно не делю стихи на свои и чужие». И это абсолютно справедливо, потому что одна чаша, один источник, диктат абсолютно гениальный. А преемники — живые классики. Они принимают так, как нужно. А вот, которые слышат так, как слышат и составляют, конечно, единое братство поэтов, единое авторство.

И. Волгин. Читает цитату из «Поэмы горы».

«Та гора была как грудь

Рекрута, снарядам сваленного.

Та гора хотела губ

Девственных, обряда свадебного.»

О поэтике. Слово «сваленного» рифмуется тут со словом «свадебного». Евушенко и Ахмадулина употребили эту рифму. Такие неточные рифмы (по согласным и гласным) стали массовым явлением в оттепель 60-х годов XX века. У Цветаевой технические предвосхищения возможности русского стиха, такой рифмы до нее не существовало. Хотя в народной поэзии нечто подобное было: «Бери шубу, да не было б шума».

С. Мясникова. Ее созвучия, ассонансы поистине новаторские. Дальше это пошло не только в поэзию, но и в бытовой обиход. У Цветаевой свободное смешение лексики. Она не боится импровизировать, не боится

быть дерзкой. «Русской ржи от меня поклон // Ниве, где баба застится // Друг, дожди за моим окном, // Беды и блага на сердце». Она смешивает простые, простонародные слова с необычными, показывая свою начитанность. Ей подвластно смещение стилей. И все это у нее получается органично и глубоко содержательно.

И. Волгин. Она очень лаконичный поэт. В тексте ее почти нет глаголов.

С. Мясникова. Обстоятельства жизни у Цветаевой сложились даже не драматически, а трагическим образом. Человек, которого в начале мучило богоборчество, пишет в своих детских дневниках, что черт ей ближе, он ей понятен. Несмотря на это, она была анонимной христианкой. Она была безумно добра к миру, к людям, простила всем, даже своим соперницам.

Г. Данильева. Я не соглашусь, что у Цветаевой было богоборчество. У нее всегда был поиск своего Бога, своего пути к Богу. Бог у нее с чертом пишется через черточку, правая и левая, белая и черная. Не было божества у нее. Она говорит, не один же Бог, над ним еще кто-то. Вот этот и есть космизм, который ей близок. Неслучайно Рильке называет ее звездой.

Ю. Кублановский. Внимательно слушаю с самого начала. Вы психологически отождествляете себя с ней, говорите эмоционально, не отделяете себя, свое «я» от «я» Цветаевой. Вы находитесь не просто на ее стороне, вы до мелочей с ней в той же точке, что и она. Нет никакого зазора между вашим восприятием Цветаевой и тем, как она сама себя воспринимает. Вы все апеллируете к Цветаевой, как она говорит о себе.

Г. Данильева. «Не говорите обо мне»... Перифраз того, что я читала вначале. И я живу свою, личную жизнь, в которой есть и Цветаева. Проникает — проникаю. Она говорит: «Полюбите мое, как свое. Люди не могут судить».

Ю. Кублановский. Масса вещей, которые вы произносите двусмысленно.

Г. Данильева. Любите ближнего, как самого себя.

И. Волгин. Тынянов всю жизнь занимался Пушкиным, В конце жизни он стал на него похож, так вписался во все пушкинское.

С. Мясникова. Я живу ее стихами, много лет с ними не расстаюсь. Они всегда во мне. У меня лично отношение к Марине Ивановне особое. Помню, собираясь в первый раз замуж, я спросила: «Марина Ивановна, вы благословляете мое замужество?» Во второй раз уже не спрашивала. И вот она отвечает мне своими стихами: «Я живейшая из жен, // Жизнь обеими руками в твой невыспавшийся сон. // Рай на языке двуостром, // На двуостроте земли, // Всю меня простоволосой // Радостью меня своей прими».

И. Волгин. «Поэтов далеко заводит речь». Мы сегодня в этом убедились. Вопрос такой ко всем. Три «великих» самоубийства XX века: Есенин, Маяковский, Цветаева. Есть ли общие причины этих самоубийств?

Ю. Кублановский. Одна из причин — советская власть, которая по-разному, но загнала каждого из них в пятый угол.

А. Васильевский. Когда мне думается о самоубийстве Цветаевой, вспоминается исторический контекст. Могу с уверенностью сказать, что Цветаевой было не хуже, чем миллионам наших соотечественников. Она была в чудовищной ситуации, но эта ситуация не была чем-то исключительным в том времени, в котором все это происходило.

С. Мясникова Я думала об этом много раз. Самоубийство такой женщины, как Марина Цветаева, настолько потрясающе! Она была женщиной безгранично одаренной, дерзкой, самоотверженной. В конце пути она стала анонимной христианкой, писала в своем письме: «Если Бог от меня хочет жертвы, покорности, пожалуйста, я на все согласна. Только бы близкие мои вернулись». Она убивалась как мать, что умерла ее дочь Ирина еще в 1920 году от голода. Она была совершенно раздавлена, что не имела от Сергея никаких сведений. Мы еще не затронули тему, почему она вернулась из-за границы на Родину. Она вернулась еще и потому, что окружение вытолкнуло ее, зная о том, что Сергей стал агентом НКВД и принял участие

в террористическом акте. До этого эмигранты относились к ней более-менее. В общем, для меня лично это горькая утрата, такую женщину мы сгубили. В конце жизни ее же никто не оценил, ее не взяли даже в столовую посудомойкой.

А. Васильевский. Сама Цветаева перед кем-нибудь виновата?

Г. Данильева. Плохая мать, неверная душа?

А. Васильевский. Конечно, замучили, не оценили, довели до петли.

И. Волгин. На страшном суде, где будут все отвечать за содеянное, я знаю, Цветаева будет оправдана. Это очень важный момент.

Г. Данильева. На фоне войны у каждого своя беда. И вот в войну, которая объединяет нацию, Цветаева дает определение, что такое поэт, что такое его любовь. Она сказала о нем: «Утысячеренный человек. Если страшно — то в тысячу раз, если больно, — то еще в тысячу». Ей предложили работать переводчицей, она ответила: «Я умею писать стихи». Насчет посудомойки это метафора. Есть такие формулы: от чего ушел Пушкин, от чего ушел Блок? От недолюбленности, от нехватки любви, той, которую мы Марине Цветаевой можем дать сегодня.

И. Волгин. Мне кажется, что Маяковский и Цветаева главное сделали в своей жизни, исполнили свою миссию. Они не уходили до тех пор, пока не сказали, что хотели выразить в своем творчестве.

Волгин читает: «О слезы на глазах, плачь гнева и любви! О, Чехия в слезах».

Мы обсудили лирику Марины Цветаевой, я думаю, эта тема вечная, поскольку вечна сама поэзия. Как всегда, читайте и перечитывайте классику.

### **Комментарии**

Конечно. Марина Цветаева — большой поэт, единственный в своем роде, «штучный», как говорится, товар. Однако, поскольку жизнь и творчество неразделимы, особенно у поэтов, а поэт неотделим от лирического героя, биография любого крупного поэта интересна многим.

Преодо мной сочинения Марины Цветаевой в двух томах: первый том — стихотворения, второй том — проза. Кто бы мог подумать, что она еще и прозаик. Поэзия Марины Цветаевой представлена по годам: дореволюционный период, пребывание за границей, возвращение на родину. Что интересного было в жизни Марины Цветаевой, чтобы могло отразиться на ее творчестве? Почему с раннего детства она начала писать стихи? Известно, как все зависит от окружения, даже от наследственности.

Отец Марины Цветаевой, Иван Владимирович Цветаев, родился 4 мая 1847 года в селе Дроздово, недалеко от Иваново-Вознесенска, в семье бедного сельского священника. Окончил Шуйское духовное училище, затем — Владимирскую семинарию. Тогда же самостоятельно изучил латинский и древнегреческий языки. После окончания семинарии поступил в Петербургский университет, где занимался классической филологией, окончил университет с золотой медалью в 1870 году и был оставлен в университете на два года для подготовки к профессорскому званию. В 1873 году И. В. Цветаев защитил магистерскую диссертацию и поехал за границу. В 1877 году защитил докторскую диссертацию: через два года приехал из Киева в Москву, где был зачислен доцентом римской словесности университета и получил звание профессора. В 1888 году И. В. Цветаев возглавил кафедру изящных искусств Московского университета. Тут-то он и задумал создать музей искусств. В 1892 году Иван Владимирович отправился в Европу для ознакомления с лучшими музеями. Когда, возвращаясь, он выступил перед комиссией историко-филологического факультета с проектом задуманного им музея искусств, его мало кто поддержал, никто не верил в задуманное предприятие, не было таких средств у университета. Цветаев обратился к заинтересованной общественности, к частным благотворителям. Весной 1894 года Цветаев выступил с докладом на первом съезде русских художников с призывом принять участие в пожертвованиях. В фонд будущего музея стали поступать средства. К примеру, когда Цветаев обратился к одному из меценатов с просьбой выделить средства для

облицовки здания музея, тот сразу же дал ему триста тысяч рублей. В октябре 1911 года И. В. Цветаев был назначен директором музея изящных искусств. Как видим, это был духовный и в то же время настойчивый человек. Марина была дочь своего отца.

Мать Марины — Мария Александровна Мейн — родилась в семье Александра Даниловича сербско-немецкого происхождения, ее мать — Мария Лукинична Бернацкая — полька. Нужно сказать, мать Марины была разносторонне одаренной: в музыке, живописи, языках. В салоне у нее обычно собирались художники различных школ и направлений. Марина унаследовала от нее лучшие качества. Она знала многих поэтов, музыкантов, свободно общалась с ними, посвящала им свои стихотворения. Что сказать о лирике, о поэтике Марины Цветаевой?

Сравним ее с Сергеем Есениным, который был из крестьянских недр. Он не просто знал русский язык, как свои пять пальцев, он купался в народной языковой стихии, хорошо понимал, что можно остаться поэтом на уровне Кольцова, Никитина, не став общенациональным поэтом — без интереса к высокой культуре. Он шел в поэтике снизу — от народного языка, вверх — к Фету. Марина Цветаева, наоборот, купалась в такой высокой культуре и стремилась вниз, к простонародью и просторечью. Смотрите, какова у нее поэтика, какие поэтические ходы, особенно в ранних стихах.

За все три периода своей жизни (1892—1941), из них не более двух десятков творческих лет, Марина Цветаева много чего написала.

В раннем периоде посвящала стихи Брюсову, Блоку, Ахматовой, Гумилеву, подходила к Волошину, когда он бывал дома у них. Для нее они были просто люди, с которыми она просто общалась и которых, несмотря на их разные творческие направления, очень любила, как любила, например, и Анну Ахматову. Шло время, Марина чувствовала, что она пишет уже необычное, глубже нее. Что это, отчего? Остраннение это в поэзии что-то мистическое, ясновидческое. И нам думается порой, уж не наследственность ли тут привмешивается? Кровь какая у Марины Цветаевой? Смешанная. Есть

и сербская. А сербы кто? В первую мировую войну сербиянки ходили по Руси и гадали, угадывали. А не так давно ушедшая из жизни сербиянка с пророческим даром Ванга? Сербы — праславяне — арии (серб-сарб-ар), слово, проверяемое на арийскость, а арии — это движение. В поэзии Цветаевой есть абсолютное начало, мистика, характерное для романтиков и унаследованное поэтами серебряного века.

У Ахматовой больше конкретики, реалий — тяги к привычности, у Цветаевой — необычность, в строке мистический слом.

### Сад

За этот ад,  
За этот бред  
Пошли мне сад  
На старость лет.

Для беглеца  
Мне сад пошли:  
Без ни-лица,  
Без ни-души!

Такой мне сад на старость лет...  
— Тот сад? А может быть — тот свет? —  
На старость лет моих пошли —  
На отпущение души

Сначала эксперты И. Волгина отметили отдельные стихи Цветаевой как высокохудожественные и что этого недостаточно, чтоб считать ее гениальной. Но считают гениальность не за какой-то период, а за все творчество поэта, а у нее есть такие стихи, что пронзают тебя, заставляют радоваться и замирать.

Мне нравится, что вы больны не мной,  
Мне нравится, что я больна не вами,  
Что никогда тяжелый шар земной

Не уплывет под нашими ногами.  
 Мне нравится, что можно быть смешной —  
 Распущенной — и не играть словами,  
 И не краснеть  
 Удушливой волной,  
 Слегка соприкоснувшись рукавами.  
 Мне нравится еще, что вы при мне  
 Спокойно обнимаете другую,  
 Не прочтите мне в адовом огне  
 Гореть за то, что я не вас целую.  
 Спасибо вам и сердцем и рукой  
 За то, что вы меня — не зная сами! —  
 Так любите: за мой ночной покой,  
 За редкость встреч закатными часами.  
 За наше негулянье под луной,  
 За солнце, не у нас над головами, —  
 За то, что вы больны — увы! — не мной,  
 За то, что я больна — увы! — не вами!

Так у Есенина. Кто бы только по первой книге мог счесть его за национального поэта? В «Радунице» его стихи несовершенны, посвящены узкой тематике, поиску божественных соответствий.

А судят Есенина по всему творчеству. Даже у Пушкина есть проходные стихи. Оценивают же поэта по стихам, по тому, как он влияет на будущее. Евтушенко и Ахмадулина взяли немало в поэтике у Марины Цветаевой, в частности, раскрепощенность и остраннение строки, свободу и раскрепощение рифмы.

Что касается самоубийства Есенина, Маяковского, Цветаевой, то мы уже говорили об этом. Почему Цветаева с мужским характером, в общем-то, сильная женщина покончила с собой? Ю. Кублановский сказал, что это власть загнала ее в угол. Одних сослали на Соловки, других расстреляли. А

кто лег на дно, у того снизился уровень, например, у Городецкого. А ведь писал своеобразно, по-язычески ярко, на сюжеты из славянской мифологии. Не стало прежней яркости и у Ахматовой. Получалось же что-то тогда, когда она приходила к «Матросской тишине», где сидел ее сын и рядом с собой видела многих. «Вы сможете об этом сказать?» — спросили ее. — «Смогу», — сказала она и написала «Реквием». А Цветаева всю свою жизнь оплакивала дочь, погибшую от голода еще в 1920 году. До самой кончины терзала она себя муками ада.

То, что она была посудомойкой — это, конечно, легенда. Ей предлагали работать переводчицей, поэты ведь мистики, может, и примерещилось ей что-то из судьбы ее мужа.

В 1941 году Цветаева оказалась в Елабуге. Никого рядом, некому слова молвить. В Москве бы хоть на музей имени Пушкина с доской отца своего посмотрела, ощущала бы близость таких, как Ахматова, а тут — одиночество. Люди жили тупо и скудно, все работали на войну. Марина Цветаева чувствовала не то что недовлюбленность, а свою неприкаянность и ненужность. Но ее время пришло, Белла Ахмадулина посвятила ей это стихотворение:

Четверть века, Марина, тому,  
как Елабуга ластится раем  
к отдохнувшему лбу твоему,  
но и рай ему мал и не равен.  
Неужели к всеведенью мук,  
что тебе удалось как удача,  
я добавлю бесформенный звук  
дважды мною пропетого плача.  
две бессмыслицы — мертв и мертва.  
Две пустынности, два ударенья —  
царсосельских садов дерева,  
переделкинских рошиц дерева.

Среди всех твоих бед и плетей  
 только два тебе есть утешенья:  
 что не знала двух этих смертей  
 и воспела два этих рожденья.

Все считают теперь Марину Цветаеву уникальной, как, например, Кристина Морнеттас, выступая в 2010 году в Орловской государственном университете на Международной конференции, посвященной культурным взаимоотношениям Франции и России. Исследователь отметила у Марины Цветаевой такое современное качество поэзии, как космизм, двухплановость. Первый, конкретно-эмпирический план включает в себя бытовое, реальное и второй план - символика, которая раскрывает мир идей, чувств, души. Воображаемый мир создается Цветаевой с помощью символов, фантастики, чтобы показать взаимоотношения человека со Вселенной, помочь ему проникнуть в тайны мироздания. И в основе творчества Цветаевой лежит принцип соответствия запахов и звуков, одного из доминирующих положений символистов.

А напоследок я скажу,  
 Прости, любить не обязуюсь.  
 Как ты любил и позабыл,  
 Но погубил так неумело...  
 Пали руки,  
 И стайкою наискосок  
 Уходят запахи и звуки.

Если опереться на это соответствие запаха и звука, то у Цветаевой, как и у Бодлера, Бальмонта, Анненского, Брюсова, за аллитерациями, ассонансами скрывается тайна. Запахи и звуки — это реалии. Звуки придают поэзии Цветаевой музыкальность, но такого рода, которая наводит на откровения. Напевность поэзии расширяет объем знака, углубляется смысл образа. В таком случае предпочтение отдается недосказанности, намекам, то есть интуитивному познанию. Угадываемый мир не разделяется с

внутренним миром поэта. Двоемирие — яркий пример символизма Цветаевой в этом стихотворении, где происходит перевоплощение поэта.

\* \* \*

Кто создан из камня, кто создан из глины, —  
 А я серебрюсь и сверкаю!  
 Мне дело — измена, мне имя — Марина,  
 Я — брэнная пена морская.

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети  
 Пробьется мое своеволие.  
 Меня — видишь кудри беспутные эти? —  
 Земною не сделает солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,  
 Я с каждой волной — воскресаю!  
 Да здравствует пена — веселая пена —  
 Высокая пена морская!  
 23 мая 1920.

#### А. Дюма. «Три мушкетера»

И. Волгин. Я прочитал первый абзац романа «Три мушкетера» А. Дюма. На обсуждении этого произведения присутствуют писатель Михаил Веллер; историк, профессор Российской Академии искусств (ГИТИС) Дмитрий Харитонович; писатель Александр Снегирев; телеведущий Святослав Бэлза.

Вопрос ко всем: почему герой романа Д'Артаньян не самый умный, не самый обаятельный, не самый благородный, не пример для подражания, а владеет умами широкого читательского сообщества? Почему он так воздействовал на умы во всем мире и особенно в России?

С. Бэлза. Кто сказал, что Д'Артаньян не самый умный, не самый обаятельный? Тут сидят два действующих писателя. Какая честь для

писателя создать образ, который становится высшим спутником человечества. Д'Артаньян им стал. В Париже на площади стоят памятники Саре Бернар, Дюма-отцу, Дюма-сыну работы Доре. На цоколе памятника Дюма-отцу сидит Д'Артаньян. В 1883 году на открытии этого памятника было сказано, что если каждый, прочитавший Дюма, дал бы по одному сантиметру, памятник был бы отлит не из бронзы, а из золота. В Оше был поставлен памятник самому Д'Артаньяну. И Куприн был на его открытии. Это памятник не реальному Д'Артаньяну, чьи подложные мемуары использовал Дюма, а именно, герою Дюма. Я стал дюмоманом очень рано, начиная со второго класса, начитавшись Дюма, потребовал, чтобы меня отдали в фехтовальную школу. Потом стал молодым членом Союза писателей, написал предисловие, которое много лет переиздают, чем я необычайно горжусь.

И. Волгин. Ты — дюмовед.

Д. Харитонович. Есть замечательная фраза историка Марка Блока в его книге «Апология истории»: «Читатель Александра Дюма — это будущие историки, которым не хватает ощущения подлинности». Изумительная фраза моего учителя А. Я. Гуревича в его статье, посвященной Умберто Эко «Именем Розы»: «Мы рассматриваем массовое историческое сознание через призму художественных произведений». Средние века мы воспринимаем по В. Скотту, Францию XVII века — по А. Дюма. Я думаю, что это, кроме литературных достоинств, не менее важно.

И. Волгин. Есть мнение, что наступает невостребованность Дюма. Изменился характер романтизма, Дюма чужд современности, и мы не можем его ассоциировать с идеальными героями. Сейчас владеют людьми такие герои, как «Гарри Поттер», «Джеймс Бонд», «Властелин колец». Д'Артаньян — это супер-герой. «Три мушкетера» — вечная книга, но все-таки всему приходит конец. Роману Дюма уже 170 лет, а от тех, кого ты назвал, через столько лет мало что останется.

М. Веллер. Дюма принадлежит к тому же интеллектуально-эмоционально-эстетическому пласту, что и Джек Лондон. Это литература романтического характера была для подростков, а на самом деле для всех. Когда перед первой мировой войной стали ниспровергать романтику и убили веру в романтическое, идеальные и высокие слова, тогда наступил следующий этап и в жизни «Трех мушкетеров». Фокус в том, что мы живем в эпоху, следующую за постмодернизмом, на самом деле, во времена распада в искусстве и литературе. Также мы живем в эпоху отрицания каких бы то ни было высоких эстетических канонов. И когда в университетах начинают изучать Чарльза Буковски, то Дюма объявляется устаревшей литературой для подростков. Представьте себе, что когда-нибудь в 1844 году сказали бы Сент-Беву, что выше Мериме и Сент-Бева и, более того, выше Гюго будет Дюма, этот развлекатель, ему бы не поверили. Искусство бестселлера строится по иным законам, чем серьезная литература.

А. Снегирев. Изначально это был сериал, он писал роман-фельетон, публиковал его в журнале. Фактически это является сериалом по сей день. К сожалению, там есть проблема излишнего объема, на мой вкус, потому что Дюма получал гонорар построчно, с этим объемом как следствием мы и имеем дело. Как в случае с романами Достоевского, Толстого. Конечно, это отчасти. У Дюма в романе так много наивного. Но все равно это взрослая литература, взрослая вещь, благодаря таланту автора создан такой объем. Негативные качества Д'Артаньяна, действительно, существуют. В романе странная мораль. Фактически главные герои поступают, скорее, плохо, чем хорошо. Но мастерство Дюма заставляет их стать нашими любимыми персонажами, хотя все они поступают сомнительно.

И. Волгин. Русская проза тоже вся, как сериал: «Война и мир», «Преступление и наказание», «Бесы» и «Анна Каренина». Все печаталось сначала в журналах. Но там не было признаков массовой культуры. А что же «Три мушкетера»? Это высокая литература или массовая культура?

Бесконечная экранизация, постановки, некая избыточность красноречия. Вспоминаешь Козьму Пруткова: «Если у тебя есть фонтан, заткни его».

Д. Харитонович. Коллеги, не надо выражения «массовая культура» употреблять в ругательном смысле. Не надо считать такую литературу как что-то низкое, приниженное.

И. Волгин. У меня вопрос к Александру. Вы говорите что-то о нравственной точке зрения, Атос тоже?

А. Снегирев. По поводу Атоса у меня много чувств. Для меня он, говоря о миледи, характеризуется такой фразой: «Она точно мертва, я хорошо повесил ее». Еще в детстве, неискушенный, я был удивлен, откуда берется гнев Атоса на миледи? Он обнаружил на ее теле клеймо. Странно, будучи мужем, почему он не заметил клейма раньше? В тексте много наивных «склеечек». Когда он говорил с палачом, о том, что она его обманула, он дважды убил женщину только за то, что она не оправдала его романтических чувств. Это делает его не очень-то духовно развитым, примитивным, опасным.

Д. Харитонович. А Портос?

А. Снегирев. Портос мне больше всего нравится.

Д. Харитонович. Совершенно чистая душа.

А. Снегирев. Хороший парень. Я бы хотел таким быть, он для меня герой.

М. Веллер. Эти люди обращались друг к другу совсем не так, как обращаемся мы с вами друг к другу сейчас, и 25 лет назад тоже. Первое — этот роман противостоит сегодняшнему дню литературным аристократизмом духа, сегодняшним отношениям плебеизации всех, живущих в этой плебеизации. Второе — в великой русской литературе, которой гордятся, очевидно, все присутствующие, нет такого образа — легкого, веселого, благородного в любой ситуации.

И. Волгин. А Остап Бендер?

М. Веллер. В противостоянии западной литературе мы забываем, что «Ромео и Джульетта», «Робин Гуд» не были русскими, ну и Д'Артаньян. Это фраза: «Один за всех и все за одного» существовала всегда и везде, выжили только те, кто был один за всех и все за одного. Есть многослойная конструкция, когда подростки находят в книге одно, взрослые — другое, старики — третье. Подростки воспринимают романтизм, взрослые люди — иронию, старые люди испытывают ностальгию. Недаром старик Дюма плакал над своим собственным романом.

И. Волгин. Дюма сделал красивым добро.

С. Бэлза. Дюма дает ключ. Он называет Д'Артаньяна Дон Кихотом. Посыл, идущий от Дон Кихота, очень важен. Молодой, восемнадцатилетний Д'Артаньян в своей нравственной доминанте — Дон Кихот.

М. Веллер. Суть в том, что страсти, которые владеют молодыми героями «Трех мушкетеров», находятся в совершенной гармонии с их убеждениями. И когда отец заповедует Д'Артаньяну, поскольку король запретил дуэли по настоянию кардинала: «Деритесь тем более», — кодекс чести не подчиняется даже королю.

И. Волгин. У них есть корпоративная этика, честь женщины, честь мундира, честь шпаги. Это этика того общества, того слоя, к которому они принадлежат. А вот есть ли у них личные убеждения, не связанные со службой?

М. Веллер. Мы говорим об общих вещах, такие понятия, как честь и долг, всегда являлись, по большому счету, общенациональными, по меньшему — корпоративному. Они готовы рисковать друг за друга, что всегда остается идеалом и навсегда заманчивым. Если говорить об общечеловеческих ценностях, то это относится, скорее, к Томасу Морю. Это построено не по закону общечеловеческих ценностей вообще, но каждая ценность по отдельности является общечеловеческой.

И. Волгин. Об отношении Д'Артаньяна к Парижу.

Читает цитату: «Д'Артаньян чувствовал себя в Париже почти так же, как чувствовал бы себя во Фландрии: испанцы там, женщины здесь. И там, и тут был враг, с которым полагалось бороться». С точки зрения французского патриотизма это что — Растиньяк?

А. Снегирев. Напоминает сегодняшнюю ситуацию в России. Это романтический вариант опричника. На мой взгляд, можно говорить о столкновении мирозданий, где различные спецслужбы конфликтуют. Можно было об этом писать романтическую книгу. Все персонажи, которые вызывают или нелюбовь или раздражение, были бы мушкетерами, сотрудниками одной спецслужбы, которые бы конфликтовали с другой спецслужбой.

Мушкетеры не совершают добра, они борются за связь взбалмошной королевы с самодуром герцогом против собственного государства. Ришелье, миледи борются за благо Франции.

И. Волгин. Бэкингом — благородный человек, положительный герой. Смотрите, что он говорит: «Я не могу завладеть Парижем. За войной последует заключение мира, вести переговоры будет поручено мне. Тогда не посмеют не принимать меня. И я увижу ее, свою королеву. Тысячи людей заплатят за это счастье». Что это такое? «Анна Австрийская — моя настоящая королева. Одно ее слово, и я готов изменить моей стране, моему королю». Любовь превыше всего.

М. Веллер. Позвольте сказать, что всякое искусство условно, литература тоже условна. В любой приличной книге свой коэффициент условности.

С. Бэлза. Дюма упрекают в том, что он отказался от реальных фактов, от истории. Позвольте зачитать выписки из мемуаров герцога де Ларошфуко, автора знаменитых афоризмов. Ключевой момент — отношение Ришелье к королеве. Он старается восстановить против нее короля. История с подвесками не придумана. Осада Лярошели — тоже ключевой момент.

Была многоходовая интрига, в результате которой был убит герцог Бэкингемский, не состоялась встреча его с королевой.

И. Волгин. Это Троянская война, которая началась из-за прекрасной Елены.

Д. Харитонович. Об исторической концепции Дюма. Почему сейчас ренессанс Дюма? В советских изданиях Дюма упрекали за то, что он не понимал исторического материализма. Дело в том, что история у него предельно индивидуализирована. От человека, от его мужества, смелости, подлости зависит, как пойдет история. Сейчас снова востребована идея альтернативной истории в сослагательном наклонении: а что было бы, если бы? Если бы не убили Бэкингема? Именно от одного человека зависит многое. Мы привыкли к безликим структурам истории. Было то, что было. Дело не в том, насколько Дюма соответствовал реальности.

И. Волгин. Когда мы говорим о том, что любовь движет всем, она — абсолютное светило. Один советский исследователь пишет: «Исторический мир Дюма лишен социально-типических качеств. За ними совершенно не чувствуется политической силы и социальной группы. Дюма переключает повествование в план интимной жизни героев, в которой персонажи превращены в персонажи авантюрного романа. Есть большая опасность судить о реальном протекании истории жизни по Дюма. Ведь он поступает так, как говорил Тынянов: «Я начинаю там, где кончается документ»».

С. Бэлза. Дюма вешал на гвоздь документ.

И. Волгин. Очень модно говорить, это сейчас принято. Там есть персонификация четырех темпераментов: холерик — Д'Артаньян, меланхолик — Арамис, сангвиник — Портос, флегматик — Атос. Когда писался роман, не было полных характеров, не было такой классификации. Дюма интуитивно нащупал их, как писатель определил эти темпераменты. Четыре различных темперамента совокупились в некую гармонию, все это и есть Дюма.

М. Веллер. Вот вам три собутыльника, классическое число. Вот вам старое греческое «не менее трех, не более девяти». Это то количество, которое подсказывается жизнью. Гармония по математике Пифагора: будет больше, а меньше не имеет смысла.

И. Волгин. Почему он не включил четвертым в название имя главного героя?

М. Веллер. Так лучше звучит: три мушкетера! И не больше.

А. Снегирев. Роман работает, заставляет видеть белое в черном. Мораль героев очень смутная. Положение «друг за друга» — это так всегда происходит. Но рискует быть и не так. Вспомним по этапам историю поездки за подвесками королевы. Д'Артаньян не торопится узнать их судьбу, что случилось с Атосом, Арамисом, Портосом. Это одно. А с другой стороны, у них спокойное отношение к тому, что мы называем моралью. Роман то и дело мерцает, нам показывают людей, которые таких, как мы, убили бы запросто. А нам это все равно нравится, в этом есть свое противоречивое притяжение. В принципе это полупреступные люди, о которых сегодня пишут в новостях, которых хватают на улице в Москве. Это те же люди, которые нарушают закон. Де Тревиль говорит: «Обогащайтесь за счет или врагов, или граждан». Это силовики, которые презирают купцов. Нам все это знакомо.

И. Волгин. Безнаказанная элита.

А. Снегирев. Замечательное, безоценочное отношение автора к ситуации и делает роман тем, чем он является.

С. Бэлза. Дюма растворился в этой великолепной четверке. Его жизнь — тоже авантурный роман. Его дедушка — французский маркиз, бабушка — из Сан-Доминго, с Гаити, отец — республиканский генерал, которого Наполеон, став императором, потом отстранил. Сам Дюма с Гарибальди участвовал в революционных событиях 1830-х годов. Наконец, поездка в Россию это тоже была авантюра, но блистательная. Никто не познакомил

рядового француза с тогдашней Россией и русской литературой так, как Дюма в своих мемуарах, в таком объеме.

М. Веллер. Когда мы говорим о романтической книге, надо не забывать, что романтизация — это облагораживание помыслов и их исполнений. Кем были ребята капитана Блада? Жадными, темными головорезами, а привлекают ведь чем-то. Потому что это книга романтическая. Что касается сюжета, мы никогда не узнаем, кто был одноразовым соавтором в романе Дюма. Нет больше иронического стиля ни в одной какой-либо другой книге Дюма. Да, роман разогнан по объему. Нужно было гнать фельетон в каждый номер. Двухступенчатый сюжет, разбитый на две части, отлично работает. Одна история переходит в другую плавно. Если мы обращаемся к построению всего романа, к его языку, мы сразу убеждаемся, что видим перед собой литературный шедевр, который построен просто не по тем законам, что шедевры Гюго или Мериме.

И. Волгин. Эта заслуга Дюма или его помощника?

М. Веллер. Этого мы никогда не узнаем. Но если все это Дюма организовал, то можно считать, что Дюма еще и талантливейший организатор.

В России государь мог делать с тобой, что угодно. Это книга о свободных людях, для нас, холопов, это настолько привлекательно, что выразить невозможно. Так складывалась истории, что даже российскому дворянству было свойственно холопство, вбитое до мозга костей. А в этом романе холопства в них нет ни капли.

И. Волгин. Можно свободно бросить госпожу Бонасье в Бастилию.

М. Веллер. Мы — потомки крестьян, а не дворян. Однако, когда мы посмотрим на Петербург, мы отождествляем себя не с теми, кто лег тут костями, а с теми, кто ходит по этим берегам. Такова человеческая психология.

И. Волгин. Цвет нации — это мушкетеры.

М. Веллер. В изображении Дюма, в том полотне, которое он нарисовал.

И. Волгин. Я, как всегда, задаю вопрос, обращенный ко всем. На сей раз шаловливый. Представьте, что вы ставите спектакль в детстве, какую роль вы бы взяли.

Д. Харитонович. Я в пионерском лагере играл Арамиса.

М. Веллер. Я бы попытался быть режиссером или протащил бы себя на роль кардинала. Если поставить вопрос жестко, все мальчики мечтают быть Атосом.

С. Бэлза. Мне предложат роль Атоса, но я взял бы себе роль де Тревиля.

А. Снегирев. Я хотел быть Арамисом, но, скорее, я был бы Атосом. Я всегда ощущал у себя недостаток мозгов, что у Атоса присутствует. Мне он близок, имя его условное, как у Шекспира.

И. Волгин. Нельзя не сказать о гигантизме Дюма. Ведь это единственный в мировой литературе такой писатель, у него более трехсот романов. Такие гиганты — и этот роман, и сам автор. Говорили, что Дюма — дитя эпохи индустриализма, что он поставил литературу на индустриальный поток. Когда Маке, судясь с Дюма, показал кусок прозы под именем Дюма, но написанный вроде бы им, все увидели, что это плохо. Он хотел доказать свое авторство. Все хорошее в эту книгу вроде привнес он, а не Дюма. Но ведь это именно Дюма, пройдясь по тексту своим огненным пером, рукой художника-мастера, сделал то, что сделал. Как видим, Маке добился обратного результата.

Вопрос ко всем: правильно ли суждение, что Дюма изменил технологию исторического романа после Вальтера Скотта? У Вальтера Скотта вначале длинная экспозиция, а Дюма сразу берет быка за рога, как бы завлекая читателя, на чем построен Голливуд. Это Голливуд воспринял его технологию. Фабричное производство как раз исходит из технологии Дюма. Не медленная экспозиция, а резкое обозначение, кинематографическая завязка. И еще вопрос: почему Д'Артаньян привлек сердца российских жителей? Самый популярный роман из всех романов Дюма — это «Три

мушкетера». В Латинской Америке популярен «Граф Монте Кристо», там священная обязанность — месть.

А. Снегирев. Роман посвящен сплошному нарушению закона. Роман этот — романтизация без предела во имя любви. Почему мы так любим его? Потому что в нем все сводится к любви, нам все это близко и понятно.

М. Веллер. Я бы взглянул на то же самое с другой стороны.

И. Волгин. Если бы, как вы говорите, кто-то тут сказал о режиссере, я бы попросил у него роль Ришелье. В нем характер, интеллектуальная мощь, возможность игры, здесь масса оттенков.

М. Веллер. Мы бы играли ее по очереди.

И. Волгин. Мне кажется, Ришелье пластичный, такой богатый по оттенкам: можно сыграть и злодея, и человека эпохи Достоевского, и какого-то мятущегося в глубине, закомплексованного человека.

Д. Харитонович. Не забудьте, что Дюма называет Ришелье великим кардиналом.

С. Бэлза. В нем совмещался высокий государственный муж вместе с влюбленным мужчиной.

И. Волгин. Я не совсем понимаю глубинные истоки конфликта гвардейцев кардинала и мушкетеров.

М. Веллер. Хорошие и плохие парни.

И. Волгин читает строки романа и говорит, что роман не кончается, еще будет «20 лет спустя» и «Десять лет спустя». Я думаю, что это классика и высокая классика и, как всегда, говорю: «Читайте классику».

### Комментарии

Начали обсуждение «Трех мушкетеров» с вопроса: роман Александра Дюма принадлежит к массовой или немассовой литературе, а кончили тем, что это великое произведение. И Дюма — гигант, и его роман — гигант. Почему такой разброс между начальным и конечным мнением? В это вместились и анализ поэтики, и необычная, великая жизнь писателя, и

психология, и постиндустриализм, характерный тем, каким образом писатель налаживал массовое производство своих книг.

Прежде скажем, какова история этого романа? Как Дюма пустил на свет Божий это свое произведение, названное им «Три мушкетера»? Существует много мифов вокруг этого. Дюма поощрял эти мифы, да и сам не прочь был создавать их вокруг себя, своего имени. Что же стоит за этими мифами? Говорили, Дюма, мол, писал не сам, за него писала целая мастерская, бригада, наемные писатели за кусок хлеба, а он ставил над произведением только свое имя. Так или не так это было — посмотрим. Однако почему все читали этот его роман: и подростки, и взрослые, а даже старики? В самом деле, возник один такой человек, который заявил во всеуслышание, что это он лично пишет текст, а Дюма только ставит над ним свою фамилию. И взял да и опубликовал кусок своей прозы, как пример того, что он делает это сам, без Дюма. Ничего себе! Прочитали все и увидели, как же это невыразительно, скучно — от названия до самих героев.

Исторические романы были, разумеется, и до Дюма, у того же Вальтера Скотта, но то было совсем другое. Любой роман Вальтера Скотта имел длинную экспозицию, после которой следовало постепенное, неспешное раскручивание сюжета, развитие действия, где раскрывались герои. Дюма сразу бросает героев в различные перипетии. Все трое мушкетеров вместе с Д'Артаньяном стоят на стороне герцога Бэкингемского и королевы против интриг кардинала Ришелье и верной ему леди Винтер. А фактически они выступают против государства и короля, идеи которого разделяет кардинал и миледи. Сам Дюма стоит за всеми государственными идеями, любви и свободы в ярких, сложных жизненных переплетениях. Жизнь Дюма была не менее яркой и свободолюбивой. Сам Дюма с такой буйной африканской кровью, вроде нашего Пушкина, тоже был ничего себе, если вдуматься. Вместе с Гарибальди он участвовал в походе за освобождение Италии от австрийцев. Как и Байрон, воевал с турками за свободу и независимость Греции.

Широка была душа у автора «Трех мушкетеров». Ничего не жалел он для своего окружения: ни себя, ни денег. Деньги за книги текли рекой в карман романиста, но ведь и тратил он их, не оглядываясь, приглашал на свои празднества весь Париж, всех подряд. Специально для этого построил замок с каналами, запускал в саду фейерверки. В Алжир Дюма приплывал на корабле, в порту его встречали салютом из многочисленных пушек, как короля.

Он и в Россию, в эту далекую, незнакомую страну, совершил не менее дерзкий вояж, чем в Италию, к Гарибальди. После того он, один из всей пишущей братии, и написал два тома о России и русских. Верно понимают «Трех мушкетеров» эксперты Волгина, когда говорят, что этот роман в России любят больше других романов Дюма. Мушкетеры — свободные люди, и это нам, холопам, находящимся под пятой государя, как-то очень даже приятно читать, ощущая себя при этом свободными.

Теперь о том, почему романы Дюма не массовая литература. Самый главный признак такой литературы — заимствование из второстепенных произведений. Ну, и где они, эти заимствования? У него самого заимствовали другие писатели, такие, как Толстой в «Войне и мире», Достоевский в своем Пятикнижии. Это тоже вроде бы «фельетоны», из которых до них и был составлен французский роман «Три мушкетера». По идейным соображениям сюда можно отнести также Ильфа и Петрова с Остапом Бендером. «Турецко подданный» — он, русский или француз, для Дюма это все равно. В самом деле, никто ведь не думает, какой национальности Ромео и Джульетта, у Дюма они просто характеры, просто люди. Поэтому их и читают по всему миру.

Как начинается роман? Из Прованса приехал в Париж восемнадцатилетний юноша. Завоевывать Париж. А заканчивается эта история тем, что Д'Артаньян становится капитаном мушкетеров вместо господина де Тревиля. Возникает вопрос у Волгина (лично он не понял глубину конфликта между гвардейцами и мушкетерами), что этим

конфликтом хотел сказать автор? Ришелье хочет иметь власть над королем, у него тайная страсть к королеве, он плетет интриги. В то же время он стоит за сильную Францию, за его спиной патриотическая мысль.

Однако не так писали до него Вальтер Скотт, Виктор Гюго с его «Собором Парижской Богоматери». Дюма творил романы по-своему, его романы написаны кровью с буйной, африканской энергией. Мы уже сказали о Маке, представившем для сравнения на суд читателей свой кусок прозы. Нечто подобное было и у нас, в современной России. Взяли и прицепились к Шолохову, дескать, это все не он, а Крюков. Молод, дескать, Шолохов, в свои двадцать четыре года такие вещи писать. Вы посмотрите, как писал Крюков и как написано Шолоховым. Каждому становится ясно, кто есть кто.

К тому же Шолохов показал еще и народную жизнь. Как современен Дюма. Не только Толстой с его «Войной и миром», Достоевский с его Пятикнижием, но и еще сюда по времени, ближе к нам, романы «Унесенные ветром» М. Митчелл и «Поющие в терновнике» К. Маккалоу. Но Дюма — это нечто другое, это как бы серия за серией, кинематографические сериалы, Голливуд, а по поэтике романы Дюма как бы предвосхищение модернизма. Наряду с приключениями в «Трех мушкетерах» изображены романтические герои, представлен вымышленный мир, осложненный взаимодействием различных темпераментов. Вальтер Скотт показывал местный колорит, как это делали обычно романтики, преодолевая абстрактность, внеисторичность классицистов.

У Дюма события развиваются во Франции до XVII века, во времена Людовика XIII. Герои романа Дюма — яркие, незаурядные личности, не совсем реальные люди, романтические герои. Их жизнь не жизнь в реальных исторических обстоятельствах. Их манит все нереальное, экстраординарное, они ищут загадочные приключения, стремятся совершить подвиг. В этом нет логики, здравого смысла, Дюма пересоздает действительности, в частности, историю, в отличие от Вальтера Скотта. Пересоздание действительности подразумевает изображение человека с помощью воображения.

В «Трех мушкетерах» Дюма Д'Артаньян на обратном пути из Англии действует как человек, верящий в романтические идеалы. Французские исследователи включают в мир Дюма мифы, легенды, имея в виду воображаемый мир, созданный писателем с помощью романтической иронии. Романтическая ирония означает вечное движение, это эстетика романтизма, и у Дюма — это существование бесконечного в конечном. Реальный и ирреальный мир в романе «Три мушкетера», помимо местного колорита, создает таинственную атмосферу. Все свертывается во имя романтической любви, как ее понимает Дюма вместе со своими героями. И в этом еще одна из причин загадочности произведения, эстетики тайны, свойственной этому художественному произведению, как и всему творчеству Александра Дюма. Изображенные автором злые и губительные силы ставят человека в экстремальные, исключительные ситуации. Но Д'Артаньян и Арамис, Атос и Портос — это исключительные личности. Они совершают невероятные поступки, которые не под силу реальному человеку. В отличие от Гюго, от других романтиков, Дюма раскрывает характеры через приключения. Его герои люди действия, а не томления по бесконечному, по неземной любви, они действуют в согласии с принципами романтической эстетики. Дюма отдает предпочтение авантюрному сюжету больше, чем истории романтических скитаний.

Еще одна сторона эстетики тайны в романтизме — это узнавание. И это есть в романе Дюма: встреча с незнакомцем в Менге, потом узнавание миледи Винтер. В романе есть и такая трагическая фигура, как Констанс Бонасье, которую, заметим, губят не ирреальные силы, а интриги двора, миледи, находящаяся в постоянной борьбе с мушкетерами. Исторические события в этом романе взяты писателем из исторических хроник. Одна Констанс Бонасье — героиня не реалистического плана, а, скорее, из романтического романа. Она любит романтической любовью Д'Артаньяна и гибнет во имя тоже романтической любви королевы и герцога Бэкингема. Можно сказать, она — жертва не только обстоятельств, но и, отчасти,

ирреальных сил в лице леди Винтер как посланницы от Д'Артаньяна. Констанс Бонасье гибнет в монастыре. Загадка с леди Винтер остается романтической тайной. И герои романа — носители романтических идеалов совершают поступки и в то же время видят свои идеалы в воображаемом мире, в котором нет ни корысти, ни вероломства, ни эгоизма.

Мушкетеры — люди высоких идеалов, общечеловеческих ценностей. В отличие от других романтических героев в мировой литературе у них нет раздвоения личности из-за разлада мечты с действительностью. Их убеждения испытываются во время исполнения ими долга. Чувства и долг по отношению к королеве не противоречат у них друг другу. Дюма берет понимание долга перед государством у классицистов. Чувства и долг сочетаются у него в интересах человека с интересами государства. Мы понимаем это как романтизм. На первое место выдвигается чувство, происходит усложнение душевного мира человека. Человек у Дюма изображается в романе, как и у других романтиков более конкретным, детализированным. Его переживания имеют разные объяснения, а события служат фоном для раскрытия внутреннего мира. Соответственно и долг понимается как долг конкретного человека, который привлекает Дюма с его сложным внутренним миром.

Сравнивая роман с античными трагедиями, мы можем говорить о судьбе. Рок, судьба витают над романтическими героями. Возлюбленная Д'Артаньяна Констанс Бонасье гибнет в монастыре от кинжала миледи. Действие великолепной четверки — это вызов кардиналу Ришелье и его слугам. Д'Артаньян и его друзья борются за свободу от предопределенности, доказывая себе своими благородными поступками, что они свободны от кардинала и его гвардейцев, но не свободны от фатума. Их чувства светлы, в отличие от темных страстей Ришелье, Рошфора, леди Винтер, бакалейщика Бонасье.

Узнавание демонических героев — результат романтического изображения в романе нравственного выбора человека. Интересно

разграничение добра и зла в образах Констанс Бонасье и миледи Винтер. В образе миледи красота окружена демоническим ореолом, добро и зло, согласно романтической концепции красоты, неразделимы. В образе Констанс Бонасье красота нравственна по определению. Она не может приносить зло, наоборот, спасает королеву, вдохновляет Д'Артаньяна на активные действия во имя любви королевы и герцога Бэкингема, во имя любви Д'Артаньяна к ней самой. Оптимизм Дюма состоит в том, что его герои добиваются поставленных ими целей, их желания сбываются.

Своими убеждениями, независимостью, альтруизмом, храбростью, упорством и находчивостью герои Дюма дают пример, каким должен быть человек и в наши дни. Несмотря ни на что, роман жизнерадостен. Ирония скрашивает трагические сцены на страницах «Трех мушкетеров», вмешательство в судьбу рока побеждается верностью романтическим идеалам. «Один за всех и все за одного». И такой многоговорящий факт из современности, общества дефицита. Подписаться в те времена на любое приложение в «Огоньку» было трудно, на Дюма же почти невозможно. Приходилось покупать его романы поштучно. Теперь другая напасть: наступление электронной книги. Но читающий народ уверен, что великолепная четверка преодолет и эту напасть. Когда И. Волгин спросил своих коллег, почему Дюма назвал свой роман «Три мушкетера», ведь там же действуют четверо?» «Так лучше», — ответила И. Волгину его великолепная четверка. И мы с ней согласны.

### **Габриель Гарсия Маркес. «Сто лет одиночества»**

И. Волгин. Я прочитал начальные строки романа «Сто лет одиночества». В эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер». У нас такой состав обсуждающих: Сергей Мнацаян, поэт, литературный критик; Юрий Гирин, филолог, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы; Александр Снегирев, писатель; Андрей Кофман, заведующий

отделом литературы Европы и Америки новейшей истории Института мировой литературы.

Сегодня мы обсуждаем текст живого классика, он несомненный классик, надеюсь, не будет споров на этот счет.

Роман «Сто лет одиночества» вышел в 1967 году в Аргентине тиражом восемь тысяч экземпляров, большом для Латинской Америки. Сейчас его тираж в мире превышает несколько десятков миллионов экземпляров. Помню его по своему опыту. Я был в Гаграх, ко мне подошел Евтушенко Евгений Александрович и сказал: «Ты не читал Маркеса? Прочти непременно, это великая книга». Я прочел эту книгу и помню, какое впечатление произвела она на меня и какое впечатление произвела на наших современников. Необычность ее поразила читателей, такой прозы мы не знали, даже не подозревали о существовании в литературе подобной школы. В связи с этим у меня такой вопрос: чем объяснить это латиноамериканское чудо? Во второй половине XX века возникает великая латиноамериканская проза, немножко напоминающая русское чудо в XIX веке, когда появляется великая русская словесность от Пушкина до Толстого. Какова причина этого латиноамериканского чуда?

Ю. Гирин. Вы знаете, Игорь Леонидович, я возражаю против слова «чудо», чудес на свете не бывает. Прилепилось определение «мистический» реализм, все чудесное, чудесная реальность. Да не чудо это, а в силу собственных внутренних законов собственного развития латиноамериканская культура подошла к такому рубежу, что она самораскрылась и открылась всему миру. Это произошло в 50-60-е годы XX века, Гарсия Маркес замыкал этот цикл. А то, что произошло, должно было произойти, потому что Латинская Америка — это целый континент. Я не хочу углубляться в историю Латинской Америки, но до того там были долгие диктаторские режимы, всякие войны, перипетии. Потом подошло время культуры.

И. Волгин. Континент обрел язык. В чем новизна этого романа, принципы новизны и причины феномена читательского успеха? Ведь читать

его трудно. Читают, но никто им не зачитывается. И что такое «магический» реализм? Вот что Маркес говорит сам: «Надо было рассказать, как рассказывали мои деды, бесстрашно, с абсолютно непоколебимым спокойствием, которое не может нарушиться, даже если мир перевернется вверх дном. Я вижу, что главная проблема — это проблема языка», — говорит Маркес. «Магический» реализм — это языковое, социальное, литературное, ментальное явление. Как его трактовать?

Ю. Гирин. Маркес говорит: «Надо рассказывать так, как рассказывала моя бабка, с деревянным лицом, то есть абсолютно беспристрастно, плести всякие байки». Вот этим Маркес и занимался.

А. Кофман. Я считаю, что «магический» реализм стоит на трех китах. Первое — это что главным героем произведения является коллективное мифологическое сознание, объект изображения.

И. Волгин. А бессознательное тут есть?

А. Кофман. Может быть. Оно в большой степени творит бессознательно. Второе — писатель систематически замещает своего цивилизованного, дорационалистического человека, то есть это взгляд через призму мифологического сознания. Третье состоит в том, что в результате изображения через призму мифологического сознания действительность подвергается фантастическим искажениям.

И. Волгин. Как понимать слова Маркеса: «Ни один критик не может раскрыть своим читателям реальное представление о романе, если он не решится исходить из более, чем очевидной предпосылки, что эта книга начисто лишена серьезности». Есть ли тут связь с народной смеховой культурой, традицией «Гаргантюа и Пантагрюэля»? Может быть, это мирозерцательный смех? Такой смех существует как организующее начало романа. Автор сам говорит об этом, что смех здесь главное. И хотя книга грустная, но ведь Достоевский называл «Дон Кихота» одной из самых грустных книг на земле.

С. Мнацакян. Я думаю, что если вернуться к началу нашего разговора, за Маркесом стоит колоссальная традиция Дон Кихота. Испаноязычная литература. Роман Маркеса появился не на пустом месте. Один из его литературных друзей сказал, что Маркес — это Сервантес XX века. А я думаю, что это Сервантес уже XXI века.

А. Снегирев. Мне кажется, что он опирается не столько на Сервантеса, сколько на мощный замес полуеретической испанской культуры, экспортируемой из Испании христианской и дохристианской, ну и, конечно, из особенно индейской культуры. Это такой, свойственный всей территории Латинской Америки, взгляд на жизнь. Он трансформирует общий взгляд Латинской Америки, когда в доме есть алтарь, на котором стоит скульптурка Божьей Матери, рядом какие-то духи. Это все абсолютно естественно. Маркес просто как мощный художник и философ создал великую квинтэссенцию всей культуры.

И. Волгин. Некоторые говорят, что роман-лубок, это как бы массовая литература. С одной стороны — массовая, с другой стороны — элитарная. Это роман-фантасмогория. Вот что говорит Маркес (из интервью): «Во что вы верите: в «магический» реализм или в магию литературы?» Маркес отвечает: «Я верю в магию реальной жизни». Это говорит человек, который слил реальность с фантастикой. Можно сравнить его с Гоголем. Но в таком виде, когда мифология выступает в связи в реальной жизнью; по-моему, это первый такой опыт в мировой литературе.

А. Кофман. Да, действительно, был у нас Гоголь.

А. Снегирев. Похоже на культуру Украины, там до сих пор такой же замес адских суеверий и христианства. Как в России, писатель Гоголь транслирует не русскую культуру, а, скорее, Малороссию, Балканы. Встает вопрос о реальности и нереальности. Я думаю, что Маркес в описываемых событиях никакой магии не видел, для него это есть реальность. Нам кажется, что вол, который питается портьерами одной из героинь, —

реальность. Это настолько естественно, что сам Маркес писал, что вол может есть портьеры.

И. Волгин. Одна из героинь возносится на простынях, другая — владелица простыни — жалеет, что они пропали. Смешение метафизики.

С. Мнацакян. В 2002 году Маркес издал свои воспоминания, которые называются «Жить, чтобы рассказывать о жизни». Это большая книга на 500 страниц. Начинается она с его детства и кончается сценой, когда он пишет письмо своей невесте Мерседес с предложением руки и сердца. Это замечательная книга. И что мне показалось, когда я читал, что все, что пишет Маркес о себе, это, в сущности, то, когда полковник, один из героев «Сто лет одиночества», закончил свою последнюю войну и написал бы мемуары. Вот это меня поразило.

И. Волгин. Ведь был некий литературный подвиг. Маркес продал свой автомобиль, взял займы несколько тысяч песо, заперся, сидел безвылазно. Жена сказала ему, а что если роман будет плохой? Какой ужас для писателя. Он пошел ва-банк, поставил на зеро: или пан или пропал. Как Достоевский стал писать «Бедные люди», выйдя в отставку. Такой писательский подвиг. Другой масштаб, другая оптика. Александр, у меня к вам вопрос. Ведущая тема — одиночество. Что это такое? Это как сюжет или состояние мира, а может, состояние героев? Это проходит через всю книгу, и название ее ведь «Сто лет одиночества».

А. Снегирев. Художник всегда одинок. И чем выше статус философа, художника, личности, главного героя, полковника в этой книге, тем он более одинок. Только одинокий человек может воевать, потому что, с одной стороны, он пытается обрести своих бывших друзей, с другой стороны, никогда их не обретет. Это и спасение, побег от одиночества, и ощущение одиночества, потому что без одиночества нет художника, нет Бога. Он же пишет о Боге. На самом деле все одиноки, не только полковник.

А. Кофман. Испанское слово «solidad» не вполне соотнобразуется с русским словом «одиночество». У нас одиночество — это конкретное слово.

Это человек, который один, когда некому слова молвить, когда чувствует себя оторванным от коллектива, от общения. Испанское «solidad» — это немножко другое. Самый точный перевод — «неприкаянность». Вот о чем в этом романе. На самом деле, одиночества в нем нет. Он очень плотно заселен. Все друг с другом общаются, но при этом все неприкаянные. И средством преодоления неприкаянности можно назвать то, что можно назвать «одержимостью». Каждый герой внутренне запрограммирован на то, чтобы превозмочь норму, перешагнуть норму так или иначе.

И. Волгин. В плане личном.

Ю. Гирин. Испанское слово «одиночество» означает другое. И в поэтике Маркеса не то, что означает на нашем естественном языке, языке общения. Он писал: «Я самый одинокий человек на свете». Карибские жители — самые одинокие люди на свете, но почему он вкладывал в это понятие какой-то свой, индивидуальный, поэтический смысл? На мой взгляд, одиночество соотносится и с темой смерти, и с темой любви. А смерть для Гарсиа Маркеса — настоящая, когда она двойная, а не просто смерть.

И. Волгин. Что значит «двойная» смерть?

Ю. Гирин. Когда человек умирает, а потом наступает другая смерть либо по сюжету, либо этот же самый человек умирает второй смертью. Маркес писал о другой стороне смерти.

И. Волгин. Помните, герой умер и, почувствовав одиночество на том свете, возвращается обратно. Даже там одиноко ему, на том свете.

Ю. Гирин. Амаранта и Урсула оказались заперты в одиночестве любви. Но при этом дом, в котором они оказались, оплетается какими-то растениями, то есть они переходят на другую сторону смерти и жизни, они сами сливаются с природой.

И. Волгин. Очень много эротики в романе, много любви, причем разной любви. И любовь не в силах преодолеть одиночество. Она не способна этого сделать. Любовь есть, а не реализуется до конца.

А. Снегирев. Как и в жизни.

Ю. Гирин. Маркес писал о любви всю жизнь. И в каждом его произведении, вплоть до последнего странного опуса «Повесть о моих грустных шлюшках», где нет ни шлюшек, ни повести, ничего, а есть одинокая девственница, которая спит и с ней старец какой-то.

И. Волгин. Это Амаранта, хранительница девственности.

С. Мнацакян. Книга Маркеса «Осень патриарха» о гораздо большем одиночестве, чем книга «Сто лет одиночества».

И. Волгин. Одиночество власти.

С. Мнацакян. Одиночество абсолютное.

И. Волгин. Смотрите, что говорит сам автор по этому поводу. Одиночество — это состояние, противоположное солидарности. И он объясняет крушение одного за другим, крушение среды, крушение Макондо. Одиночество, рассматриваемое как отрицание солидарности, приобретает политический смысл. Это говорит автор не политического романа. Мы верим автору или мы с ним спорим?

Ю. Гирин. Я не верю, он говорит много противоположных вещей. Мы с Андреем были в университете, когда Маркес приезжал в Москву, выступал в журнале «Латинская Америка». Он говорил совершенно противоположные вещи.

И. Волгин. Такое свойственно художнику вообще. Есть ли тут античный мотив? Мотив рока? Мотив грехопадения? Библейские темы? Многолетняя бессонница, когда все забывают все. Написано: «Бог есть». Что это? Притча о человеке, человечестве? Или тема рока, которая присутствует в греческой трагедии? Или здесь наслаивается все это?

Ю. Гирин. Все наслаивается.

А. Снегирев. Сильные кабалистические темы. Начинается и заканчивается текст. Абсолютно кабалистический прием. И это о бытии: о начале и о конце.

С. Мнацакян. Это библия современного человека.

И. Волгин. Латинской Америки или всего мира?

С. Мнацакян. Всего мира. Может быть, тысяча лет одиночества. Эта книга о вечности.

И. Волгин. Это, как у Фолкнера, некий придуманный город. У Салтыкова-Щедрина есть придуманный город. Конечно, это искусственное сближение.

А. Кофман. Эта модель мифологического времени не существует в реальности, в литературе. Реальное время откуда-то и куда-то. Существующее в сознании дорационального человека оно также употребимо в литературе. Модуль мифологического времени — это временная модель, которая движется по кругу. (Приводит цитату). «История этой семьи представляет цепь неминуемых повторений. Вращающиеся колеса, которые крутились бы до бесконечности, если бы не увеличивался необратимый износ их оси». Один из лейтмотивов романа — это время, движущееся по кругу. «Амаранта почувствовала себя повторенной в чужой юности». Что такое мифологическое время? Оно опирается на опыт предков, все время повторяет их.

И. Волгин. Начало мифологическое, европейское, если брать греческую драму. Библейское. Можно назвать все это в романе, как и нашу «Игру в бисер», игрой смыслами культуры.

Ю. Гирин. Вы вроде путаете и вроде говорите правильно. Я бы сказал, что «Сто лет одиночества» вертикально, потому что роман многослойный. Вы абсолютно правильно заметили, что этот роман построен на библейских аллюзиях. Он построен на народном мифологическом сознании, и это еще более верно.

И. Волгин. А что неправильно мною сказано?

Ю. Гирин. Это исключительно европейская рефлексия.

И. Волгин. Абсолютная органика.

Ю. Гирин. Он говорил, что жена продала свой миксер, но деньги, как и все, кончаются, он бы еще писал.

И. Волгин. Вопрос ко всем. Почему нет главных героев в этой прозе как таковой? О чем это говорит? Люди не имеют своего лица.

А. Кофман. Это бесконечная дурная повторяемость одного и того же. Люди, живущие в мифологическом времени, запрограммированы на то, чтобы повторять действия первопредков. Здесь это началось с насилия, весь род и дальше бесконечно повторяет цикл насилия, инцест, неприкаянность.

Ю. Гирич. Тут мне придется с тобой не согласиться. Это история рода. Еще один герой — это род. У Маркеса нет ни одного ни положительного, ни отрицательного героя.

А. Снегирев. Проблема романа в том, что роман трудно читать.

И. Волгин. Почему инцест (кровосмешение) проходит тут как сюжетобразующий? Боязнь ребенка с поросычьим хвостом, и хвост в конце концов появляется. Почему человечество такое узкое, что все находятся как бы в родственной связи. Почему этот мотив как бы довлеет в прозе Маркеса? Что это значит для самого Маркеса и для нас, читателей?

А. Снегирев. Это художественный прием, который ему позволил закольцевать роман. Это замечательная проза, но есть одна проблема: непонятно, где заканчивать роман. Можно писать бесконечно, байки рассказывать и рассказывать. Чтобы завершить, автор этот художественный прием и придумал в начале и конце романа.

И. Волгин. В романе есть загадочный герой, который мне симпатичен, это Мелькиадес. Кто он в структуре романа, какая его роль? Он автор этой книги или посланец с того света? Для чего вводит Маркес этого героя? Для чего он нужен?

А. Снегирев. Это Бог.

Ю. Гирич. Это двойник автора.

С. Мнацакян. Система зеркал, зеркальный роман. И однотипны имена героев. Герой то появляется, то исчезает, в одном зеркале отразился и пошел далее. Он не Бог, но какая-то связующая нить.

И. Волгин. Когда он сидит в кабинете, герой входит туда.

А. Снегирев. Во-первых, у Маркеса в романе имеется разграничение, амбивалентность. Во-вторых, между всеми существуют промежуточные существа. Нет у Маркеса добра и зла, как у хорошего писателя. Нет моралите.

И. Волгин. Вот сцена расстрела бывшего правителя Хосе Монкадо. (Читает цитату): «Помни, тебя расстреливаю не я, тебя расстреливает революция». Тут нет моральных оценок. Здесь идет только подтекст, который сам работает.

А. Снегирев. В академическом смысле мировоззрение заключается в размывании границ между добром и злом. Как истинно мудрый человек Маркес понимает, что добра и зла как такового не существует. Просто есть угол, с которого мы смотрим на те или иные события. Есть новый мир, вихрь смывает добро и зло одинаково, есть дожди, которые карают и добрых, и злых. И бедных, и богатых. Просто есть бытие.

И. Волгин. У Маркеса — релятивизм. Нет нравственной оценки.

А. Снегирев. Отчасти да, но мне нравится, что он с юмором на все смотрит. Его глазами все своими глазами видят смешное.

И. Волгин. Человек — это звучит гордо, но еще и смешно.

А. Снегирев. Скорее, смешно.

И. Волгин. Смешон человек.

А. Снегирев. Это испанские плутовские романы. Правитель такой жизнерадостный, он вчера ведьму мог сжечь, сегодня он курицу украл, завтра он влюбился. Дон Кихот в каком-то смысле.

С. Мнацакян. Это не смешно, это печально. Все это прозвучало сквозь слезы.

И. Волгин. Зачем нужны Маркесу все эти вещи: эпидемия забывчивости, эпидемия бессонницы? Для чего как художнику это нужно ему в структуре романа? Символическая сторона?

А. Кофман. Да, где все основано на прошлом. И мотив забывчивости тут очень важен. Подтверждая это, Маркес говорит: «Процесс углубления,

тоски по прошлому». Это составляет лейтмотив романа. Автор все время тоскует о прошлом, все время воспроизводит его. Это прошлое находит свое воплощение в чем? Ребекка приносит кости предков. (Цитата): «Мешок с костями прятали до тех пор, пока не появится достойное место для захоронения». И прошлое определяет тут все у Маркеса. Именно приступы амнезии делают город обреченным.

И. Волгин. Почему в конце романа возникает настоящая любовь, страсть между племянником и теткой? Любовь все побеждает? Разве она побеждает? Она же ведет к смерти, гибели. И последний аккорд. Он расшифровывается как дар, что дан уже после гибели возлюбленной. И приводит все ни к чему, к концу света.

А. Снегирев. Это признание того, что человеческая логика ни на чем не основывается. Во-первых, мы придумали для себя всякую любовь. Потом наделили ее волшебными чувствами, на самом деле ничего этого нет. Нет на самом деле никаких чувств. Теперь относительно реальности, нереальности. Это все воображение. На самом деле рождение ребенка может привести как к концу рода, так и к его процветанию и чему угодно.

И. Волгин. Как каждый из нас тут сидящих понимает одиночество, обозначенное в самом названии романа Маркеса?

А. Снегирев. Преодоление одиночества — стимул для существования человека. Поэтому мы сидим за столом, пишем книги, постоянно преодолеваем свое одиночество.

А. Кофман. В человеческом смысле самое лучшее состояние — творческое. Это самое продуктивное состояние человека.

И. Волгин. Одиночество — конечно, творческое состояние. Без одиночества не появилось бы этого романа. Если Маркес не был бы одинок полтора года, он бы не написал «Сто лет одиночества». Если это состояние не будет преодолено, то это кончится тем, чем кончился этот роман — гибелью, другого выхода нет.

Читает цитату. Мы обсудили сегодня роман Маркеса «Сто лет одиночества». Маркес, несомненно, живой классик. Читайте и перечитывайте классику, в том числе Габриеля Гарсию Маркеса.

### Комментарии

Посмотрите, Гарсия Маркес, ведь колумбиец, а бродил по всей испаноговорящей Латинской Америке. И издал свою главную книгу «Сто лет одиночества» в Аргентине. Маркес пишет не о судьбе Колумбии — своей малой Родины, а о судьбе Латинской Америки, ее низов, у которых нет средств, хотя целая страна называется Аргентина («argentums» — в переводе «серебро»). В своей Нобелевской речи про диктаторов, которые проявляли себя в странах Латинской Америки, Маркес говорил открыто, бесстрашно и даже смешно. Вот цитата из той его речи: «Памятник генералу Франсиско Марасану, что красуется на главной площади Тегусигальпы, является на деле статуей маршала Нея, купленной в Париже на барахолке».

Так и Бунин, что думал, то и говорил, не боялся писать правду («Окаянные дни»). Маркес, оказывается, настолько современен, что дошел буквально до наших дней в литературе Латинской Америки, да и всей теперь мировой литературы. Материал произведений у него текущая жизнь. Восприятия те же, что у них, латиноамериканцев, что и у нас тут, в России. Маркес пишет, что он продавал энциклопедии, серьезные книги как какой-нибудь книгоноша, разносил их по глухим деревням, а ведь крестьяне там не умели читать. Какой-нибудь деревенский житель поставит ее где-нибудь под лампаду и будет гордиться перед всей деревней: вот я какой. А томина такой, что двинь кому-нибудь по башке, можно убить человека. Вот и у нас дома, в особом книжном шкафу, лежат такие книжицы, как «История французской литературы», «История русского романа» и др. Я лично не понял бы ничего без них в Маркесе. Бегу, в случае чего, сразу не в библиотеку ведь, а сюда, к своим книжным шкафам.

В реальном мире это прямо-таки фантастическая любовь к книгам, к авторам, как живым существам. И это дано свыше. Такая вот любовь на Руси у нас к литературе. И читать Маркеса мне разве трудно, как сказал Снегирев. Понимается и воспринимается хорошо не только наша, но и латиноамериканская литература. Мне кажется, действительно, молодой Маркес похож чем-то на старого Дон Кихота. Один и тот же язык — испанский, один и тот же склад мыслей. Как изумительны в романе «Сто лет одиночества» традиции испанской литературы. У нас где-то лежит книга, без первых страниц. Это отец прочитал ее такой еще во втором классе, ему тогда не было и десяти лет. Это том «Дон Кихота» Сервантеса и тут же двухтомник Хемингуэя с его кубинской повестью «Старик и море».

Посмотрим на поэтику романа Маркеса непосредственно. И что скажем? Начал Маркес с рассказов, написанных в Барселоне. Его после того официально называли «рассказчиком». Все эти рассказы писались о его малой родине — о Колумбии. Он же воюет с диктаторскими режимами, как Дон Кихот с ветряными мельницами. Бунин писал «Окаянные дни» за границей, в Грассе, а Маркес «Сто лет одиночества» в Латинской Америке. Он же бесстрашный; чтобы так писать, ничего не скрывая, надо быть Дон Кихотом. Вот он приехал к нам в Россию, где его публикуют, любят тут у нас в стране иллюзий и собственных мнений.

И все-таки о поэтике. В романе должен быть главный герой, а у Маркеса его нет. Главный герой романа «Сто лет одиночества» — это род. Один индеец из той же глухой деревеньки заглянул в зеркало и увидел не себя, а какого-то, представьте себе, человека с простым лицом. Ну и, конечно, удивился. А это ведь род так показан в романе Маркеса — сказочный, фантастический. Реальное и нереальное слитно, в переплетении того и другого.

Роман «Сто лет одиночества» построен по законам сновидения, что практически то же самое, что и по законам известной Маркесу привычной жизни. В ней одновременно существуют, наслаиваются друг на друга самые

различные пласты. Изображенная действительность разбавлена фантастикой не в большей мере, чем фантастика жизни разбавлена обыденностью. Такова специфическая, фантазмагорическая среда, в которой жил и которую попытался адекватно – с художественной точки зрения — воспроизвести в романе Маркес. Приверженцам реалистической манеры письма он адресует рассуждения о том, что на страницах романа создан целый мир, прообразом которого послужил южноамериканский континент с его историей, культурой, контрастами. Фантастическая реальность этой части света как раз и нашла адекватное отображение в романе. Другое дело, что «аналог трехмерного сна и должен быть из категории сновидений», о чем пишет К. Новиков в своих комментариях к одному из российских изданий Маркеса.

Маркес называет все это «магическим реализмом». Какой быт у него, такое и сознание. Быт у Маркеса принимает гипертрофированные, раблезианские размеры. Автор показывает в персонажах субстанциональные силы. Архетип бессознательного, открытый Юнгом, включает дорациональное состояние. «Флорентийский моряк Антонио Пиафетта, спутник Магеллана по первому кругосветному плаванию, оставил о Южной Америке подробные путевые записи, которые кажутся, однако, плодом пылкого воображения. Он писал о свиньях, у которых был пуп на хребте, о безлапых птицах, самки которых высидывают птенцов на спинах самцов, о других пернатых — вроде пеликанов, но без языка и с ложкообразным клювом. Об уродливом животном, головой и ушами похожем на мула, телом --на верблюда, ногами - на оленя и ржавшим, как лошадь».

Метаморфозы позволяют проследить генезис человека. Причем такая фантазмагория объединяет временные пласты: прошлое и настоящее. Вместо причинно-следственной связи употреблен такой прием, как «машина времени». Экспозиция событий применена с целью сказочного объяснения происходящего.

В романе фантастическое предполагает известную реальность, такой мир развивается по своим законам. А. Кофман говорит, что у Маркеса

ощущение мифологического времени. В таком случае герои романа предопределены безликими силами, чтобы повторять действия предков. А. Кофман говорит о родовой вине, где насилие и кровосмешение повторяются из рода в род. Опять же можно сравнить с повестью Гоголя «Страшная месть», в которой родовая вина лежит проклятием на всех поколениях, вплоть до отца Катерины. У Маркеса инцест — это еще одна сторона коллективного бессознательного, вытесненные сексуальные желания компенсируются насилием и инцестом на протяжении всего рода. И это даже не неприкаянность, а таково изображение рода, как говорит Ю. Гирич. Род продолжает себя в фантастических образах. Иррациональные силы, по мнению писателя, существуют до появления человека. Они агрессивны, что мы и видим у Маркеса, который показывает на практике теоретические положения Фрейда и Юнга. В архетипе бессознательного мифологема воплощает народную культуру. Все у него в романе слито, амбивалентно: жизнь и смерть, день и ночь, добро и зло. Вот у Маркеса еще один пример фантастического изображения: «Плачь был жалобный и такой отчетливый, что спавший рядом Хосе Аркадио Буэндиа проснулся и обрадовался: наверное, ребенок родится чревоушателем. Сама Урсула содрогнулась от внезапной уверенности, что это утробное мычание — первый предвестник страшного свиного хвоста». Это тоже из области мифологии, коллективного бессознательного. Как отметил И. Волгин, в романе показаны промежуточные существа в родовой иерархии мира.

Зеркальность в романе «Сто лет одиночества» выступает тоже как признак фантастики. Вампиры, закрытые помещения и заброшенные места, портреты и зеркальные отображения — черты фантастической литературы. У Лермонтова это «Штосс», у Гоголя — «Нос», «Шинель», «Портрет», у Тургенева — «Собака», у Оскара Уайльда — «Портрет Дориана Грея». Тема двойников есть и у Кофмана в новеллах «Песочный человек», «Щелкунчик и мышинный король», «Двойник», у Достоевского — в «Братьях Карамазовых», у Мопассана — в новеллах «Страх», «Орля», «Кто знает», у Стивенсона — в

новеллах «Мистер Джекил и доктор Хайд» и у других европейских писателей. Так что Маркес не новичок, а, скорее, продолжатель этой темы в «магическом реализме».

В латиноамериканской литературе Маркес заканчивает этот цикл. И тут все увидели, что эта литература созрела, что она стала заметной в мире, стоит в ряду лучших национальных литератур. Маркес говорит простым, доступным языком, показывает вроде обычные вещи. Всем все понятно, всему простому народу. А для того, чтобы воспринимать обычное, надо иметь средства, чтобы поехать куда-то в город для получения образования. А у бедных их нет, где они их возьмут? Для нас фантастическое — наука, и то не все в ней все понимают. А для Маркеса — это жизнь простого народа, как у Гоголя — нечто яркое, мифическое, можно сказать, языческое, до сих пор существующее на Украине в понимании малороссов, как и в понимании болгар. Для Маркеса, как сказал К. Новиков, фантастическое естественно. Но есть и еще одна причина понятного, простого для всех языка в этом произведении. Миф не бывает сложным, он не сможет существовать, предполагая такой яркий, образный, дорациональный язык. Как заметил исследователь Ц. Годоров, не только дьяволы, но и сам язык создает фантастику.

В фантазмагории романа Маркеса показаны такие события и явления, которые не укладываются в рамки здравого смысла. Обычными средствами невозможно выразить то странное, что существует в произведении, в частности, у Маркеса в его романе «Сто лет одиночества».

Мы не согласны, когда Волгин говорит о нравственном релятивизме Маркеса. Маркес предоставляет персонажам свободу, языческую раскованность во всем, что касается литературы, искусства. Вся Латинская Америка в карнавалах, она поет и танцует: в Бразилии — это ламбада, в Аргентине — танго, в Перу и Колумбии звучат индейские песни, пишутся яркие до фантастичности книги. Вся атмосфера заражена энтузиазмом, идущим от детства человечества. Вот Филипп Киркоров и едет в Латинскую

Америку с концертами, везет туда наши песни и привозит оттуда успех, впечатление от невероятного, отзвука огненного темперамента латиноамериканцев, обновления не столько программы, сколько всего себя как певца. Таков магнетизм Аргентины, Перу, таковы тут музыка, песни, литература. И это массовая культура? Массовая — потому что в массах, но если судить по Маркесу, то какая же это массовая культура? Это искусство художников слова, танца, мелодий, овладевших массами. А что же у нас в прошлом после серебряного века? То войны, то восхваление диктатора. И четкая регламентация: так называемый «социалистический реализм».

И вот публикуется роман Маркеса «Сто лет одиночества», он доходит до нас в годы «оттепели» и отменяет те семьдесят лет XX века, которые были. Однако без одиночества не бывает настоящих творений. Они получаются в тиши писательских кабинетов, глубинах души и трудах человека и человечества. Маркес пишет о роде во времени, и что же мы видим в другом, подобном ему произведении — в романе Шарля де Костера о Тиле Уленшпигеле? Там тоже род, а в нем все живут по сто лет, и Тиль Уленшпигель тоже живет сто лет. И это кажется фантастическим, а если вдуматься, то просто необходимым. Это нужно каждому, посвятившему себя борьбе за свободу, независимость маленькой Голландии от гнета испанского короля. Будто бы не Шарль де Костер написал эту книгу о свободе Голландии, а также Маркес.

Как верно заметили коллеги Волгина, одиночество у Маркеса, это не столько экзистенциальная, сколько онтологическая проблема. Это народная смеховая культура. Как замечает И. Волгин, в романе исключаются религиозные искания, хотя в одном эпизоде мы читаем, что на площади города было написано слово «Бог». Эпизоды с дождями, как интерпретирует их Волгин, говорят не столько о всемирном потопе, сколько о культуре индейцев, с их воззрениями на человека и окружающий мир, который предстает в утопическом виде, с юмором, который, по мнению Волгина, существует в романе. Комическое — неотъемлемая часть языка

художественного произведения. Своими речевыми средствами Маркес воспроизводит смешное в человеке, в его воззрениях на бытие. Странное из-за своей непознаваемости становится не только пугающим, но и комичным. Образы в романе амбивалентны, они взяты из гущи народной, из его карнавальной смеховой культуры. Фантастический мир в романе создан воображением автора, юмор его рождается из юмора местных жителей. Вот что пишет Маркес о языке, как средстве отражения комического в романе: «Я понял, что в литературе, помимо академических и слишком рационалистических стилей, с которыми я был знаком по лицейским учебникам, существовали иные возможности». Смещение смерти и рождения, трагического и смешного создает атмосферу бытия.

Маркес начал писать с рассказов. Рассказ — это кирпич, который ложится в основание романа. В 1962 году писатель издал сборник рассказов «Похороны Большой Мамы». Получив официальное признание как рассказчика, Маркес не отрицает заслуг литературных предшественников и современников. В своей речи по поводу присуждения ему Нобелевской премии, он предложил собственную трактовку происходящего, логически соединил свой талант с первоосновами, не отделяя свою литературную судьбу от судьбы Латинской Америки. Маркес жил на континенте, история которого требовала не гиперболизации, а систематизации и отбора. Парадоксально звучит признание Маркеса, что в детстве он хотел стать фокусником, выступающим перед публикой, но помешала ему только робость. Тут же звучит признание, что он сделался писателем тоже из-за избытка робости. При этом вспоминается пассаж из «Мертвых душ» Гоголя о безымянном охотнике до сапог, который упорно рассматривал свой пятый сапог, вызывая смех окружающих. Такого жизненного опыта, как у Гоголя, 18-летнему Маркесу тогда не доставало. Не было у него еще ни навыков, ни интонации. Но был большой писательский талант, было немало лет одиночества, в результате писатель получает известность, возможность ранние литературные опыты издать отдельным сборником. Творчество

требовало большой отдачи. Писатель признавал, что литературное ремесло было и остается для него трудом невероятным, но необходимым.

Эстетика странного, таким образом, включает в творчестве Маркеса симбиоз языческих и библейских мифов. «Магический реализм» подразумевает мифологическое сознание, абсурдные и комические речевые характеристики. Поэтизация персонажей с их диалогами, фольклором, помогают автору овладеть стилем, к нему пришла нужная интонация. После Маркес вспоминал: «Я был еще опутан цепями традиций латиноамериканского романа, перегруженного академизмом и риторикой. Чтобы преодолеть многословие, столь любезное нашей литературе, я доискивался простоты любой ценой». Эти принципы были во многом осуществлены уже в первом рассказе, написанном в 1947 году. В 1982 году Габриэль Гарсиа Маркес был удостоен Нобелевской премии по литературе «за романы и рассказы, в которых фантазия и реальность, совмещаясь, отражают жизнь и конфликты целого континента». Роман «Сто лет одиночества» был и остается настольной книгой читателей не только Латинской Америки, но и других континентов, с которыми разделял свое одиночество Маркес.

### Эрнест Хемингуэй. «Фиеста»

И.Волгин читает цитату. Здравствуйте, в эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер». Я прочитал эпиграф и первые строки романа Эрнеста Хемингуэя «И восходит солнце», более известного, как «Фиеста». Хочу представить наших сегодняшних гостей: Марина Токарева, театральный критик; Михаил Веллер, писатель; Сергей Есин, писатель, заведующий кафедрой творчества Литературного института; Фарид Назимов, прозаик, драматург.

Этот роман был написан Хемингуэем в 1926 году, по-русски прозвучал впервые в переводе В. Тапера в 1935 году. Как и другие вещи Хемингуэя, роман стал особенно популярен в 60-е годы XX века, которые

можно назвать во многом эпохой Хемингуэя. Вспоминаются стихи Межирова: «И под каждой иконой византийского письма // Хемингуэй либо в трусах на рыбной ловле, либо в свитере». Такое изображение Хемингуэя висело в каждой интеллигентной семье.

У меня вопрос: «Фиеста» — это первый роман, дебют Хемингуэя. До этого у него была книга «В наше время». Но роман первый. Можно сказать, что в этом романе присутствуют все герои классического, позднего Хемингуэя? Лаконизм, сдержанность описаний, внешнее отсутствие психологизма. «Нью-Йорк таймс» написало тогда: «После скупой, сильной прозы Хемингуэя вся остальная проза должна устыдиться».

С. Есин. Мне кажется, этот роман, хотя я и люблю его, написан с некоторым коммерческим запахом. В первых нескольких фразах, которые вы прочли, уже это есть.

И. Волгин. Гарантия коммерческого успеха.

С. Есин. В известной мере, антисемитизм в Америке в то время цвел по большому счету. Были и другие признаки коммерческой литературы: большая любовь к выпивке как заманке, герой-импотент; много было вещей, которые свойственны и нашему времени, когда мы пишем бульварный роман. Что касается героя-импотента, то рядом с ним находится женщина, которая любит его, но вынуждена ходить в чужие дворы.

И. Волгин. Он — импотент не природный. Это следствие травмы, герой — инвалид войны.

С. Есин. Вот одна из сцен романа, когда он смотрит на себя в зеркало.

М. Токарева. Я совершенно не согласна с тем, что в романе есть коммерческий интерес. Мы знаем, что жена Хемингуэя потеряла чемодан с рукописями мужа, в которых было много первых литературных опусов. «Фиеста» — один из его первых романов, может быть, самый лучший. В этом романе автор совершенно честен в своем ремесле, то есть абсолютно честно преследует истину, выбирает очень точные слова. Мне кажется, с этой точки зрения роман безукоризненный.

И. Волгин. Есть в этом романе черты позднего Хемингуэя?

М. Токарева. Несомненно. Тут уже заявлено все лучшее, чем потом станет Хемингуэй. Что касается импотенции, он первый написал об этом в 1926 году. В это время Булгаков пишет «Белую гвардию», Фолкнер — «Шум и ярость». Это было единственное время, когда была литература — худшая или лучшая. Еще не было никаких подделок под литературу, никакого желтого потока.

И. Волгин. Я тоже считаю, что тут нет никакого коммерческого расчета. Насчет мистификации. Никакого чемодана не было, жена ничего не теряла, автором говорится о чемодане, чтобы не предоставлять рукописи.

М. Токарева. Слабость Хемингуэя.

М. Веллер. Книга вышла в 1926 году, и писалась она во Франции, частично в Испании. Нужно представлять состояние литературы, эстетическую и всю мировую обстановку в 1926 году. Хемингуэй прошел французскую школу. Он жил в Париже не только для того, чтобы играть в тотализатор на ипподроме. На рубеже XX века французы объявили то, что чуть позже назовут «ноль стилем». Если идет дождь, не нужно писать: «Серебряные струи стучат в окна». Нужно писать просто: «Идет дождь». Стиль кружев был исчерпан, наступила эпоха неопрIMITивизма. Сначала, как всегда, она наступила в живописи, потом в поэзии. Затем она дошла до прозы. Эстетика всегда отражает настроение общества. Все, что говорилось до того, перестало работать. Его больше не брали на веру. Люди хотели чего-то, особенно молодые поколения. Прежде всего молодые говорили: «Дайте нам честно, дайте нам просто, дайте нам без рулад, которые всегда лживы». «Фиеста» — роман, написан таким языком, именно это вызвало грохот в Европе.

Ф. Назимов. На мой взгляд, это самый лучший роман Хемингуэя, последующие романы были хуже. В этом романе Хемингуэй превзошел самого себя, это и есть антихемингуэевский роман. В то же время там есть сам Хемингуэй от начала до конца, до повести «Старик и море». Я считаю,

что у него были гигантские вспышки. Вначале была «Фиеста», в конце — «Старик и море», где он превзошел самого себя, потому что в нем было мало Хемингуэя, и вообще там нет Хемингуэя в свитере со спиннингом и дустволкой, там есть ранимый, чуткий, прелестный, милый художник. Но в «Фиесте» видно, как молодой Хемингуэй вырастает из Гертруды Стайн, которая любила повторять слова: «Сейчас я вам приведу пример хемингуэевской мелодии». Он описывает, как Брет Эшли едет в машине, печальная сцена. В конце она смотрит на него, и он пишет далее так: «Она смотрела на меня так, как она одна умела смотреть, она смотрела на него так, как будто в мире не было ничего».

И. Волгин. Прекрасный перевод. Принято считать, что «Фиеста» — это роман о «потерянном поколении». Термин Гертруды Стайн, которая ввела его в оборот. Есть ли доля истины в ее словах? Деспасес сказал, что это небыллица о пьянствующих туристах.

М. Веллер. Хемингуэй в «Фиесте» впервые сделал это на большом пространстве полотна в прозе. Его герои, в сущности, ничего из себя не представляют и ничего не делают, а все их переживания и чувства, трагедии и мечты утоплены в подтекст под этими простыми повторяющимися словами. В чем состоит главная ценность этого романа?

Ф. Назимов. На самом деле, этот роман Хемингуэя я бы назвал «Молодость». Мне трудно ставить проблему «потерянного поколения», забывая о втором: род приходит, род проходит, а земля пребывает вовеки. Это великолепный гимн молодости.

И. Волгин. И название взято из Экклезиаста.

Ф. Назимов. Только в молодости можно жить в полный рост, они этим и занимаются. И мы можем в двух словах обрисовать сюжет.

И. Волгин. «Фиеста» бессюжетна.

М. Веллер. Это бессюжетная проза. Если нет захватывающего сюжета, чем тогда держится этот роман? Текст и мастерство.

С. Есин. Бык, который убил Венсенна. Он был его 118-м быком за всю жизнь и третьим за день.

И. Волгин. Культ мускульности. Мужчина и его род занятий: рыбалка, война, выпивка. Настоящий интеллигентный человек, он никого не бьет, он сам, которого бьют. Его, лишённого главной мужской функции. Между тем как Хемингуэй корректирован как половой гигант. Это антигерой.

М. Токарева. Знаем Хемингуэя с его форсирующей брутальностью позднее, а здесь: «Если задумаешься, как жить, поймешь, каков он». Он хочет понять, как жить в этом мире.

Ф. Назимов. Это абсолютно Джейк Барнс, Хемингуэй всегда был нелеп. Перед тем, как он приезжал в окопы во время второй мировой войны, лейтенант предупреждал американских солдат: «К вам приезжает папа. Он будет учить вас говорить о войне и о том, как он крут. Вы соглашайтесь, не подтрунивайте над ним. Он хороший писатель». И все раны второй мировой войны у него от столкновений: то от драк, то в него врезалась машина. Никого сам он не бил. И, тем не менее, это юноша, который добровольно пошел на вторую мировую войну, попал под обстрел. Он был ранен в паховую область, получил 120 осколков. Но отнюдь не испугался и тащил с поля боя итальянца, который превратился в труп, он его все-таки дотащил.

И. Волгин. Говорят, что Хемингуэй — герой, а он всего месяц пробыл на фронте. Был фронтовым корреспондентом, остальное придумано.

М. Веллер. Я писал о том, что быть солдатом и писать о войне — это разные вещи. Нельзя сравнить фронтовой опыт Хемингуэя с фронтовым опытом Ремарка. Мне одно время пришлось бывать на охоте. Почему человек из спортивного интереса делает из живого животного мертвое? Это нехороший человек. Вопрос в том, что я никогда не отдавал предпочтения корриде, потому что быка мне жалко, бык обречен. Он ничего плохого не сделал. Да, разумеется, он может всадить тореадору рог в живот. Не нравится мне это.

И. Волгин. В мировой литературе Хемингуэй впервые изобразил бой быков. Маяковский, который был в Мексике, сказал: «Я бы на рога быка установил пулеметы, чтобы они стреляли в публику». Хемингуэй говорит другому.

М. Токарева. Он написал: «Труссы умирают зря. Я всегда верил, что для мужчин главное — преодоление страха. Лучше знать худшее, чем жить в страхе перед худшим». Коррида — это модель, которую он воспроизводит в своем творчестве. «Все, что я хочу знать, это как нам жить». «Если додуматься, как нам жить, то поймешь, каков ты есть». Он в этом процессе хочет понять, как жить на земле.

Ф. Назимов. «Фиеста» — самый антихемингуэвский роман. Когда автор раскрыт, он как бы сдирает кожу с себя, тогда он наиболее близок к себе. Хемингуэй — это абсолютный Джейк. Коррида — это бой быков или волов?

И. Волгин. Волы — это кастрированные быки. В этом какое-то отклонение к эротике.

С. Есин. На чем держится роман? Волы и быки — это метафора, которая обращена на героя.

Ф. Назимов. Он защищает Джейка Барнса. Он — физически вол. Люди делятся на две части. Это Роберт Кон — главный герой «Фиесты», который отстаивает свою даму до конца. И Джейк. Самый слабый и фальшивый момент романа, когда Джейк, невероятно любящий ее, оставляет ее с Педро Ромеро и уходит на цыпочках.

С. Есин. Потрясающий писательский ход, он вернулся через 20 минут. Это описать невозможно. Мы говорим о корриде, поразительна любовь Хемингуэя к корриде, это фрейдизм, что связано у Хемингуэя с собственным восприятием, постоянным преодолением собственной трусости.

И. Волгин. Он был мускулистый, но с детства его обряжали в женское платье.

М. Токарева. Это самое платье не помешало ему создать мужской образ.

Ф. Назимов. Коррида во всем. Когда Брет сидит с Педро Ромеро, он ведет себя с ней, как с быком. Он смотрит на Педро и пытается понять, бить его или время еще не пришло? В то же время он смотрит на Джейка: может ли тот претендовать на нее или нет? Это настоящий матадор.

И. Волгин. А что ему делать? Он же не может быть с ней, а она хочет его любить.

М. Токарева. Он стоек.

Ф. Назимов. Я читал интересную переписку Жижи. Она рассуждает: «Я понимаю, что ему что-то оторвало. Но неужели ему оторвало пальцы, язык?» Он не исчерпал «потерянное поколение», но тему молодости в «Фиесте» он исчерпал. Это момент прощания с молодостью.

М. Токарева. Мне кажется, что с самого начала тут все проникнуто трагичностью, нет никакой беззаботности. Это роман — послание.

Ф. Назимов. Я защищаю мысль, что это роман о молодости. И он пишет, что фиеста продолжалась, она шла уже три дня. Пляски, шум праздника. И, казалось, неуместно думать о последствиях. Кто в молодости думает о последствиях, когда кажется, что ты никогда не умрешь. В то же время в каждый миг тебя ожидает гибель. Но жизнь не кончится никогда.

И. Волгин. Близко к тексту. Мы забыли еще одного героя. Это испанская природа. Картины испанской природы. Описание Парижа. Скупы описаны виды природы, когда он как автор едет по Испании. А еще люди, простые испанцы, замечательные крестьяне, которые пьют вино. Наши критики писали, что они противопоставлены тем, которые ничего не делают. Крестьяне тоже ничего не делают. Они гуляют. Это праздник для всех.

М. Токарева. Праздник святого Фермена. Он стал уже культовой фигурой.

И. Волгин. Это роман — послание. Послание кому? И какое содержание этого послания?

М. Токарева. Я упрощу свое понимание. Послание современникам, миру, вечности. Там есть некий максимум: держаться во чтобы-то ни стало.

И. Волгин. Достоинство под давлением.

М. Токарева. Художественная ткань, которую он создал и посылает и которую совершенно не упраздняет: держаться во чтобы-то ни стало.

И. Волгин. Мы продуктивно поговорили. У меня общий вопрос ко всем: может ли женщина полюбить мужчину с таким физическим недостатком, как у Джейкоба Барнса, не изменяя ему?

М. Веллер. Возможно все. Мы не будем говорить о Квазимодо, там любовь наоборот. Мы не будем говорить о Абеяре и Алоизе, он не всегда был кастрирован. По народной пословице любовь зла, полюбишь и козла. Существует душевная склонность, когда чувства у этого человека аморфны, а жизнь есть жизнь. Любовника можно завести, и будет на все наплевать. Жизнь знает все.

С. Есин. Хотелось бы, чтобы любовь состоялась.

Ф. Назимов. Главное отличие этого романа от русских романов - в корриде. Хемингуэй приветствовал ее.

М. Токарева. Игорь Леонидович, вы такой матерый литературовед. Неужели из разговора можно вычлениить литературную рекомендацию?

И. Волгин. Из разговора о литературе можно вычлениить все, что угодно.

М. Токарева. Уже тысячу лет назад, если это любовь, было возможно все.

И. Волгин. Это возможно, если это русская женщина. Это в традициях русской прозы.

М. Веллер. Никогда не надо прибегать к шовинизму. Тристан и Изольда не были русскими, Ромео и Джульетта не были русскими, Дафний и Хлоя не были русскими.

М. Токарева. «Ты женщина, и этим ты права». Для женщины это возможно.

Ф. Назимов. Я очень люблю этот роман. Я попытался найти что-то. Как писал Набоков, не кончается строка. Так и идет жизнь романа. У меня на столе стоит такое фото (Показывает групповое фото).

И. Волгин. Вот тут Хемингуэй.

Ф. Назимов. Хемингуэй со своими прототипами. И тут же Хэдли — милая женщина, жена Хемингуэя. Это 1925 год, июнь, Памплона. Герои «Фиесты».

И. Волгин читает замечательные строки романа «И восходит солнце» («Фиеста»). В общем, сколько бы мы не спорили, потомки будут читать этот роман, будут получать наслаждение от чистой прозы. Хемингуэй стал классиком еще при жизни. И я скажу, как всегда, заканчивая программу: «Читайте и перечитывайте классику».

### Комментарии

Хемингуэй — очень оригинальный писатель, совершенно необычный, на наш взгляд, в мире другого такого нет. И все у него в жизни так, как и в творчестве. Где-то в начале жизненного пути он написал этот свой лучший роман «Фиеста» и закончил самым лучшим произведением — «Старик и море». Творчество у Хемингуэя окольцовано, как у персидских поэтов. Хемингуэй и есть поэт в прозе. Недаром второе название романа «И восходит солнце» взято из библейского Экклезиаста.

Многое в поэтике «Фиесты» у Хемингуэя, как у поэта: кратко, точно, и это не обязательно философия. Одно главное в моральных исканиях Хемингуэя — это мужество, стоицизм перед лицом враждебных обстоятельств, ударов судьбы. Физическая и моральная отвага героев изображена в конфликтах. Хемингуэй разрабатывает жизненную, эстетическую систему поступков героя, известную под названием хемингуэевского канона. Роман, как и рассказы Хемингуэя, построен на взаимодействии сказанного и подразумеваемого. И эти элементы, соединенные в невидимое, естественное течение сюжета, придают силу и смысл изображаемому.

Широко и свободно Хемингуэй пользуется подтекстом. Герои его ни с кем не делятся бедами. Создается впечатление, что чем тяжелее им, тем непринужденнее беседа — таковы условия игры. Однако равновесие текста и подтекста автором не нарушается. Психологическая мотивированность говорит о мастерстве писателя. Поэтика подтекста, разработанная Хемингуэем, вошла в поэтику современной прозы. Хемингуэй писал о своей манере в произведении «Смерть после полудня»: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все, что опущено, так сильно, как если бы автор сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над водой».

В книге есть много горечи и отчаяния, но есть и любовь, умение видеть земную красоту. Главный герой Джейк Барнс, американский журналист, живущий в Париже, ведет повествование. Его ранение исключает возможность физической любви. Душевная травмированность развивается на фоне подлинной трагедии его жизни. Отношения Джейка Барнса терпят крах с Брет Эшли, которая любит его, как и он ее. Мужество не покидает Джейка, он пытается найти разумное решение в мучительных для себя конфликтах с окружающим миром. Герои «Фиесты» — боевые друзья Джейка. Чтобы как-то забыться, они придумывают себе всякие развлечения. Описывается поездка Джейка Барнса и Билла Тортона в испанские Пиренеи, где на рыбалке они ловят форель, затем вся компания участвует в празднике, смотрят в Памплоне бой быков. Наслаждение героев корриды испанской природой, радость жизни — все это ярко передается автором. Эти эпизоды являются лучшими в романе Хемингуэя.

Нельзя рассматривать поэтику Хемингуэя без моральной темы. Сдержанная манера письма — не признак эмоциональной бедности автора, как и скупые реплики его героев. Предпочтение конкретного, однозначного, простого перед отвлеченным или мудреным — важный, доминирующий элемент мировосприятия Хемингуэя. За отвлеченным герою Хемингуэя

видится фальшь и обман. Поэтому писатель и строит свою эстетику на таком делении чувств и предметов внешнего мира. Война закончена. Категории абстрактных и конкретных понятий, входящих в жизнь героя, стали иными, но по-прежнему от таких «неверных» слов, как ревность, одиночество, страдание, он ищет опоры в названиях, педантично точным точкам обозначения. Поэтике Хемингуэя свойственны индивидуальные гербы. Таков эстетический и моральный мир в творчестве писателя. Мир в «Фиесте», несмотря на внешнюю гармоничность, противоречив: он непрочен, его герои испорчены предчувствием бед. Истоки противоречий остаются за кадром. Неблагополучие заслонено конкретными обстоятельствами, которые хочет изменить герой. Молодой Хемингуэй не считал себя опустошенным, как многие из его «потерянного поколения». Он был таким писателем, который, восприняв трагедию своих товарищей, избрал ее своей темой. Писатель относится к своим героям критически. Как разъяснил сам автор, это не «потерянное поколение» без покоя и счастья. В «Фиесте» после заглавия у Хемингуэя идут два эпиграфа: «Все вы — потерянное поколение...» и из Экклизиаста «Род проходит, и род приходит, а земля прибывает навеки. И восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит». Это не значит, что Хемингуэй не переживает за героев романа. Тема земли — это противовес пессимизму.

Второй момент — в романе как бы отказ Хемингуэя бороться с общественным злом, которое приводит людей в отчаяние. Общественная тематика тут задвинута на задний план, в отличие от сборника рассказов «В наше время». Таково самоограничение писателя, обусловленное фаталистическим взглядом на общество, существующее в романе «Фиеста».

И. Волгин отмечает, что уже в этом раннем романе присутствуют все черты позднего классического Хемингуэя. Однако мы не согласны, что у него нет внешнего психологизма. У Хемингуэя есть подтекст, и это оставляет предысторию за кадром, давая возможность читателю самому угадать мотив поведения героя. Хемингуэй не следует за своими героями в сторону

«утраченных людей». Может быть, так следует понимать тему рода? Положительное начало в человеке находит свое максимальное выражение в мотиве непобежденности. Герой романа Джейк Барнс — самый непобежденный из всех героев. Он один сопротивляется «злой судьбе». Эта тема проходит сквозь все творчество писателя. Драматическая борьба Джейка Барнса со своим отчаянием — внутренняя тема «Фиесты», по сути дела она вторая после темы земли. И эта тема борьбы героя Джейка с судьбой сводит сюжетные линии романа в единое целое.

Ф. Назимов говорит, что «Фиеста» — роман о молодости. Действительно, герой Джейк Барнс не думает о том, что он может когда-нибудь умереть. Он стоек, как полагает и Токарева. Поэтому эпитафия из Экклезиаста выглядит не столь по-библейски о вечности, в религиозном плане, сколько о самой жизни. В самом деле, жизнь и вечна, и прекрасна. По словам М. Веллера, жизнь есть жизнь, была бы любовь у Брет Эшли к Джейку Барнсу, а что он инвалид, так в жизни ведь все бывает.

Согласимся с М. Токаревой, сказавшей, что в романе есть послы: держаться во что бы то ни стало, подобно Джейку Барнсу. Где есть любовь, там возможна и сила воли. Все понимают, что нельзя так жить, так любить и соответственно так писать, как прежде, по-старому. М. Веллер прав, что это определило успех «Фиесты» у понимающего читателя. Проводя параллель Хемингуэя с Достоевским, Веллер говорит, герой «Фиесты» Роберт Кон — это тот же князь Мышкин, но «идиот наоборот». Это герой, который не умеет быть лишним, который всем надоел, это добро с кулаками. Единственный носитель общечеловеческих ценностей, он понимает, что надо сохранять верность в любви и дружбе. И что надо быть настоящим человеком. А люди ведут себя не так и воспринимают мир не так. Они отторгают его, а жизни идет своим чередом, вопреки естественному развитию, что тоже верно.

Не будь Хемингуэй оригинальным человеком в жизни, не было бы у него и оригинального творчества. У Хемингуэя жизнь накрепко связана с творчеством, как у любого настоящего писателя. Хемингуэй немало

побродил по Европе, по миру («Прощай оружие!» — Италия; «По ком звонит колокол» — Испания; «Праздник, который всегда с тобой» — Париж, Франция; «Зеленые холмы Африки», «Старик и море» — Куба). Хемингуэй не был только у нас в России. Зато Россия сама пришла к нему на Кубу, где жил тогда Хемингуэй. Явилась в виде советских военных кораблей в годы Карибского кризиса. Вот после того, под занавес жизни Хемингуэя, и появились у нас тут в России портреты Хемингуэя в свитере, почти в каждой интеллигентной семье. Папа как бы достучался до нас из своей «Фиесты».

М. Веллер отмечает влияние Достоевского на Хемингуэя. По нашему мнению, связь у Хемингуэя с русской литературой существовала пусть даже и на инстинктивном уровне. Хемингуэй родился в 1899 году, Толстой умер в 1910 году, когда Хемингуэю было 11 лет. Конечно, такое событие в мире не могло обойти довольно культурную американскую семью Хемингуэев. Все творчество позднего, классического Папы Хемингуэя оказалось окольцовано миром («Фиеста» — «Старик и море»), а в середине — военная тема («Прощай, оружие!», «По ком звонил колокол» и даже в «Фиесте» как отзвук войны действуют бывшие фронтовики). Главному герою «Фиесты» оторвало что-то, но не пальцы же, не язык; по определению любимой женщины — это тоже эхо войны. Как замечает М. Токарева, сегодняшний читатель, прочитав «Фиесту», узнает как человек справляется со своей катастрофой в условиях поражения.

Хотя мы не согласны, что «Фиеста» — роман о поражении. Это не аналогия поражения, как я уже говорил, это мотив вызова судьбе, как и в «Кармен», что не ускользнуло от внимания Волгина: испанский антураж, коррида, матадоры, роковая любовь, вызов року — все, как в «Фиесте».

Посмотрите название произведений Хемингуэя — все хорошие, образные и поэтические, праздничные. Если сравнить роман «Фиеста» с романом «Праздник, который всегда с тобой», то фиеста — это тоже праздник. В «Фиесте» война, но с быком уже, а не между людьми. Хемингуэй подключился к миру народной смеховой культуры. Карнавальная

атмосфера у него не дает героям пасть духом. Амбивалентные карнавальные образы в «Фиесте» перекликаются с темой земли, смерть и рождение можно сравнить с ее плодородием. Также эта тема смена дня и ночи, времен года на земле, которая существует вечно с ее реками, озерами, морями, океанами, родниками и лесами, сохраняющими влагу, необходимую для жизни человека. Земля — кормилица человека, она не только источник оптимизма и жизни героев Хемингуэя. В мифологии разных народов земля — мать, которая растит человека, что и показано Хемингуэем в романе «Фиеста». Она исцеляет героев от их душевных ран, укрепляет уверенность в себе, как всем крестьянам, изображенным в романе. Земля в «Фиесте» вечна, потому что она такая же древняя, как и океан в «Старике и мире».

И все-таки, почему Хемингуэй застрелился? От одиночества, которое свойственно любому настоящему писателю? Тем более ему, американцу, в конце концов, патриоту своей страны, оказавшемуся на Кубе в момент Карибского кризиса. Чисто внешнее объяснение в психологическом срыве — сама пуля в висок. Официальное объяснение — депрессия, но что за депрессией — вот что главное. А за депрессией стояло то, что он был человеком мира, а обстоятельства опять загоняли его в тупик.

Перед этим 1948 году, Хемингуэй поднял голос против «холодной войны», в предисловии к новому изданию романа «Прощай, оружие!» он писал: «Писатель не может оставаться равнодушным к тому непрекращающемуся смертоубийственному преступлению, которое представляет собой война».

В конце 1953 года Хемингуэй выступил в антологии «Сокровища свободного мира» с призывом к сотрудничеству между народами, имея в виду взрывы атомных бомб в Японии, варварские бомбардировки Вьетнама и т. д. Хемингуэй писал с болью о том, что атомная бомба может уничтожить саму Америку.

В обстановке военной истерии Хемингуэй первым из крупных писателей выступил с антивоенной тенденцией в романе «За рекой, в тени

деревьев». Принципы Хемингуэя всегда оставались непоколебимыми. Под конец его жизни на Кубе, где жил писатель, произошла революция. Хемингуэй приветствовал Фиделя Кастро. В записях писателя есть такие слова: «Кубинская революция была исторической необходимостью».

В 1961 году должны были чествовать Хемингуэя, праздновать его юбилей, а он застрелился. Так почему же все-таки? От душевных переживаний, завершившихся депрессией и, в конце концов, роковым выстрелом в висок? Перед глазами его стояли разрушительные ракеты, нацеленные на его родину, и в новой власти на Кубе уже проявлялись диктаторские замашки.

Хемингуэй прожил яркую, красивую жизнь в неустанном и напряженном писательском труде, жизнь борца за свободу и право на счастье. Папой звали люди его в благодарность за все. Большой писатель, он взял эпиграфом к «Фиесте» цитату из библейского Экклезиаста «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает навеки. Восходит солнце и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит»... Подлинное название романа Хемингуэя — «И восходит солнце», и оно из библейской цитаты (название «Фиеста» было рабочим заглавием романа, оно появилось в английском издании книги и далее перешло в русское). Цитата из Экклезиаста придает роману бездонный, пророческий смысл. Русский писатель Куприн в своей «Суламифи» тоже обращался к Экклезиасту, что вообще-то характерно для религиозных поисков. Слова из Экклезиаста у Хемингуэя говорят не о Боге, не о божественной предначертанности, а об отношении человека не только к человеку, но и к земле, которая показана в Библии как прародительница сущего.

Здесь нет ни пессимистического, фатального взгляда на общество, ни веры в какие-либо абсолюты. Мы не согласны с Веллером, характеризующим искусство художника Руссо и Хемингуэя как примитивизм, видя автора «Фиесты» в поисках общечеловеческих ценностей. Язык и стиль Хемингуэя

соответствуют поставленным им грандиозным художественным задачам.  
Хемингуэй — большой писатель, крупная фигура, герой нашего времени.

### **Вместо послесловия. Три кинжала (лирика)**

**М. Ю. Лермонтов. Поэт**

Отделкой золотой блистает мой кинжал;  
Клинок надежный, без порока;  
Булат его хранит таинственный закал, —  
Наследье бранного востока.

Наезднику в горах служил он много лет,  
Не зная платы за услугу;  
Не по одной груди провел он страшный след  
И не одну прорвал кольчугу.

Теперь родных ножен, избитых на войне,  
Лишен героя спутник бедный;  
Игрушкой золотой он блещет на стене —  
Увы, бесславный и безвредный!

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,  
Свое утратил назначенье,  
На злато променяв ту власть, которой свет  
Внимал в немом благоговенье?

Бывало, мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойца для битвы;  
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,  
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой;  
И отзыв мыслей благородных  
Звучал, как колокол на башне вечевой,  
Во дни торжеств и бед народных.

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?  
 Иль никогда на голос мщенья  
 Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,  
 Покрытый ржавчиной презренья? (1838)

**К. Бальмонт. «San miedo»**  
 (Будь без страха — исп.)

Если ты поэт, и хочешь быть могучим,  
 Хочешь быть бессмертным в памяти людей,  
 Порази их в сердце вымыслом певучим,  
 Душу закали на пламени страстей.

Ты видал кинжалы древнего Толедо?  
 Лучших не увидишь, где бы ни искал.  
 На клинке узорном надпись «Sin miedo»:  
 Будь всегда бесстрашным, — властен их закал.  
     Раскаленной стали форму придавая,  
     В сталь кладут по черни золотой узор,  
     И века сверкает красота живая  
     Двух металлов слитых, разных с давних пор.  
 Чтоб твои мечты вовек не отблестали,  
 Чтоб твоя душа всегда была жива,  
 Разбросай в напевах золото по стали,  
 Влей огонь застывший в звонкие слова.

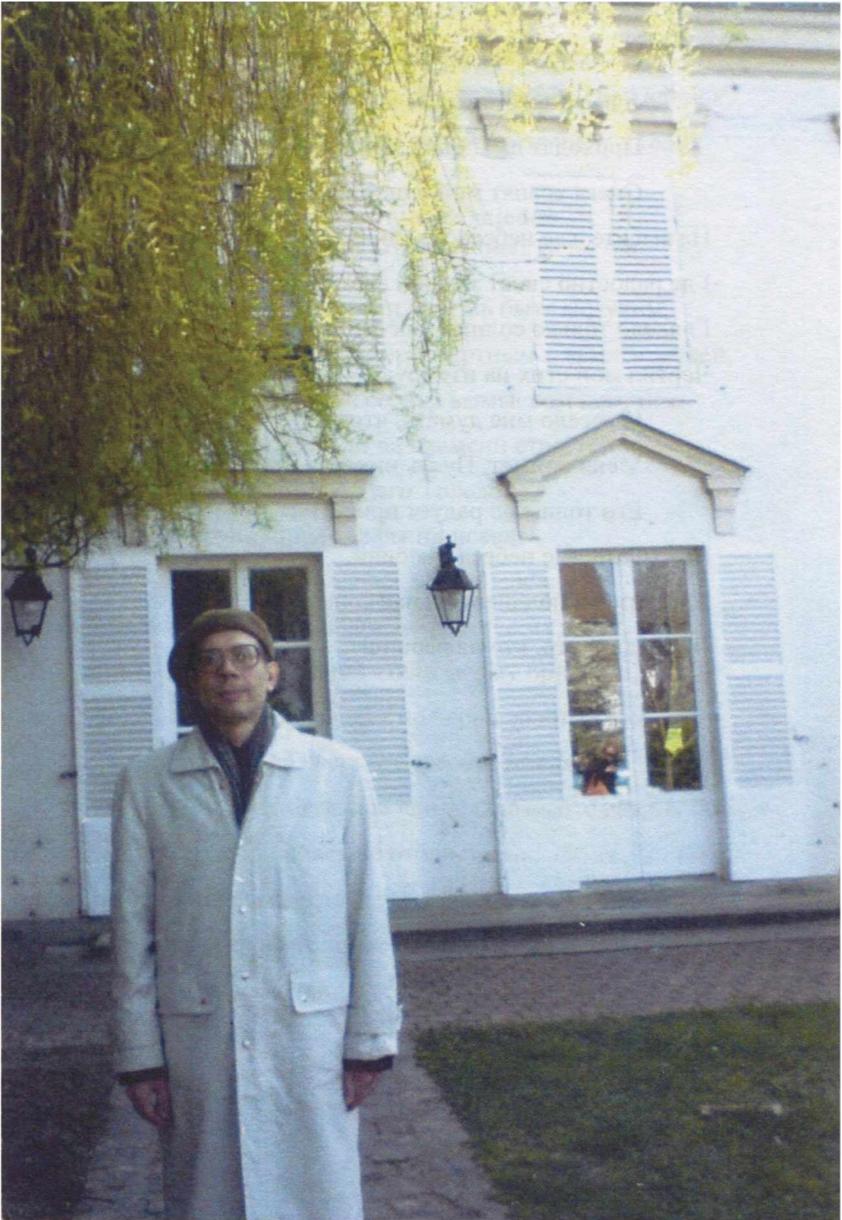
**И. А. Бунин**

На высоте, на снеговой, вершине,  
Я вырезал стальным клинком сонет.  
Проходят дни. Быть может, и доныне  
Снега хранят мой одинокий след.

На высоте, где небеса так сини,  
Где радостно сияет зимний свет,  
Глядело только солнце, как стилет  
Чертил мой стих на изумрудной льдине.

И весело мне думать, что поэт  
Меня поймет. Пусть никогда в долине  
Его толпы не радует привет!

На высоте, где небеса так сини,  
Я вырезал в полдневный час сонет  
Лишь для того, кто на вершине.



Игорь Леонардович Золотарев в Париже (Буживале), на фоне виллы, где жил И.С. Тургенев. 1 апреля 2009 года, во время проведения Международной научной конференции по случаю 200-летия Н.В. Гоголя



А.С. Пушкин в Орле



М.Ю. Лермонтов в Москве



Н.В. Гоголь в Москве



А.И. Герцен в Москве,  
у Литературного института



Выпускники Высших Литературных курсов при Литературном институте. Выпуск 1989 года на фоне Дома Герцена, среди них И.Л. Золотарёв



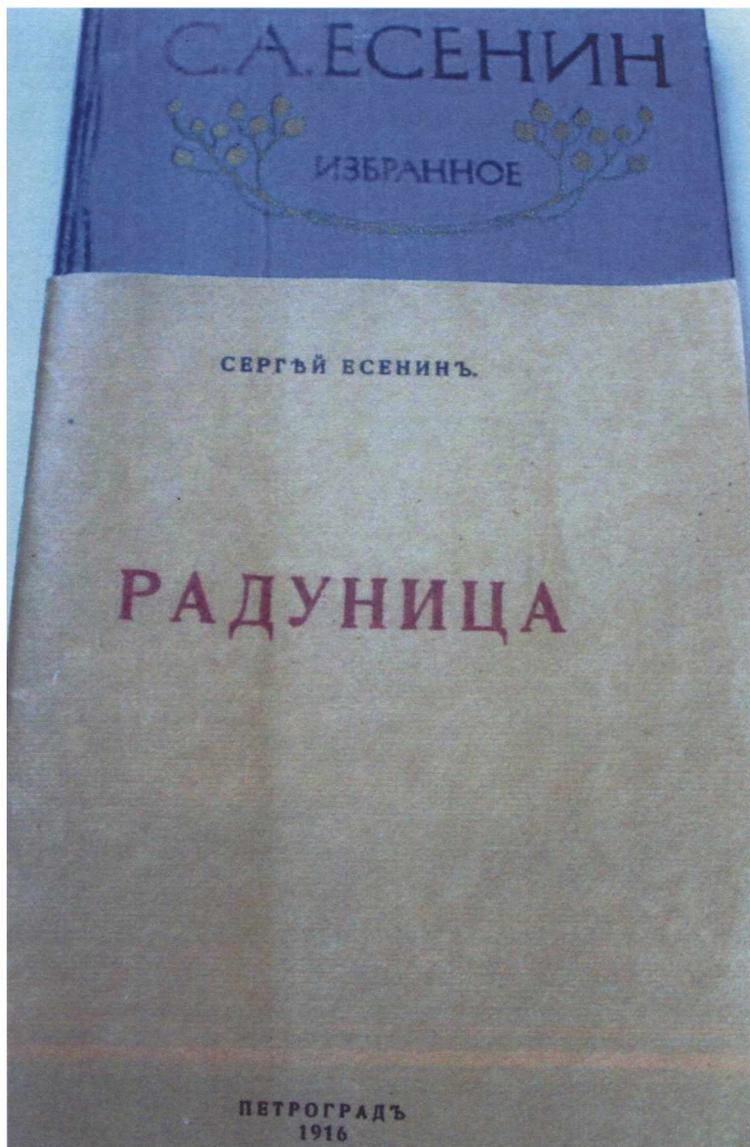
И.С. Тургенев в Спасском-Лутовиново.  
«Когда будете в Спасском, поклонитесь дому, саду, молодому дубу, Родине  
поклонитесь, больше её не увижу» (И.С. Тургенев, Париж, осень 1883 г.)



А.С. Есенин в Орле.  
На доме, где бывал поэт у своей первой  
жены Зинаиды Райх



«Набережная Есенина» в Орле.  
На берегу Орлика, напротив  
Дворянского гнезда.



Первая книга поэта.

«Лисица»

«Как желна, над нею мгла металась,  
Мокрый вечер липок был и ал.  
Голова тревожно подымалась,  
И язык на ране застывал».

(Из «Радунцы», 1916г.)

## Содержание

Предисловие . От автора.....	6
Часть первая. Диалог с телеакадемией .....	8
Код человека в Древней Руси .....	8
Повесть о житии святых .....	15
Христианство и народная культура .....	24
Юродство со стороны культуры.....	34
Филология как наука .....	45
Жив ли русский роман XIX века? .....	56
Что случилось со вторым томом «Мертвых душ» Гоголя?.....	67
Биография как исследовательская проблема (о Льве Толстом и Достоевском) .....	80
«Мастер и Маргарита» М. Булгакова как роман об истине .....	96
Серебряный век как субкультура .....	110
Часть вторая. Игорь Волгин в телешоу «Читайте классику» .....	122
М.Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени» .....	122
И. С. Тургенев. «Отцы и дети» .....	137
А.И. Куприн. «Гранатовый браслет» .....	153
Н. В. Гоголь. «Ревизор».....	170
А. П. Чехов. «Чайка» .....	192
С. А. Есенин. Лирика .....	206
Лирика М. И. Цветаевой.....	226
А. Дюма. «Три мушкетера» .....	242
Г. Маркес. «Сто лет одиночества» .....	258
Э. Хемингуэй. «Фиеста».....	276
Вместо послесловия. Три кинжала (из лирики).....	291

[95-00]

Игорь Леонардович Золотарев

## **ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ**

Академия

Игра в бисер

Корректурa автора

На передней обложке: Ковыль на столе. Как часть скифской степи  
В родовой усадьбе Золотаревых в русской глубинке –  
орловском Малоархангельске.

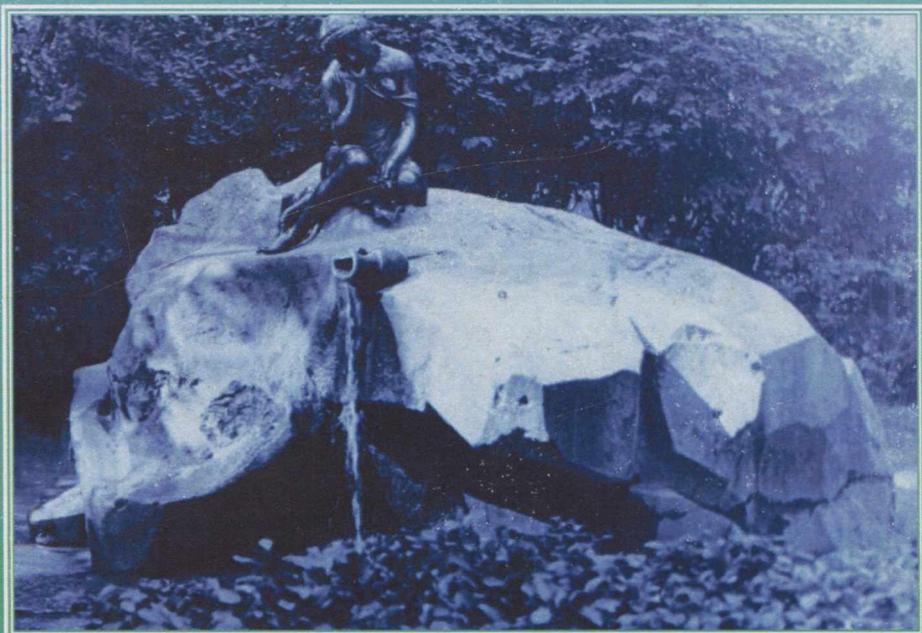
Да, скифы мы!  
С раскосыми и жадными глазами.  
А.Блок

На задней обложке: Кастальский ключ в Царском селе – Пушкино

Подписано к печати 22.07.13. Формат 60x80 1/16  
Печать ризография. Бумага офсетная. Гарнитура Times  
Объем 19 усл.печ.л. Тираж 100 экз. Заказ № 252

Лицензия ПД № 8-0023 от 25.09.2000 г.  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ООО Полиграфическая фирма «Картуш»  
г. Орел, ул. 2-я Посадская, 26. Тел./факс (4862) 44-51-46.  
E-mail: [kartush@orel.ru](mailto:kartush@orel.ru) [www.kartush-orel.ru](http://www.kartush-orel.ru)





Кастальская струя, источник вдохновенья,  
Ты падаешь на жёлтый лист,  
И холод твой, наверно, без волненья  
Не пил с друзьями Пушкин-лицеист.  
Ты будешь услаждать и наше поколенья.

Из современной поэзии

ISBN 978-5-9708-0393-6



9 785970 803936