

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пермский государственный университет»

Р.С. СПИВАК

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

**ХУДОЖНИК И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

*Допущено методическим советом
Пермского государственного университета
в качестве учебного пособия для студентов
филологического факультета, обучающихся
по направлению и специальности «Филология»*

Пермь 2011

УДК 821.161.1.09.18
ББК 83.3.(2 Рос=Рус)5
С 72

Спивак Р. С.

С 72 Русская литература конца XIX – начала XX века.
Художник и литературный процесс : учеб. пособие /
Р.С.Спивак; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2011. – 196 с.
ISBN 978-5-7944-1633-6

Учебное пособие содержит типологический и структурный анализ поэтики творчества ярких фигур русской литературы конца XIX – начала XX в. и ряда общих закономерностей литературного процесса этого периода. Среди них судьба классических традиций и их трансформация, эволюция предметной детали, формирование русского экзистенциализма, интерпретация русского национального характера и национальной истории России. Объектами освещения являются произведения Л. Толстого, И. Бунина, А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, лирика А. Блока, И. Анненского, Ф. Сологуба, Б. Пастернака. Художественные системы названных писателей и поэтов рассматриваются в аспектах, не получивших до сих пор в литературоведении специального рассмотрения.

Анализ поэтики в пособии выступает в роли проводника в мир содержания произведения, служит ключом к пониманию нравственно-философской и историософской позиции автора.

Книга адресована студентам, магистрантам и аспирантам филологического факультета. Она также может быть интересна учителям-словесникам и всем тем, кто интересуется судьбами русской литературы.

УДК 821.161.1.09.18
ББК 83.3.(2 Рос=Рус)5

Печатается по решению редакционно-издательского
совета Пермского государственного университета

Рецензенты: *В. Е. Кайгородова*, канд. филол. наук, доцент каф. русской литературы Перм. гос. пед. ун-та; *Н. Е. Васильева*, канд. филол. наук, доцент каф. русской литературы Перм. гос. ун-та;

ISBN 978-5-7944-1633-6

© Спивак Р.С., 2011

Оглавление

Предисловие.....	4
Русская деревня в изображении И. Бунина и Л. Толстого	6
Принципы художественной конкретизации в творчестве Л. Толстого и И. Бунина: деталь	17
«Русское» как предмет изображения в творчестве И. Бунина и А. Блока	38
Чехов и идея смирения в русской литературе XIX века.....	50
Экзистенциальное мировидение в лирике И. Анненского	69
Л. Андреев и русский экзистенциализм	82
«Иуда Искарот» Л. Андреева: поэтика и интерпретация	92
Стихотворение «На железной дороге» в контексте лирики А. Блока	116
«Грозный Космос» И. Бунина-поэта.....	129
Природа – храм в лирике И. Бунина.....	141
Авторская позиция и художественное пространство в лирике Ф. Сологуба.....	157
Натурфилософия автора в художественном пространстве сада в лирике Б. Пастернака (1910–1920-е гг.)	168
Речь повествователя в книге М. Горького «По Руси» и авторская концепция человека.....	183

Предисловие

Настоящее пособие составляет продолжение ряда опубликованных ранее исследований истории русской литературы конца XIX – начала XX вв., поднимающих фундаментальные проблемы русского литературного процесса и одновременно выступающих в роли учебных пособий для русистов-филологов.

В этом плане данный сборник статей составляет единую серию работ, посвященных изучению художественно-философского дискурса русской литературы Серебряного века, с изданной в 2005 г. книгой «Русская философская лирика 1910-х годов. И.Бунин, А.Блок, В.Маяковский».

Входящие в сборник статьи конкретизируют и дополняют прочитанный курс лекций и дают возможность студентам продолжить освоение учебной программы курса внеаудиторно: обогащают научной информацией, в полной мере не вмещающейся в часы аудиторных занятий.

В круг вопросов, освещаемых в пособии, входят проблемы эволюции русского реализма («Русская деревня в изображении Л.Толстого и И.Бунина»), «Принципы художественной конкретизации в творчестве Л.Толстого и И.Бунина: деталь», «В полемике с христианством: Чехов – экзистенциалист»), места русской литературы в мировом литературном процессе («Л.Андреев и русский экзистенциализм», «Экзистенциальное мировидение в лирике И.Анненского»). В пособии представлены интерпретации русского национального характера, принадлежащие разным авторам («Русское как предмет изображения в художественном мире И.Бунина и А.Блока»), творческие индивидуальности современников («Грозный Космос И.Бунина», «Мечта и действительность в лирике А.Блока», «Авторская позиция в речи повествователя в книге Горького «По Руси»), концепция творческой личности («Иуда Искариот». Поэтика и интерпретация»), варианты анализа семантики и поэтики художественного пространства как формы выражения позиции автора в творчестве И.Бунина, Ф.Сологуба, Б.Пастернака.

Настоящее учебное пособие ставит также своей целью дать студентам представление о современных методах анализа художественного произведения, владение которыми необходи-

мо для понимания художественных систем XX в. С этой целью здесь представлена методика сопоставительно-типологического анализа, структурного, субъектного и мифо-поэтического.

Учебное пособие адресовано студентам филологического факультета, учителям старшим классов средней школы, гимназий и лицеев. Оно может быть использовано преподавателями высшей школы в лекциях по курсу истории русской литературы конца XIX – начала XX вв., на практических занятиях, в спецкурсах и спецсеминарах.

Русская деревня в изображении И. Бунина и Л. Толстого

Ведущие принципы типизации в прозе Бунина дооктябрьского периода лежат в русле психологической типизации Л. Толстого.

Известно, что его эстетический идеал не содержит позитивной социальной программы и наиболее отчетливо конкретизируется в натурфилософском плане, как «божественная гармония создания». При этом эстетический идеал Бунина лишен цельности. В его структуре явно улавливаются два самостоятельных противостоящих начала – земное, проходящее, и небесное, духовное. Красота и Истина. С этой двусоставностью эстетического идеала Бунина, его социальной нечеткостью связана определенная разорванность, расщепленность мировосприятия художника, которую сам Бунин мучительно ощущал. Отсюда попытка ее преодоления – характерные для Бунина пантеистические идеи слияния человека и природы, приобщения личности к миру древних цивилизаций, далеких континентов и рас.

В самой общей форме критерием полноценной, состоявшейся личности в творчестве Бунина является степень развития самосознания личности, реализующегося в поэтически созерцательном строе души героя. Пафос этого созерцательного состояния составляют «сладостная боль соприкосанья душой со всем живущим», чувство и сознание слияния с миром и человечеством, которые на разных этапах творческого пути Бунина конкретизируются по-своему.

Как и в творчестве Толстого, мужик для Бунина – носитель определенных нравственных качеств русского национального характера. Однако в творчестве Л. Толстого принципы типизации дворянских и крестьянских характеров различны, а в прозе Бунина они общие. Для Толстого стихия патриархальности – субстанция положительного. Возводя, например, вопреки Тургеневу, цельность характера в основное этическое и эстетическое требование к положительному герою, Толстой, в отличие от революционеров-демократов, видел ее основу в «интуиции

нравственного чувства». Это природное нравственное чувство Толстой находил в патриархальном крестьянстве. Крестьянские характеры у Толстого выступают, таким образом, носителями нравственного идеала. Тем самым для крестьянских персонажей исключается необходимость «морального» творчества, в то время как художник требует ее от своих дворянских героев.

С этим связано различие в критериях и принципах, с которыми Толстой подходит к обрисовке дворянских и крестьянских персонажей. В применении к дворянским героям писатель разрабатывает новый принцип «единства характеров», в основу которого кладет тип «ложной, «мертвой», или истинной, «живой», жизни и мысли, т. е. различает тип несамостоятельный, догматический, и творческий. При этом понятие типических обстоятельств у Толстого расширяется до «устройства мира в целом» и включает в себя вопросы социальной, политической и идейной жизни русского общества того времени.

Типические же обстоятельства, с которыми автор соотносит своих героев-крестьян, обычно значительно уже по охвату событий, и проблемы интеллектуальной и идеологической жизни, проблемы социального устройства они в себя не включают. Крестьянские персонажи если и сопоставляются Толстым с дворянскими, то только в плане их моральных качеств и, как правило, в пользу первых.

«Простой народ так много выше нас стоит своей исполненной трудов и лишений жизнью, что как-то нехорошо нашему брату писать и описывать в нем плохое. Надо писать, как о мертвом – только хорошее»¹, – писал Толстой в 1857 г.

Обязательность внутреннего движения, самостоятельности, сложности психической организации – все эти критерии, которыми Толстой испытывает своих любимых героев, в обрисовке крестьянских характеров им обычно не применяются.

В позднем творчестве Толстого принципы изображения крестьянского характера несколько меняются. В 1886 г. писатель записывает: «20, 30 лет тому назад и еще раньше нужно было писать все то, что писали Некрасов, Никитин и др. о наро-

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (1932–1937). Т. 46. М.: Гослитиздат, 1937. С.184.

де; в то время нужно было вызвать в обществе сочувствие к народу. И сочувствие было вызвано, а теперь нужно идти дальше. Теперь уже мало одного сочувствия к народу. И нам, и народу нужна внутренняя, **высшая** правда»².

В «Воскресении» в качестве типических обстоятельств для изображения народных характеров выступает и экономическое положение крестьянства, и социальное и государственное устройство России в целом, и общая политическая и идейная атмосфера русского общества того времени. Характеры арестантов, старика-раскольника, Катюши Масловой соотносятся с представителями других социальных слоев – и не только в плане моральном, но и психологическом, даже идеологическом – в смысле отношения к церкви, государству, собственности, т. е. «общему состоянию мира». И не случайно образ Катюши Масловой, единственный из народных характеров у Толстого, дан в романе в движении, в развитии, с использованием всего мастерства психологического анализа писателя. Отсюда, с одной стороны, беспощадность в обрисовке деревни, задавленной «властью тьмы», и с другой – присущее только позднему Толстому отражение в крестьянском характере бунтарского начала³.

Но даже в «Воскресении» стержнем нового «единства характера» крестьянских героев становится в той или иной мере лишь тип отношения к ложной и истинной жизни, но не мысли. Тип же отношения к мертвой и живой мысли (догматический и творческий), вообще сфера духовная и интеллектуальная, как критерий этический и эстетический, у Толстого остается прерогативой дворянских героев⁴.

² Толстой Л. Н. Об искусстве и литературе. Т. 2. М.: Советский писатель, 1958. С. 446–447 (выделено мной. – *Р. С.*).

³ В «Воскресении» это начало воплощают образы крестьян-арестантов и старика-раскольника. Во «Власти тьмы» Аким, вызывающий ассоциации с Платоном Каратаевым и с крестьянскими характерами в народных рассказах и повестях 80-х гг., уже не ограничивается проповедью «непротивления», которую он декларирует. По логике сюжета в драме Аким все время вмешивается в течение событий. См.: Дурьлин С. Н. Драма Толстого «Власть тьмы» // Творчество Л. Н. Толстого. М.: Гослитиздат, 1959.

⁴ Эту особенность типизации Л. Толстого современный исследователь конкретизирует на материале романа «Воскресение». См.: Тмарченко Н. Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. Кн. 1. С. 362–363.

Изображение крестьянского характера у Толстого всегда имеет прямое отношение к решению вопроса о смысле и цели жизни, о нормах поведения, о нравственном идеале, об историческом пути России. Но сами эти вопросы ставятся автором только перед дворянскими героями. Толстовская деревня не ищет ответа, а дает его, причем бессознательно.

В «Воскресении», например, напряженная работа сознания, творческое осмысление основ человеческой и государственной жизни составляют удел Нехлюдова. Катюше все это чуждо. Для Нехлюдова путь к настоящей, «живой» жизни лежит только через «живую», творческую мысль, через сознательную выработку новых критериев нравственности, через мучительное, самостоятельное решение вопроса о смысле жизни. Для Катюши путь к нравственному возрождению иной. Ее путеводитель – природное, бессознательное «чувство нравственности», временно заглушенное паразитическим образом жизни и вновь восстановившееся с обращением к жизни трудовой.

Бунин, в отличие от Толстого, принципы типизации дворянских и крестьянских характеров унифицирует.

Так, в целом ряде исследований крестьянские характеры Бунина принято делить на патриархальные и современные и видеть в этом противопоставлении патриархального и современного крестьянина основной принцип бунинской типизации. Этот ключ к анализу крестьянских повестей и рассказов Бунина, думается, недостаточен, поскольку он не открывает сложного содержания его крестьянской прозы.

Бунин вовсе не является апологетом патриархального крестьянства. Считать тип патриархального крестьянства в его прозе типом положительным, идеальным – значит подверстывать Бунина под Толстого. Бунин же, при всей близости его эстетической системы к толстовской, именно в изображении крестьянского характера не последователь Толстого, а его оппонент.

Действительно, Бунин часто изображает патриархального крестьянина. Но патриархальность бунинской деревни несколько иная, чем у Толстого. Она сложна и противоречива. Для Толстого сама приобщенность к миру патриархальности – показатель нравственной и эстетической полноценности персонажа. Для Бунина – это только явление, требующее проверки какими-

то иными критериями и ценностями. Спокойствие и простота, с которыми мужик встречает смерть в рассказе «Три смерти», в глазах Толстого составляют его человеческое достоинство. Спокойствие же, с которым относятся к смерти бунинский Митрофан и его брат Антон в рассказе «Сосны», для Бунина – загадка с неоднозначным решением («Равнодушие это или сила?»)⁵. В бешеную январскую бурю нищий в рассказе Бунина «Птицы небесные» отказывается от ночлега и замерзает, потому что и «замерзнешь, не откажешься. Смерть... она, как солнце, глазами на нее не глянешь. А найдет – везде...» (II, 343). Его безразличие к смерти равно неприязнательности к жизненным благам – ему «неплохо»: «Беден только бес, на нем креста нет. А я живу себе» (II, 343). Бескорыстие это или дикость?

И если в прозе 900-х гг. Бунин этот вопрос только ставит, то в 1910-е гг. целым рядом крестьянских образов он на него отвечает – и отвечает совсем не так, как Толстой.

Сама русская деревня в творчестве Бунина вплотную поставлена перед вопросом о смысле и цели ее существования. В одних случаях этот вопрос ставят перед собой сами крестьяне: отчетливо и беспощадно – Кузьма в «Деревне», гораздо менее ясно, но мучительно – Егор в «Веселом дворе», Захар Воробьев в одноименном рассказе, Аверкий в «Худой траве». В других случаях его упорно и последовательно поднимает повествователь, так или иначе требующий «обобщения», осознания жизни от мужиков Суходола, от 98-летнего Таганка, от Мелитона («Мелитон»), Митрофана («Сосны»), Авдея («Забота»), от нищего в рассказе «Птицы небесные» и др. И – тщетно. Никакого «обобщения», осмысления жизни бунинские крестьяне дать не могут. «...Живут былинные люди, смысл и цель жизни которых, господи, веши...» (II, 213) .

98-летний Таганок в рассказе «Древний человек» волею судьбы оказался современником замечательного века. «А он даже малейшего понятия не имел никогда обо всем этом... Мысли, воспоминания Таганка так поразительно просты, так несложны,

⁵ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. С. 216. В дальнейшем тексты Бунина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

что порою теряешься: человек ли перед тобою? Он разумный, милый, добрый... Но человек ли он?» (III, 209). Таганок – «древний» человек не только по возрасту, но и по всему своему мировосприятию.

В прозе Бунина патриархальная цельность крестьянского характера, которую так ценил Л. Толстой, тесно связана с упрощенностью, даже примитивизмом. Не случайно Бунин так высоко ставил изображение деревни Глебом Успенским. Те стороны крестьянской психологии, которые Успенский рассматривал в социальных и экономических истоках, Бунин анализирует в их философском бытии – как тип мировосприятия.

Крестьяне Бунина – «древляне», «былинные», «пещерные», «земляные люди», «дикари». Бунинский патриархальный мужик живет в мире, имя которому – «древняя Русь», и сам он – «древний человек», «нечеловечески прост». И древняя, патриархальная Русь в целом ряде произведений писателя – синоним примитивности, неразвитости, безличности.

Митрофан и Мелитон в рассказах Бунина «Сосны» и «Мелитон» всю свою жизнь проводят в лесу. «А хорошо у нас, – говорил он [Митрофан] мне часто. Главное дело – лесу много... Я и не помню ничего, что было. Был будто один-два дня летом или, скажем, весной – и больше ничего... И ничего, не скушно, а хорошо. Идешь по лесу – лес из лесу выходит. Видно, живи как батрак: исполняй, что приказано, – и шабаш!» (II, 214)

Патриархальный крестьянский характер у Толстого выступает в роли этического и общественного идеала. Бунин обнаруживает его несостоятельность в этой роли. Очень показателен в этой связи разговор молодого Кузьмы со стариком Балашкиным в повести «Деревня».

«Платон Каратаев – вот признанный тип... народа!» – утверждает Кузьма и сразу стушевывается под градом возражений разгневанного Балашкина: «А почему же не Ерошка, почему не Лукашка? Почему Каратаев, а не Разуваев с Колупаевым, не мироед-паук, не поп-лихоимец, не дяк продажный, не Салтычиха какая-нибудь...?»

– Платон Каратаев...

– Вши съели твоего Каратаева! Не вижу тут идеала!» (III,

68)

Бунинские Митрофан и Мелитон окружены ореолом их слитности с природой, полны достоинства и силы. Но у Авдея (рассказ «Забота») этого ореола уже нет, и вечное пребывание в «батраках у жизни» попросту сделало его жадным и нелюдимым, бесцветным, ко всему равнодушным стариком. «Расскажи что-нибудь интересное, что было в твоей жизни, – сказал ему однажды молодой барин. – У меня, слава богу, ничего такого не было, – ответил Авдей. – Вот семьдесят живу, а благодарю бога, интересного ничего не было» (IV, 86).

Мораль патриархального крестьянства – общинная, но не общественная. Это та же мораль отчуждения от общественной, идейной, интеллектуальной жизни человечества, и Бунин ее художественно развенчивает. В его изображении «власть тьмы» рождается самой деревней, самым патриархальным характером отношений мужика с миром.

С одной стороны, капиталистический фетишизм собственности, с другой – безысходная нищета замкнули деревенскую жизнь в круг очень немногочисленных запросов. Нравственная, интеллектуальная неразвитость крестьянства, жалкий, нищенский быт деревни порождают нелепость мужицких забав, легкость совершения преступлений.

«Нравственное чувство» в изображении Бунина оказывается зависимым от уровня индивидуального сознания личности. По Бунину, новая капиталистическая, мелкобуржуазная мораль находит в патриархальной морали не противодействие, а опору.

Тупость Авдея и патриархальная цельность сознания Митрофана и Мелитона в интерпретации Бунина – явления одного порядка. И эта тупость Авдея, «нечеловеческая простота» его интересов в новых исторических условиях имеют много общего с такой же «нечеловеческой простотой» в непритязательной звериной хватке Лукьяна Степановича в рассказе «Князь во князьях». В патриархальную цельность сознания Митрофана и Мелитона уходит своими корнями и готовность веселого работника Пашки сегодня поддерживать бунтарские настроения студента, а завтра хвалиться пойманным и убитым политическим («Ночной разговор»), готовность, составляющая самую благодатную почву для процветания Лукьянов Степанычей.

И в этом предчувствии опасности мелкобуржуазной крестьянской морали для человечества – не клевета Бунина на предреволюционную деревню, а трезвость реалиста.

Бунин пишет деревню не только серыми, мрачными красками. В его изображении есть краски «светлые», «добрые», по выражению самого писателя. Эти светлые крестьянские образы критика обычно отождествляет с патриархальными характерами и трактует их как образы незлобивых, смиренных крестьян. Думается, что при этом из поля зрения исследователей выпадают иные, более важные для Бунина черты крестьянских персонажей, которых он рисует как положительных героев.

Действительно, среди светлых, завоевавших симпатии Бунина героев есть персонажи, ассоциирующиеся с типом патриархального крестьянина, с образом древней Руси. И одна из их привлекательных сторон – близость к природе, душевная чистота, кротость. Таковы герои крестьянских рассказов 900-х гг., таковы Аверкий в повести «Худая трава», Анисья в «Веселом дворе», Наталья в «Суходоле», мужик с рыжей окладистой бородой и странник с измученным крестьянским лицом в «Деревне» и др. Но этим типом патриархального крестьянина не могут быть охвачены все крестьянские персонажи Бунина. К нему нельзя, в частности, отнести Сверчка в одноименном рассказе, молодого батрака с умными глазами и Кузьму в повести «Деревня», Гервасия в «Суходоле».

Кроме того, само изображение древней Руси Буниным отнюдь не исчерпывается созданием патриархального характера. Не вся древняя Русь Бунина смиренная, незлобивая, благостная. Она у него и бунтарская. И порой мы недооцениваем в бунинских положительных героях-мужиках этого своеобразного бунтарства, – конечно, ни в коем случае не социального, но все же именно бунтарства, хотя у героев Бунина оно проявляется по-особому, часто парадоксально. Своеобразное бунтарство чувствуется и в поведении Гервасия («Суходол»), и в осознании своей силы Липатом («Хороших кровей»), и в цельности, нестигаемости Молодой («Деревня»). Именно бунтарство привлекло внимание писателя к русским юродивым («Иоанн Рыдалец», «Я все молчу»). И разве нельзя назвать бунтарем самого древнего из героев Бунина – Иванушку («Деревня»), бросившего вызов са-

мой смерти? Эта романтизация психологического бунтарства не противоречит всем известному консерватизму бунинского мировоззрения, а, наоборот, во многом объясняется его спецификой.

Бунин никогда не поэтизирует реальный социальный протест. Крестьянский бунт в его изображении дик, неразумен, неэстетичен. Более того, это всегда бунт рабов. Так, рабами в душе, озлобленными, но жалкими людьми предстают перед нами Никифор в рассказе «Сказка», Протасов в «Буднях», шорник в «Деревне». «Действует ли на твое настроение погода? Или тебе все равно? – спрашивает Никифора барин. – Как же так все равно, – деловито говорит Никифор. – Конечно, жалко. Да у меня-то еще милость: и строения-то всего одна изба. А, конечно, и та прееет, протекает... Железная крыша, и та ржавеет, не то, что солома...» (IV, 168)

Утилитарное отношение к природе оборачивается утилитарным, узким отношением к жизни вообще. За гривенник Никифор делается сказочником, развлекающим барина, добровольно принимает роль, в которой чувствует себя нелепым и униженным. Раздражение против барина, определяющее содержание тех историй, которые он барину рассказывает, еще более подчеркивает унижительность его положения. В суровой художественной оценке, данной Буниным своим героям-бунтовщикам, решающим моментом является не столько социальное содержание бунта, сколько жалкие, нелепые формы его выражения, свидетельствующие об изломанности, немасштабности этих героев как личностей.

Певец душевно раскованной, поэтической, внутренне свободной человеческой личности, Бунин не принял революции. В изображенной им современной русской деревне писатель не мог найти своего положительного героя среди персонажей, погруженных в конкретно-исторический деревенский быт, который неминуемо бы раздавил его. И Бунин-реалист это отчетливо понимает. Оттого-то положительно очерченные автором герои никогда не являются земледельцами. Это обычно крестьяне, не занимающиеся земледельческим трудом и потому отчужденные автором от реального, чисто крестьянского труда. Митрофан в рассказе «Сосны» – охотник, Мелитон («Мелитон») – сторож,

Аверкий («Худая трава») живет в работниках, Сверчок («Сверчок») – шорник, Липат («Хороших кровей») – коновал, Наталья («Суходол») – дворовая. И не потому ли эти герои – преимущественно старики, что старость в изображении Бунина – тоже форма отчуждения героя-крестьянина от реального, исторического крестьянского быта, а не потому, что старость тождественна патриархальности? Думается, именно с поисками положительного героя и невозможностью для писателя найти его в деревне тех лет связано обращение художника к анализу основ русской души, психики.

В прозе Бунина есть два типа мужика – мужик в «узком» смысле и мужик как «душа мужицкая». Есть два плана изображения деревни: конкретно-исторический и метафизический, план изображения сущностей психики, природы русского крестьянства. Эти два плана изображения крестьянского характера в творчестве Бунина следует четко различать. Иногда тот или иной план определяет собой все произведение. Иногда два плана изображения переплетаются, совмещаются в пределах одного произведения, даже образа, хотя и не растворяются друг в друге, обуславливая сложность прочтения бунинских вещей и характерные для них разночтения. Именно в силу неразличения этих планов упрекали Бунина в отходе от реализма, в клевете на крестьянство.

Метафизический, «сущностный» план изображения крестьянина обуславливает обращение писателя к жанру легенды («Лирник Родион», «Иоанн Страдалец»). Преимущественно в этом плане изображения созданы рассказы «Хороших кровей», «Суходол», «Я все молчу» и в той или иной степени все светлые образы бунинских крестьян. В «Деревне», например, планы анализа переплетаются. Явно в плане «сущностном» выписан образ Иванушки. В изображении же Кузьмы планы перемежаются. Наоборот, такой нашумевший рассказ, как «Ночной разговор», думается, выдержан в плане конкретно-историческом. И отмеченная здесь жестокость крестьянина интересует Бунина не как основа русской психики, а как особенность нравов деревни, имеющая реальные обоснования и объяснения в конкретном, историческом быте русской деревни того времени.

Поэтизация того бунтарства, о котором мы говорили выше, для Бунина возможна только в образах, лежащих в плане анализа «сущностного», натурфилософского. Однако даже в этих образах бунтарство привлекает Бунина не само по себе. В его интерпретации это признак колоритной, выбивающейся из жизненных стандартов личности, если и не осознавшей, то стихийно почувствовавшей себя человеком. И потому в оценке Бунина эти подчас трагические, изломанные, темные натуры стоят в одном ряду с натурами светлыми, кроткими: Лирником Родионом, Анисьей («Веселый двор»), Аверкием («Худая трава»), Натальей («Суходол») и др. Всех их объединяет способность художественного, поэтически-созерцательного отношения к жизни.

Бунинский критерий положительного героя – один, независимо от того, кто является объектом изображения: дворянин, лавочник или мужик. Это критерий самосознания. И одинаковость требований, предъявляемых писателем в его произведениях дворянину и крестьянину, говорит не об аристократическом пренебрежении Бунина к мужику, а, наоборот, о демократизме его художественного мышления.

Крестьянский характер в изображении Бунина не устремлен в прошлое. Наоборот, изображая русскую деревню, русского мужика, писатель по-своему, своими средствами отвечал потребности времени в духовно освобожденной, творческой личности как одному из принципиальных завоеваний исторического прогресса.

Принципы художественной конкретизации в творчестве Л. Толстого и И. Бунина: деталь

В словесном изобразительном искусстве деталь – естественный и необходимый материал, средство изображения внутреннего и внешнего облика героя, сюжетной ситуации, бытовой обстановки, пейзажа и т. д. Особенности использования детали писателем во многом определяют принципы художественной конкретизации изображения в целом и непосредственно связаны с основными закономерностями стиля и метода художника.

Сопоставительный анализ детализации изображения, характерной для писателей классического периода русского критического реализма и критического реализма XX в., уточняет наши представления об эволюции принципов художественной конкретизации и, следовательно, об изменениях в методе и стиле русского критического реализма на рубеже веков.

В поэтике Л. Толстого деталь занимает видное место. И в первую очередь – деталь предметная, «вещная», зримая. Она отражает общие закономерности стиля Л. Толстого, с его стремлением к «мелочности» и «генерализации» одновременно.

Поиски новых средств пластической выразительности изображения приводят Толстого к конкретизации детали, к ее, если можно так сказать, сужению. Самостоятельную эстетическую значимость приобретает каждая частность, ранее, до Толстого, осознаваемая лишь как одна из вспомогательных характеристик детали. У Толстого в роли полновесной детали часто выступает какой-нибудь мало заметный на первый взгляд оттенок в цвете, жесте, выражении, форме.

Так, в «Войне и мире» при характеристике маленькой княгини особое значение приобретает даже не просто короткая верхняя губка, но то, что эта короткая губка вздернута и открывает зубы. При описании Наполеона – не его полнота и малый рост в целом, а именно толстая ляжка. При первом знакомстве с Пьером – его несветский облик, и в частности, не просто искренняя улыбка, а улыбка, которая отличается от всех других улыбок, сливающихся с неулыбками, его неловкость и конкретно – его неумение выйти из салона. При характеристике Каре-

нина (в романе «Анна Каренина») – величина, цвет и форма его ушей в представлении Анны. При описании княжны Марьи – не вообще тяжесть ее шагов, а именно – тяжесть, происходившая оттого, что она ступала с пятки на носок и т. д.

Появляющиеся на одно мгновение во время разгрома Москвы купцы вводятся Толстым в роман с прыщами около носа, у казнимого Растопчиным Верещагина Толстой отмечает длинную шею и лисий тулупчик, у пленного француза, также встречающегося только в одном эпизоде, – дырочку на подбородке.

Говоря о страдании, которое пленному Пьеру доставляли его непривычные к переходам ноги, Толстой обстоятельно уточняет, что они были «босые», «стертые», «заструпелые». Холод же, по мнению писателя, особых неприятностей ему не приносил. И Толстой тотчас конкретизирует: днем на ходу всегда было жарко, ночью были костры, кроме того, вши, также евшие его, согревали тело.

Непривычная конкретность толстовской детали вызывала живую реакцию современников – раздражение Тургенева, протест К. Леонтьева, давала материал для карикатур сатирической «Искре».

Однако природа конкретности толстовской детали – не натуралистическая. Как показывает в своем исследовании В. Шкловский, неверно вообще представлять себе, что Толстой был переполнен наблюдениями так, что искал лишь место и повод сообщить их читателю. Наоборот, подчас используемый Толстым багаж частных, конкретных обстоятельств и деталей происходящего ограничен.

Так, анализируя «Войну и мир», Д. Мережковский выясняет, что историческое полотно романа содержит лишь очень небольшое количество исторических деталей-штрихов.

«Кажется иногда, что не только читатель, но и сам художник забывает об этой призме и лишь изредка, как будто спохватившись, вводит какую-нибудь подробность исторического быта, но сколь робкую, сколь бедную и беспомощную: кое-где мелькают напудренный парик, лосины, плотно обтягивающие ляжки гвардейского поручика; старый князь Болконский обращается к дочери «сударыня» и однажды графиня Ростова, восхищаясь письмом сына Никулушки, восклицает «что за

шить»... О внутренней, домашней обстановке русского вельможи александровского времени встречается на всем протяжении «Войны и мира» одно упоминание, занимающее полстроки: в московском дворце старого графа Безухова «стеклянные сени с двумя рядами статуй в нишах»¹.

Известно, что ряд конкретных деталей у Толстого повторяется, кочует из одного произведения в другое. Кроме того, бытовые характеристики Толстого часто «мнимые». Таковы, в частности, описания приемной графа Безухова, кабинета князя Николая Андреевича Болконского, картина именин Николая Ростова, костюмы гостей на вечере Анны Павловны Шерер и т. д.

Характерная в ряде случаев для Толстого «мнимость», литературность характеристик была отмечена еще П. А. Вяземским.

«К чему выводить *en toutes lettres* гр. Растопчина, лицо еще более известное и в Москве, и в истории 1812 г.? – писал Вяземский по поводу «Войны и мира». – И выводя эту энергичскую и резко выдающуюся личность, можно ли ограничиться некоторыми внешними приметам, как в виде, выданном от полиции, или отметкою о том, что он был в генеральском мундире и с лентой через плечо? Да он и был генерал и, следовательно, не мог быть иначе, как в генеральском мундире. В чрезвычайном соображении и в присутствии государя должен был он быть неминуемо и с лентой через плечо, как и все прочие, имевшие орденские знаки. Что это за характеристика? А между тем тут обнаруживается притязание или поползновение придать картине исторический оттенок. Вот что должно сбивать легкого читателя и что, по моему мнению, нехорошо, непростительно»². Упрек Вяземского Толстому наивен. Однако сама констатация этой необстоятельности Толстого-бытописца для нас важна. Она отводит от детали Толстого обвинение в натурализме и заставляет нас искать другое объяснение «мелочности» толстовской детали.

¹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. СПб, 1903. Т.1. С. 206.

² Вяземский П. А. Воспоминания о 1812 годе // Собр. соч. М., 1883. Т. VIII. С. 221.

Мнение о натуралистических истоках толстовского детализирования опровергается и тем, что конкретная и «мелочная» толстовская деталь избирательна.

Так, рисуя подробно одежду какого-нибудь третьестепенного купца Верещагина, Толстой, как замечает В. Шкловский, вообще не дает костюма Андрея Болконского и на протяжении романа одевает его лишь при появлении во время родов жены. Костюм Ипполита дан Толстым так, что читатель не может его себе представить. Совершенно условны платья Наташи и Сони, это девичье платье вообще, тогда как костюм подростка 1805 г. был весьма характерен. Любопытно, что Толстой не переодевает героев в эпилоге, хотя именно в этот период произошла революция мужских костюмов.

Избирательность толстовской детали резко ощущалась современниками. Об этом говорит, например, сатирический отклик «Искры», приводимый В. Шкловским: «...Если бы какой-нибудь художник пожелал воспроизвести на полотне знаменитую битву под Аустерлицем по роману «Война и мир», то был бы, вероятно, в большом затруднении составить картину из материалов, которые дает ему гр. Толстой в своем описании этой битвы. Придерживаясь строго и добросовестно этого описания, художник должен будет изобразить следующую картину:

Во-первых, солнце Аустерлица, солнце, как известно, все не похожее на обыкновенное солнце.

Во-вторых, дым. Нельзя же не быть дыму на сражении.

В-третьих, двух бегущих солдат и одного раненого офицера. Остального войска за дымом не видно.

И, в-четвертых, наконец, «белую маленькую ручку» Наполеона, которого тоже в дыму не видно. Вот и вся картина по плану Льва Толстого»³.

Таким образом, конкретность, «мелочность» детали Толстого нельзя объяснить ни натуралистическим подходом к изображению действительности, ни психологически – особым складом художественного мышления, склонным к обстоятель-

³ Искра. 1868. № 13.

ности и педантичности, присущим, например, писателям типа Гончарова. Природа толстовской детали – иная.

Конкретность, «мелочность» детали у Толстого обусловлены не богатством фактического материала действительности, привлекаемого писателем для изображения, а художественным принципом изображения. Деталь Толстого – это в первую очередь принадлежность не материала, а метода и стиля его подачи автором. Отсюда, если память или источники, по которым Толстой изучает отдаленную эпоху, не подсказывают ему деталей в необходимом количестве и необходимой конкретности, Толстой создает «мнимые» детали.

Особенности детализации Толстого его стиля отвечают стремлению художника показать мир в развитии, в процессе становления. «Дробность», предельная конкретность, обстоятельность детали (но не детализации) ограничивает ее характерность во времени и тем самым сообщает ей самой дополнительную способность обозначать, обнажать время. Толстовская деталь, в силу своей конкретности, всегда действительна на какой-то узкий, определенный период времени и потому в своей основе оказывается соотнесенной с временем.

Деталь Толстого, в принципе, именно в силу той же своей конкретности, «выписанности», обнаруживает тенденцию характеризовать прежде всего не столько суть явления, предмета, сколько его состояние в каждый определенный момент. И это состояние может выражать его суть, а может и маскировать ее. В этом вероятном расхождении Толстой черпает новые средства изобразительности. Отсюда особая сатирическая «ударность» его детали, сила разоблачительного пафоса.

Думается, с «временным» свойством детали Толстого связана и ее повторяемость как одна из характерных особенностей детализации Толстого. Исследователи обычно отмечают различные функции, в которых повтор детали выступает у Толстого. Но это только одна сторона вопроса.

Обусловлен же этот повтор во многом именно кратковременностью детали, ограниченностью ее действия во времени. Повтор здесь – способ проникнуть через оболочку состояния в более глубинную и постоянную суть явления или объекта исследования. С помощью повтора детали, варьируя ее, Толстой

сообщает герою или ситуации движение, развитие или, наоборот, подчеркивая повтором неизменность детали, обнажает безжизненную сердцевину явления.

Конкретность детали Толстого по-своему отвечает и его поискам средств «генерализации» стиля, его стремлению сделать каждый компонент стиля прямым и непосредственным выразителем главных идей произведения.

У предшественников Толстого деталь портрета, обстановки, пейзажа прежде всего так или иначе характеризует героя произведения и только через него, опосредованно, раскрывает общую авторскую концепцию. Так, детали домашнего обихода гоголевских помещиков прежде всего – средство индивидуализации характеров и только через них уже раскрывается мысль о неизбежной гибели данного социального уклада, представителями которого герои и являются.

Толстой же использует деталь, чтобы непосредственно развернуть свою концепцию живой жизни. Конкретность, пластичность, зримость толстовской детали в 50–60-е гг. – способ утверждения красоты и этичности естественной жизни, неисчерпаемых возможностей ее бытия и развития. Особенность детализации у Толстого, таким образом, уже сама по себе художественно раскрывает толстовскую систему философского пантеизма.

С другой стороны, «вещностью», предметностью детали Толстой пользуется и как средством критически осмыслить и заклеить жизнь ложную, «мнимую», какую, в противоположность трудовому народу, ведут господствующие классы. В этом случае тщательность детализации помогает сорвать маску с внешней благопристойности жизненного уклада, раскрыть его бессодержательность, его мертвящую, антигуманную сущность.

Этот прием особенно часто используется поздним Толстым, в частности – в романе «Воскресение». «Остранение» детали, о котором писал В. Шкловский и затем другие исследователи, – частный случай этого приема.

Подчеркнутая «вещность», дробность детали дает Толстому возможность обнажить фетишизм буржуазного общества, его накопительскую, товарную основу. Так, пломбы в зубах Нехлюдова – как деталь – мало что дают для более глубокого пред-

ставления о личности героя, его характере и, наоборот, значимы для разоблачения искусственности, ложности жизненных идеалов и всего образа жизни петербургского света.

Интересно отметить и еще одну особенность толстовской детали. Как и всякий другой значительный компонент стиля, деталь по-своему моделирует его основные тенденции.

Деталь Толстого – своеобразная микромодель толстовского эпизма – «эпизма связей» – и его незаменимое орудие. Действительно, всякая бытовая деталь у Толстого потенциально – деталь психологическая, она всегда может выступить как непосредственная деталь психического процесса. В то же время Толстой повышает идейную содержательность детали, и она способна быть прямым носителем философской и идеологической концепции произведения. Так, в детали как бы синтезируется эмоциональная, психологическая и интеллектуальная стихия творчества Толстого, и этот синтез, благодаря соотнесенности детали с временем, существует во времени, в динамике.

Деталь Толстого – маленькая модель той светлой, развивающейся гармонии, которую писатель искал в человеческих отношениях и которую он отстаивал не только как мыслитель, но и как художник – самой художественной тканью своего творчества, своим стилем.

Деталь Бунина, во многом близка детали Толстого. Бунин сознательно наследует конкретность, обстоятельность, «мелочность» детали Толстого. «Видимость», тщательную выписанность, наглядность бунинского мира отмечал еще один из его первых критиков – А. Дерман⁴. И так же, как в свое время современники Толстого, склонен был расценивать ее как натуралистические издержки. Этой особенности детали, ее конкретности Бунин верен на протяжении всего своего творческого пути, хотя его деталь и претерпела определенную эволюцию. Так, проза Бунина начала 900-х гг. находится под явным воздействием поэзии. Бунин-прозаик этого периода тяготеет к бесфабульности, к отчетливо выраженному лирическому началу и в целом отталкивается от своей манеры письма 90-х гг., находящейся под сильным влиянием прозы Толстого. Но для Бунина

⁴ Дерман А. И. А. Бунин // Русская мысль. 1914. Кн. VI. С. 71.

900-х гг. излюбленный способ выражения лирической доминанты в произведении – пейзаж и психологическая зарисовка. А в основе его пейзажной и психологической живописи конкретная, наглядная, «мелочная» деталь.

Эта деталь, в отличие от толстовской, более субъективна и отчасти играет роль символа в лирическом сюжете произведения. Бунинская деталь этого периода – в большей степени деталь восприятия (впечатления, воспоминания, ощущения и т. п.), чем объективированная предметная деталь Толстого. В научной литературе о Бунине она определяется как импрессионистическая деталь. Однако сам принцип детализации – нагнетание уточняющих подробностей избранной детали – близок толстовскому.

В этом плане показателен, например, рассказ Бунина «Антоновские яблоки». По силе лирического начала, обусловившего всю художественную структуру произведения, «Антоновские яблоки» не столько рассказ, сколько поэма. Не случайно Горький писал: «Здесь молодой Бунин, **как бог, спел...**»⁵ (выделено мною. – Р. С.).

В то же время лирическая мысль произведения воздействует на читателя более всего через систему тщательно отобранных и выписанных деталей пейзажа, бытового уклада, портрета (точнее – деталей впечатления повествователя от пейзажа, бытового уклада и внешности героев старой дворянской Руси). И эти детали предельно конкретны, обстоятельно уточнены, чаще всего наглядны.

Обратимся хотя бы к началу «Антоновских яблок».

«Помню раннее свежее, тихое утро... Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат павшей листвы и – запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет, по всему саду раздаются голоса и скрип телег. <...> ...так славно лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе и слушать, как осторожно по-

⁵ Горьковские чтения. М., 1961. С. 16.

скрипывает в темноте длинный обоз по большой дороге. Мужик, насыпающий яблоки, ест их с сочным треском одно за другим» (II, 179).

Лиризм всегда остается отличительным качеством прозы Бунина. Но приблизительно с 1910-х гг. XX в. все более явно заявляет о себе начало эпическое, объективируется в прозе Бунина сама манера письма. И одновременно Бунин все более сознательно и настойчиво осваивает традиции толстовской детали. Как и Толстой, он чрезвычайно конкретизирует, сужает, уточняет деталь портрета, жеста, психологического состояния, подчеркивает ее фактуру, если эта деталь важна для характеристики главного героя или центральной мысли произведения. Чаще всего это также деталь предметная, наглядная. При этом Бунин сразу обстоятельно уточняет, поясняет, обосновывает деталь.

Логике бунинской конкретизации легко проследить на простейшем примере – на одной детали из рассказа «Последнее свидание».

Работник седлает для Стрешнева лошадь и привязывает ее к гнилому столбу. И – «...мерин долго щеплял, грыз желтым зубом столб» (VI, 70).

Здесь все предельно и сразу уточнено. Не просто вообще лошадь, а – «мерин», т. е. обычная крестьянская рабочая лошадь, не отличающаяся особым изяществом, не предназначенная специально для верховой езды. Мерин «грыз» столб, т. е. проявлял нетерпение, как лошадь крепкая и выносливая. Но действие уточняется, сводится к одной его определенной разновидности («щеплял», грыз). Уточняется и продолжительность действия («долго» щеплял, грыз), и его характер («желтым зубом»). Все это позволяет не только отчетливо увидеть движение лошади, но и саму лошадь – немолодую, выезженную, использованную в хозяйстве; а также и запущенность, ветхость усадьбы – старый, гнилой столб крыльца. Деталь оказывается очень емкой. Живописуя фон, на котором затем появится герой рассказа, помогая зрителю представить Стрешнева, Бунин одновременно как бы объясняет многое в его последующих действиях, в сюжете рассказа.

Эта строгая точность, конкретность, предметность очень характерна для детали Бунина в 1910-е гг. В повести «При доро-

ге» запоминается, например, «сила (от чего истекающая?) твердых глаз» Никодима, его «смуглое лицо (как – смуглое?), точно усеянное порохом», и рядом с лицом, как деталь портрета, «сильная грудь киргиза (и в доказательство) – в рубцах засохшей крови».

В «Последнем свидании» Вера надевает «тончайшую сорочку – хранимую для самых важных моментов, единственную...». Целуя, Стрешнев чувствует «крестик на ее груди, золотой, бабушкин – последнее богатство» (IV, 72). В «Деревне» у ожесточенного, постаревшего Тихона «бешеные», остановившиеся, сумасшедшие глаза, «косивший рот, хищно чеканивший слова» (III, 121). Голодная Аксинья в «Веселом дворе» перед тем как отправиться в деревню, «облокотилась на стол, уже ничего не думая, а только слушая звон в ушах. В пазах стола застряло когда-то порядочно пшена. Она наковыряла с полгорсти, съела» (III, 284).

Некоторые бунинские детали настолько вещественны, пластичны, материальны, что навсегда остаются в нашей памяти, выходя за рамки своего контекста, перерастают в символ. Таков, например, заграничный платок в «Деревне», подаренный Тихоном немой стряпухе, платок, который она из бережливости, в ожидании праздника, истаскала наизнанку. А пришел праздник – лохмотья одни остались. Или в «Грамматике любви» – «простое» ожерелье легендарной Лушки: заношенный шнурок и с низка дешевеньких голубых шариков, похожих на каменные.

В «Ночном разговоре» Бунин показывает гимназисту мужицкую ступню. Зрительное восприятие ее в рассказе ассоциируется с прозрением героя, с его отказом от наивных народных иллюзий, и «мелочность» детали приобретает принципиальное значение. «...Через минуту гимназист с ужасом и отвращением увидел то, что прежде видел столько раз совершенно спокойно: голую мужицкую ступню, мертвенно-белую, огромную, плоскую, с безобразно разросшимся большим пальцем, криво лежащим на других пальцах, и худую волосатую берцу, которую Федот, распутав и кинув онучу, стал крепко, с сладостным ожесточением чесать, драть своими твердыми, как у зверя, ногтями. Надрав, он пошевелил пальцами ступни, взял в обе руки онучу, залубеневшую, вогнутую и черную в тех местах, что

были на пятке и подошве, – точно натертую черным воском, и тряхнул ею, развевая по свежему ветру нестерпимое зловоние» (III, 272). Интересно, что ступня, ноги, вероятно, кажутся Бунину такой же выразительной деталью внешнего и внутреннего облика, как рука и ладонь – Толстому. Бунин рисует их часто и тщательно, предельно уточняя изображение: в «Петлистых ушах», «Господине из Сан-Франциско», «Отто Штейне», «Веселом дворе», «Захаре Воробьева», «Русе» и др.

Как и Толстой, Бунин вообще любит изображать человеческое тело и верит ему. Под его взглядом любой, кажется, малозаметный, случайный штрих в чертах лица, в строении тела, в манере держаться может превратиться в характерную психологическую и социальную деталь. Так, в «Деревне» потомок обнищавших Дурново – «полный, ласковый барчук, лысый на двадцать пятом году, но с великолепной каштановой бородой». Под пером Бунина приобретают особый смысл и свежесвыбранный рот, петлистые уши Соколовича, и легкое дыхание Оли Мещерской, и белые и легкие, как ковыль, вокруг темного черепа волосы Таганка, и крупные, выпуклые, миндального цвета ногти господина из Сан-Франциско.

По-толстовски обстоятельно, предметно Бунин делает бытовые зарисовки, создает жанровые массовые сцены. И, в традициях же Толстого, проходящие, эпизодические герои входят в повествование с целым рядом конкретных, точных подробностей костюма, жеста, портрета. Это прежде всего деталь мгновения, ситуации, положения. Так в рассказе «Сны» писатель рисует ночной вагон: «Снова завизжала и заныла входная дверь, показался кондуктор в тяжелой мокрой шинели с оторванным на спине хлястиком, за ним смазчик с тусклым фонарем в руке... Я вышел на платформу.

Там я долго ходил в темноте ветреной, сырой ночи. Наконец, сотрясая зазвеневшие рельсы, загорелся в тумане своими огромными красными глазами пассажирский паровоз. Я поднялся в полутемный, теплый и вонючий вагон, переполненный спящим народом...» (II, 272).

Итак, бунинской детали не присуща особая экспрессивность, гротеск. Обычно это конкретная предметная деталь пей-

зажа, обстановки, портрета, и писатель дает ее в формах самой действительности.

В принципе символы не чужды реалистической поэтике. Пользуется ими и Толстой. Однако сравнительно редко. При этом отличие толстовского символа от обычной детали Толстого невелико. Чаще всего оно заключается в той повышенной роли, которая отводится детали-символу в сюжете произведения. То же и у Бунина. Бунин так же обычно дает деталь в формах самой действительности, тщательно следит за ее внешней достоверностью. Символическая, экспрессивная деталь, например, Л. Андреева, А. Белого ему чужда. Его деталь обязана своей выразительностью пластичности и точности ее изображения и отбору.

Конкретная, «мелочная», наглядная деталь в произведениях Бунина, как и Толстого, художественно воплощает авторскую концепцию действительности, и в частности – его философский пантеизм, его концепцию живой жизни – богатой, неисчерпаемой в своих вариантах и возможностях. Только так можно понять щедрую и тщательную детализацию портрета второстепенных и просто эпизодических, случайных героев, бытовой обстановки.

Рассматривать в этом случае деталь как средство индивидуализации характеров будет натяжкой. В то же время авторское увлечение предметной, конкретной деталью трудно объяснить и одной заботой автора об иллюзии правдоподобности.

Бунинское «опьянение» колоритной, чувственной, красочной деталью в массовых жанровых сценах глубоко содержательно. В некоторых случаях оно – своеобразный способ утверждения ценности и значительности жизни во всех ее проявлениях. В нем находит также выражение то большое значение, которое Бунин придавал красоте, ее роли в истории человечества. Именно таким нам представляется, например, смысл изображения ярмарки в рассказе «Подторжье».

Думается, достаточно привести любой произвольно взятый из рассказа отрывок.

«...И с каждым шагом вперед все растет теснота – от народа, от телег, от скотины: поминутно спотыкаешься на связанных овец, лежащих на земле среди пыли и навоза, опасливо пробираешься между рогатой скотиной, жмешься возле лоша-

диных задов. Вот даже и совсем надо остановиться, – ходу дальше нет; в расступившемся кругу тесной толпы идет бешеный торг. Торгуют всего-навсего мужицкую лошаденку с легким дрожащим хвостом. Но какая горячка, сколько крику!

Как яростно носится, держа эту лошаденку за повод и по минутно с диким и вызывающим видом оборачиваясь на жителей, цыган со смольной бородкой, с черно-золотыми глазами!» (III, 10).

Пожалуй, «буйство» предметной детали здесь заставляет вспомнить даже не Толстого, а молодого Гоголя (для Толстого здесь слабо выявлено моралистическое содержание изображения). И все же это Гоголь, воспринятый человеком, воспитанным на художественных принципах Толстого. Сама деталь менее, чем у Гоголя, экспрессивна, сдержанна, правдоподобна.

В ряде произведений молодого Бунина, например в рассказах «В поле», «Золотое дно», вещественная, конкретная деталь обстановки старой усадьбы и внешнего вида ее опустившихся обитателей воплощает мысль о неизбежности разрушения дворянского бытового уклада, о реальности и неотвратимости этого процесса разрушения. В обоих рассказах не столько бытовая деталь служит характеристике героев, как мы привыкли к этому в литературе, сколько, наоборот, герои во многом сами воспринимаются как характерные детали определенного социально-бытового уклада, выразительно дополняющие его характеристики.

С определенной идейной и философской нагрузкой необходимо связать и особую конкретность пейзажной детали Бунина. Живописность, выразительность, красота в лирике и прозе Бунина – форма истины и своим содержанием близка красоте в понимании Вл. Соловьева, хотя непосредственно увлечение Бунина философией Соловьева не зафиксировано.

В рассказах начала 900-х гг., таких как «Антоновские яблоки», «Эпитафия», «Новая дорога», «Сосны», «Мелитон», «Костер», «Заря всю ночь», «Золотое дно», «Далекое», «Осенью» и др., эта функция пейзажной детали выступает особенно явно. Здесь пейзажная деталь, если так можно сказать, лиризована. Она выражает авторское настроение, лирическую мысль произведения. Мысль эта сама по себе несложна и, по сути, ис-

черпывается авторской концепцией философского пантеизма, живой жизни. Так или иначе она содержит утверждение красоты и нравственности всего естественного, непосредственного – будь это круговорот природы, крестьянский быт или тонкое интимное чувство. Конкретность, «мелочность» пейзажной детали, красочность и пластичность ее изображения являются в этих произведениях средством художественного воплощения лирической мысли. Но, вместе с тем, в произведениях этого периода лирическая мысль раскрывается автором и непосредственно, прямо – от лица героев, от лица самого повествователя. Лирическая окрашенность пейзажной детали, таким образом, как бы обнажает, выявляет для читателя ее смысл.

После 1910 г. пейзажная деталь в прозе Бунина эпизируется, лишается откровенной лирической окрашенности, дается автором более сжато, сдержанно. По-прежнему Бунин использует пейзажную деталь для воплощения в произведении своей философской концепции действительности, своих эстетических идеалов. Но теперь писатель отказывается от приемов лирического письма. Из прозы исчезает прямая интерпретация идейного содержания пейзажа, даваемая Буниным, как мы это видели выше, от лица героя или повествователя. Идейная содержательность пейзажной детали выявляется более косвенно, средствами самого эпического изображения. Увеличивается идеологическая содержательность детали.

Так, в «Деревне» конкретность, предметность детали портрета и бытовой обстановки в сцене крестьянского бунта передает силу и серьезность бунтарских настроений мужиков.

Сцена ярмарочной торговли в «Деревне» очень напоминает ярмарку в «Подторжье». Но здесь конкретность бытовой и портретной детали помогает автору выразить, какой тяжестью ложится на человеческую личность буржуазный мир чистогана. Детализация здесь – способ раскрытия символического образа буржуазной действительности – образа золотой клетки, пленником которой чувствует себя Тихон (II, 14).

В ряде произведений деталь обстановки, портрета используется Буниным как средство социального анализа действительности. В таких известных вещах этого плодотворного периода, как «Деревня», «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Ста-

руха», «Отто Штейн», явно чувствуются традиции позднего Толстого.

Очень интересно и гибко деталь используется в рассказе Бунина «Братья».

Писатель ставит давний вопрос о смысле исторического прогресса человечества, вопрос, который получает особую весомость и философичность оттого, что автор задумывается над ним на старой земле Цейлона, чьи страшные и мудрые боги давно познали, «что значит жизнь Личности в этом мире бытия», «в этой вселенной, которой мы не постигаем». Перед нами две стадии прогресса, две его правды, два мира. Люди «нового железного века» стремятся «поработить, поделить между собой» мир «тех несметных людей, что еще живут или младенчески-непосредственной жизнью, всем существом своим ощущая и бытие, и смерть, и божественное величие вселенной, или уже прошли долгий и трудный путь, исторический, религиозный и философский, и устали на этом пути» (IV, 277).

Социальное разоблачение основ капиталистической цивилизации осуществляется не через нравственную дискредитацию ее представителей и лишь в небольшой степени – через изображение психологической драмы ее жертв. В рассказе предельно детализировано все: вид лесов и океана, облик районов Колумбо и портреты всех персонажей. Детализирован и каждый из самых незначительных эпизодов: и то, как садится, например, в колясочку англичанин, и как впрягается в нее рикша, и похороны старика-рикши, и обстоятельства любви и смерти сына-рикши, и обстановка на русском корабле, и о чем думает, находясь на корабле, англичанин, и как выходит на берег новая партия приезжих и т.п. Детализация преследует и чисто художественную задачу – создать экзотический фон для действия, и философскую – подчеркнуть, какое незначительное место в вечном круговороте жизни принадлежит отдельной личности, чьи интересы современное человечество сделало основным критерием общественного прогресса.

Каждая конкретная, зрительная, «узкая» деталь пейзажа, обстановки, портрета в рассказе выступает как деталь нравственно-бытового уклада одного из двух враждебных миров: человеческого, трудового и хищного, грабительского; мира непод-

дельных богатств и горестей живой жизни и мира искусственных, товарных ценностей. А эстетически – как деталь одного из двух отрицающих друг друга стилей.

Первый стиль создают детали Цейлонского пейзажа и вида старых районов Коломбо, детали внешнего облика старого и молодого рикши, невесты и матери молодого рикши, детали обряда похорон старика, заклинания змей, наконец, детали всей недолгой истории любви и смерти молодого рикши. Второй стиль создают детали поведения и манер европейцев-колонизаторов, их одежды и речи, их времяпровождения и самого мышления англичанина, архитектурный стиль Форта, делового района Коломбо, стиль поведения и внешнего облика приобретенных к цивилизации сингалезов, «тех, у кого есть достаток, кто торгует в городе».

Контраст стилей художественно и идейно организует все произведение.

Как и деталь Толстого, деталь Бунина в силу ее конкретности, точности отражает явление в какую-то малую единицу времени и потому характеризует прежде всего какое-то одно из состояний объекта. В этом смысле деталь Бунина, как и деталь Толстого, таит в себе возможности импрессионистического письма с его данью мгновенному впечатлению. С импрессионизмом деталь Бунина, в отличие от детали Толстого, сближает большая экспансивность, субъективность, исключительность, меньшая избирательность.

По сравнению с толстовской, пейзажная деталь Бунина передает более тонкие оттенки в красках, в интенсивности цвета. Она очень чутка к освещению, к всевозможным отсветам, которые накладывают друг на друга соседствующие краски. Отсюда ее неожиданность, иногда, на первый взгляд, неправдоподобность, как казались когда-то парадоксом, например, розовые стога Моне. Отсюда же при описании природы смелость и изощренность бунинских тропов. Пейзажная деталь у Бунина субъективнее и экспрессивнее толстовской, в ней запечатлен момент индивидуального и непосредственного восприятия.

В рассказах Бунина, например, летнее небо среднерусской полосы может быть бесконечно разнообразно. После дождя оно – в «тающих теплых дымчатых облаках с золотисто-алыми

краями» (II, 333), а утром по небу «широко и ясно разливался» «оранжевый свет зари», «местами алой сталью блестела река в камышах... кое-где с зеркальной воды снимались и таяли полосы серебряного пара» (II, 115). По ночам, особенно в грозу, небо «раскрывалось, распахивалось над садом, дрожащее, розово-золотое» (III, 149).

В «Суходоле» в страшную ночь конца лета «со всех сторон вспыхивало, воспламенялось, трепетало и слепило золотыми и бледно-голубыми сполохами молчаливое, полное огня и таинств небо... Осиновые бревна, давно лежавшие на дворе за окном, ослепительно белели при вспышках». В зале «было темнее, но тем ярче сверкал огонь за всеми стеклами, мраком заливалось все, но тотчас же опять вздрагивало, загоралось то там, то тут, – и мелькал, рос, трепетал и сквозил на огромном, то золотом, то бело-фиолетовом небосклоне весь сад своими кружевными вершинами, призраками бледно-зеленых берез и тополей» (III, 149). В поле «смутно волнующееся белесое море – и над ним, как два страшных, то исчезающих, то появляющихся алмазно-голубых глаза, две ярких широко расставленных звезды» (II, 345).

Бунин любит глубокие, чистые тона, в самых различных их сочетаниях. Большой частью Бунин-пейзажист пользуется контрастными красками, не ложась в привычную цветовую гамму. И даже когда Бунин передает цветовой полутон, переход, он чаще всего на полотне не смешивает краски, а, наоборот, расчленяет, выделяет два цветовых полюса одного полутона и запечатлевает их рядом, но отдельно. Соединение, смешение этих отдельно наложенных тонов в единую живую, трепетную картину происходит уже в наших глазах, в нашем восприятии. И это – принцип цветовой живописи импрессионизма. Критики обычно склонны замечать элементы импрессионистического стиля у раннего Бунина начала 900-х гг. Но отмеченный выше импрессионистический принцип наложения красок характерен для Бунина и позже, в годы становления его эпического, реалистического стиля.

Так, в «Братьях» – «красно-лиловая» мостовая, усыпанная желтыми и алыми лепестками кетмий, «теплые, нежно-розовые, в золотистой коже» бананы, вековая смоковница «горит» рос-

сыпью огненно-зеленых искр, «мутно-зеркальная вышка маяка», бездна «бледно-голубого света», «зелено-золотистый глянец» океана и т. д. В «Господине из Сан-Франциско» серо-зеленая водяная пустыня, «серебристо-жемчужная рябь залива», «туманно-лазурные... зыбкие массивы Италии», в гроте скалистой стены Монте-Соляро Мать Божия в золотисто-ржавом от непогод царском венце. В «Снах Чанга» – «серо-зеленая зыбь», «солнечно-голубая» пустота, «черно-коричневые горы, прозрачно-яркие» глаза Чанга, «сине-лиловая шагрень» водяных горбов, огненно-панцирные, черные волны.

Этот принцип изображения у Бунина выходит за границы только цветового изображения. Так, в «Братьях», например, дует «тошнотворно-благовонный ветер», в «Господине из Сан-Франциско» играет «бесстыдно-грустная музыка».

Некоторые пейзажи Бунина смелыми, яркими, интенсивными тонами, неожиданно и контрастно сближенными художником, близки живописи поздних импрессионистов. Краски не переходят одна в другую, а, наоборот, как бы отталкиваются. Вот, например, зарисовка зимнего вечера в деревне («Птицы небесные»):

«Изумрудные льдины лежали вокруг темно-лиловой проруби...

Глубокие январские снега, огромные снежные шапки на избах алены... Дым из труб дома поднимался в чистое зеленое небо ровными фиолетовыми столбами» (II, 340).

В манере позднего импрессионизма, подчеркнута декоративны у Бунина полотна с изображением тропиков.

Вообще у Бунина деталь пейзажа, обстановки, портрета – деталь чувственная. В ней точно и отчетливо уловлены мгновенные авторские впечатления – цветовые, пространственные, слуховые, осязательные. Эта непосредственность чувственных ассоциаций делает многие бунинские образы незабываемыми. У Бунина может «пахнуть холодеющей травой» («Весенний вечер»); на дороге «после дождя – тарантас влажно шуршал», и «мокрые, точно сразу похудевшие лошади шлепали, блестя подковами, по синей грязи». В саду, в тишине, слышался только «ровный, струящийся, как непрерывный, мелкий дождик, лепет серебристой листвы тополей». Наташка, в ожидании не-

сбыточного, забивалась в глушь крапивы и «остро пахнущих сырых лопухов».

В рассказе «Учитель» снежные ухабы дороги блестят, «отшлифованные, как слоновая кость». В «Маленьком романе» – «вдруг с неба посыпался легкий, быстрый, сухой шорох, а на взгорье налево пала легкая, чуть дымящаяся радуга» (II, 332).

Детализация Бунина менее избирательна, чем у Толстого. Толстой как бы постоянно контролирует деталь, показывая ее через какой-то промежуток времени изменившейся и тем самым сопоставляя между собой ее конкретные и различные состояния. Деталь Бунина редко показана в развитии, в становлении. Она соотнесена не с самой собой во времени, а с другими деталями в пространстве. Это создает иллюзию живого, мгновенного и непосредственного впечатления. Так, многие жанровые сцены у Бунина как бы сняты широкой камерой, без специального отбора деталей. Объектив запечатлевает просто реальное сосуществование всевозможных деталей обстановки, пейзажа, портрета героев. И это объектив не фотоаппарата, а кинокамеры. Здесь важен не столько рисунок каждой детали, сколько их соотнесенность друг с другом, расположение и отражение самого факта относительности этого взаиморасположения. Отдельные яркие и самостоятельные цветовые мазки подчеркивают эту неустойчивость, незавершенность картины. Перед нами как бы кинокадр – вне общего поступательного движения целой киноленты, но со своим внутренним движением.

Некоторые жанровые наброски Бунина своей живостью и естественностью заставляют вспомнить, например, известные зарисовки Парижа Писарро. Такую же иллюзию непосредственного зрительного впечатления вызывает в рассказе Бунина «Петлистые уши» картина ночного Невского проспекта.

«Яркое освещение Невского подавлял густой туман, такой холодный и пронзительный, что у полицейского офицера, управлявшего на углу Владимирской водоворотом надвигавшихся друг на друга карет, саней и глазастых автомобилей, усы казались седыми, белыми...

Некоторые обгоняли его [Соколовича], с удивлением заглядывали ему снизу в лицо, некоторых обгонял он сам. Запустил руки в карманы и приподняв плечи, пряча влажную от ту-

мана челюсть в ворот и косясь на мелкую черную толпу, бегущую перед ним, почти противоестественно выделяясь над этой толпой своим ростом, он мерно клал по панели свои длинные ступни, все время начинал с левой ноги и делал левый шаг шире правого. От электрических столбов падали в дым тумана угольные тени. Густо, с однообразным топотом катились в этом дыму заиндевелившие извозчичьи лошади; рысаки неслись среди них, выделяясь силой и нахальством, кидая из ноздрей пар, метавшийся с левевшими по ветру дымными волнами; вихрем промелькнула бешено мчавшаяся пара – молоденький офицер, крепко охвативший талию дамы, прижавшейся к нему и спрятавшей лицо в каракулеву муфту... Соколович замедлил шаги и долго глядел вслед этой паре, туда, где в ледяной мути огромного потока, которым казался Невский, терялась бесконечная цепь винно-красных трамвайных огней и вспыхивали зеленоватые зарницы» (IV, 392).

Некоторые элементы импрессионистического стиля ощущаются и в портретной живописи Бунина. У Бунина-портретиста, как и в его жанровых сценах, деталь менее избирательна, чем у Толстого. Чаще всего Бунин, в отличие от Толстого, сразу набрасывает более или менее полный, со многими деталями, портрет героя. Но это совсем не тот обстоятельный статичный портрет, что был распространен в литературе до Толстого. Это портрет состояния, в нем главное – движение, жест, характерный для героя в его каком-то определенном психологическом или даже социальном состоянии.

Вот, например, портретная зарисовка в рассказе «Последнее свидание»: «Стрешнев, держа в руке арапник, вышел на крыльцо. Горбоносый, с маленькой, откинутой назад головой, сухой, широкоплечий, он был высок и ловок в своей коричневой поддевке, перетянутой по тонкой талии ремнем с серебряным набором, в казачьей шапке с красным верхом. Но и при луне было видно, что у него поблекшее, обветренное лицо, жесткая кудрявая борода с проседью и жилистая шея, что длинные сапоги его стары, на полях поддевки – темные пятна давно засохшей заячьей крови» (IV, 71).

В отличие от толстовского, портрет Бунина более декоративен. Для Бунина в портрете очень важны краски – одно или

несколько ярких колоритных цветных пятен. Принцип наложения красок в портрете примерно тот же, что и в пейзаже (о нем говорилось выше).

Часто портрет у Бунина как бы является сам деталью общего колорита повествования или даже колорита какой-то определенной картины пейзажа. Так, портрет невесты молодого рикши из рассказа «Братья» в этом смысле несколько напоминает манеру Гогена:

«Тепло тропического солнца взрастило ее, от белой, в голубых цветочках, короткой кофты и такой же юбки, надетых на голое, чуть полное, но крепкое, небольшое тело, она казалась чернее. У нее была круглая головка, выпуклый лобик, круглые сияющие глаза, в которых детская робость уже смешивалась с радостным любопытством к жизни, с затаенной женственностью, нежной и страстной; было коралловое ожерелье на круглой шее, маленькие руки и ноги в серебряных браслетах...» (IV, 266).

Импрессионистическая деталь Бунина, думается, не является следствием прямого влияния на творчество Бунина как французского и русского модернизма, так и чеховской поэтики, хотя, очевидно, художественный опыт Чехова стимулировал развитие поэтики Бунина именно в этом направлении. Тем не менее, можно предположить, что генезис импрессионистической детали Бунина иной: она восходит к традициям натурфилософской линии русского реализма с ее обостренным интересом к стихийному потоку жизни и противоречивым, подсознательным движениям души – к пластичным, «чувственным» зарисовкам Л. Толстого, звукописи Тютчева и Фета, психологизму позднего Тургенева⁶.

⁶ См. также о детали и подробности в стиле И. Бунина: Сливичкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 33–50

«Русское» как предмет изображения в творчестве И. Бунина и А. Блока

В числе фундаментальных понятий русского гуманитарного сознания начала XX в. – понятие «русское». В наших глазах сегодня интерпретация его разными авторами приобретает характерологическое значение, способствует пониманию своеобразия нравственно-философского и эстетического содержания художественной системы, направления, масштаба и места художественного мира писателя в напряженной духовной жизни времени.

В прозе и поэзии Бунина «русское» заявляет о себе прежде всего как проблема национального характера и его влияния на историческую жизнь России. Бунин-реалист в подходе к «русскому» наследует традиции Толстого, Чехова, Короленко, отчасти перекликается с Горьким, но предлагает свой вариант решения вопроса, вступая в полемику с предшественниками и современниками.

Русский национальный характер актуален для Бунина своей противоречивостью, дисгармонией. В интерпретации писателя такой характер несет в себе потенцию разрушения в силу его склонности к крайностям, чрезмерности переживания, алогичности поступков. Герои Бунина часто яркие, порою незаурядные личности, наделенные сильной и страстной натурой. И они – разрушители, так как готовы подменить естественную жизнь взятой на себя ролью. Так понятая писателем тенденция национального характера отчетливо проявляется в искаленных, трагических судьбах обитателей Суходола и Дурновки.

С другой стороны, бунинские герои отмечены печатью яркой индивидуальности, поэтической одаренности, наделены большими душевными ресурсами. Русский национальный характер раскрывается Буниным в способности к высоким нравственным и эстетическим озарениям, которые, однако, не проецируются на сферу эмпирической, социально-бытовой жизни народа – грубой, темной, инертной.

Все суходольцы, дворяне и крестьяне, властвующие и покорные, одинаково безудержны в своих чувствах, они не знают

меры ни в деспотизме, ни в самопожертвовании и, вопреки жестоким внутренним распрям, составляют один тесный клан, объединенный общей психологической организацией и острой до болезненности привязанностью к родному гнезду («У господ было в характере то же, что у холопов: или властвовать, или биться» – III, 160; «Любовь в Суходоле необычна была. Необычна была и ненависть» – III, 158)).

Каждый из жителей Суходола добровольно играет какую-то роль, обычно ведущую к трагическому финалу. Подмена жизни игрой наносит личности Натальи, как и всем суходольцам, ущерб, роль начинает диктовать судьбу. Петр Кириллыч играет роль радушного хозяина, Петр Петрович – полновластного и благополучного помещика, Антонина Петровна – жертвы роковой страсти, Наталья – смиренной рабы. Юшка избирает выгодную для него роль «бесстыжего грешника», Гервасий – отчаянного, пьяница Дроня – блаженного и т. д. Каждый из героев «Суходола» играет свою роль с увлечением и старательностью, видя в ней исполнение своего жизненного назначения. При этом роль именно избирается героем, соответственно ей он придумывает, подбирает для себя манеру держаться, говорить, действовать, даже выражение лица, превращаясь в своеобразно ряженого.

«Выйдя в отставку, Петр Петрович не скрыл, что он жертвует собою ради спасения чести Хрущевых, родового гнезда, родовой усадьбы. Не скрыл, что хозяйство он «поневоле» должен взять в свои руки. Должен и знакомства завести... И сначала все в точности исполнял... Он выхолился, пополнил, носил дорогие архалуки, маленькие ноги свои баловал красными татарскими туфлями, маленькие руки украшал кольцами с бирюзой. Аркадий Петрович стеснялся смотреть в его карие глаза, не знал, о чем с ним говорить, первое время во всем уступал ему и пропал на охоте» (III, 158).

Бунин не случайно приводит здесь реакцию Аркадия Петровича, человека простого и доверчивого. Неловкость, которую испытывает за брата Аркадий Петрович, обнажает искусственность и экзальтированность поведения Петра Петровича.

Момент игры, заданности многократно подчеркивается повествователем и в поведении Натальи. Она «надевает» на себя избранную ею роль, как послушник надевает вериги: «...и неустанно внушала она себе, что молодость миновала, во всем искала доказательства тому. И не сровнялось года с приезда ее в Суходол, как уже следа не осталось от того молодого чувства, с которым перешагнула она порог суходольского дома» (III, 174).

«В тот летний вечер, когда телега, присланная с барского двора, закрипела возле хуторской хаты и Наташка выскочила на порог, Евсей Бодуля удивленно воскликнул: – Ужели это ты, Наташка? – А то как же? – отвечала Наташка с чуть заметной улыбкой. И Евсей покачал головой: – Добре ты не хороша стала! А стала она только не похожа на прежнюю... Она была в плахте и вышитой сорочке, хотя покрыта темным платочком по-нашему, немного смугла от загара и вся в мелких веснушках цвета проса. А Евсею, истому суходольцу, и темный платок, и загар, и веснушки, конечно, казались некрасивыми» (III, 165).

В этой связи особое роковое значение в повести приобретает паническая боязнь суходольцами всего, что несет с собой какие-либо перемены, что чревато неожиданностью, будь то пожар, гроза, отмена крепостного права, неумение принять чужое, непривычное и в конце концов сама слепая привязанность к Суходолу, вне которого для них жизни не существует. Гибель Суходола осознается повествователем как неизбежная, ибо Суходол не соответствует общему закону «живой», здоровой жизни, состоящему в естественности, широте и органичности ее течения, развития, самовыявления. Противоположностью Суходолу в этом плане в повести является иной социально-бытовой уклад жизни, свойственный украинскому хутору. Это прежде всего уравновешенность, нравственная сила, достоинство в поведении Марины и Шарого, разумная упорядоченность, царящая в их хозяйстве, крепком, рассчитанном на многие годы. Логика же существования Суходола основана на сознательном или бессознательном сведении широкого спектра жизненных возможностей к одной гипертрофированной краске, т. е. на насильственном сужении жизни человечества до жизни клана, жизни личности – до узкой роли, себе же самой навязанной. Оппозиция «Суходол – Несуходол» в повести перерастает в оппозицию

«смерть – жизнь» и обретает нравственно-философский смысл. В свете этой оппозиции национальный характер, соответствующий феодально-дворянскому этапу исторического развития России, осмысливает как изживший себя, подобно тому, как безостаточно изжил себя весь старый суходольский уклад жизни, его красота и болезненная поэтичность.

В «Деревне» авторская концепция национального характера получает воплощение на материале судеб главных героев, в эпизодах из жизни второстепенных персонажей, в общей социально-бытовой и исторической ситуации народной жизни. Суть этой ситуации также в ее противоречивости, неразумности, алогичности, непредсказуемости. Она вызывает у автора тревогу за будущее России и требует, с точки зрения художника, коренных перемен в самих основах жизни народа.

В жизни Тихона писатель обнажает противоречие между кипучей энергией и ощущением, что она растрачена впустую. Жизнь Кузьмы отмечена несоответствием его прекрасной души, талантливости жалкому итогу напряженных нравственных исканий: он кончает свой жизненный путь приживальщиком у брата, никому не нужным, никем не оцененным. Абсурдно замужество Молодой: она знает, что погибнет с Дениской, но стойчиво идет навстречу гибели, ужасаясь ей. Трагическими, досадными несообразностями отличается в «Деревне» вся русская жизнь, в любом ее проявлении самого разного масштаба.

Сюжет «Деревни» строится как спор со славянофильскими трактовками национального характера, крестьянской общины, русской истории и прежде всего – с идеей мессианства. В ряде моментов полемика обнажена: оппонент прямо назван, сформулирован предмет спора: «...а я, брат, ох, далеко не славянофил!»; «Не хвалитесь вы за ради бога, что вы – русские. Дикий мы народ!» (III, 34). В центре произведения автором помещен развернутый диалог Кузьмы с Балашкиным, где осмеивается представление о Платоне Каратаеве как о некоем нравственном идеале, и по ходу произведения неоднократно всплывает образ гоголевской птицы-тройки – ассоциативно по контрасту с упоминанием о «Тройке», которую в саду стражники играли вместе с «Тореадором» и «Матчишем», с грустной картиной застрявшей посреди дороги тройки худых рабочих лошадей, кото-

рым мужики с гоготом кричат: «Тпру!», и с образами слабо-сильной клячи, по поводу которой ее хозяин уверял, что ее «не удержишь», и лошади-убийцы (III, 75; 82; 78). В этом же ряду воспринимается изображение свадебного поезда с Дениской и Молодой, мчащегося в «буйную темную муть».

Но при этом в дисгармоничной, нищей жизни народа писатель умеет видеть красоту – то грозную, первозданно-дикую, то щемяще задушевную. Она проявляется в народном искусстве и народной жизни тем строем чувств, в котором автор «Деревни» видит художественную, артистическую одаренность. Художественное начало напоминает о себе в единоборстве Иванушки со смертью, в воспоминаниях Тихона о поющих зимними вечерами девках-кружевницах, в прекрасном облике Молодой, в проходящих через все повествование выразительных строчках народных песен, красочных ярмарочных сценах, наконец, в грозной картине бушующей, заносящей Дурновку вьюги. Фольклорная стилизация усиливает эстетический аспект изображения и служит писателю средством осмысления художественного начала национальной жизни как вечного, исконно присущего ей. В сюжете произведения оно противостоит практической, социально-бытовой жизни народа как автономная духовная субстанция национального бытия и то подчеркивает убожество социально-бытового уклада, то само принимает странные, искаженные формы, но на реальный строй социально-бытовых отношений не оказывает влияния.

В лирике Бунина Русь – древняя, допетровская Русь киевских князей («Сон Епископа Игнатия Ростовского», «Князь Всеслав»), псковских бунтов («Казнь»), хорошо помнящая Батю и Грозного («Шестикрылый»), Русь бояр и скоморохов («Скоморохи»), полесских древлян («Край без истории...»), страстотерпцев («Святой Прокопий»). Старая Русь в лирике Бунина резко расходится с традицией ее славянофильской интерпретации как надуманно книжной, ложной, идущей от незнания действительности. Очевидно, именно ее поэт имел в виду, когда в публикации 1916 г. завершил стихотворение «Архистратиг средневековый» строчками: «Их сытые, болтливые уста / Пророчат Руси быть архистратигом, / Кошунствуют о рубище Хри-

ста / И умиляются – по книгам, – / Как Русь смиренна и проста»(I, 498).

Национальный характер в лирике Бунина некоторыми своими сторонами родствен Востоку – могучей земной основой, необузданной стихийной силой. Его азиатская, скифская сущность, несущая импульс разрушения, акцентирована поэтом в стихотворении «В орде»: «...я не смиреннее их, – / Атиллы, Тимура, Мамая, /...я их достоин, когда, /Наскучив таиться за ложью, / Рву древнюю хартию божью, / Насилую, режу и граблю, и жгу города?» (I, 405).

В том, что злое, разрушительное начало, жестокость, самодурство свойственны Руси, Бунин убеждает читателя, знакомя его с мрачными эпизодами национальной истории. Страшной видится Бунину судьба псковского князя XI в., ставшего жертвой борьбы за киевский престол: «Князь Всеслав в железы был закован, /В яму брошен братскою рукой...» (I, 390). Кровавая расправа ожидает героя стихотворения «Казнь»: «Точите нож, мочите солью кнут!» (I, 378). Тяжелым, душным, грубым веет от изображения куражащегося боярина. Еще более тягостное впечатление оставляет стихотворение «Святой Прокопий», содержащее вывод, что «псы и человецы – единое в свирепстве и уме» (I, 378).

При этом в «Казни» жестокости расправы противостоит несломленность жертвы, бунтарская сила его природы: «Давай, мужик, лицо умыть, /Сапог одеть. /Веди меня, вали под нож / В единый мах – Не то держись: /Зубами всех заем, не оторвут» (I, 378). Вероломство киевского князя соседствует с душевной просветленностью князя Полоцкого («Князь Всеслав»):

В Полоцке звонят, а он иное
Слышит в тонкой грезе... Что года
Горестей, изгнанья! Неземное
Сердцем он запомнил навсегда (I, 390).

В «Скоморохах» душевной грубости боярина противостоит сметливость простых людей, размах, талантливость народной души. В «Святом Прокопии» черствости и лютоści толпы – сила и нравственная чистота страстотерпца.

Лирика Бунина передает художественную впечатлительность, нравственную силу, духовную красоту русского человека. Даже в таких стихотворениях, как «В Орде» и «Сон Епископа Игнатия Ростовского», где азиатское, разрушительное начало русского характера выступает особенно рельефно, поэт стремится хотя бы наметить противодействующую тенденцию: в первом случае – оценивая варварское отношение к миру как естественное и честное, в отличие от лживого христианского, во втором – давая возможность читателю через изображение толпы ощутить эстетическую значительность происходящего.

Как известно, лирика по своей родовой природе нормативнее эпоса. И Бунин-лирик сосредоточивает внимание на решении проблемы высших духовных ценностей бытия. В контексте всей лирической системы поэта, на фоне устойчивого, гармоничного, самодостаточного мира мусульманского Востока сложный, противоречивый русский характер в изображении Бунина выявляет динамичность, историческую молодость русской культуры, ее способность к развитию.

В лирике Блока русский характер также предстает противоречивым, нестабильным, неоднозначным. В поэме «Возмездие» Блок скажет о «русской жизни»: «Она всегда – меж двух огней»¹. До удивления совпадают некоторые определения русского, которые мы встречаем у Бунина и Блока (ср.: у Бунина в «Деревне», например: «Дикий мы народ!» (III, 34); лошади мчат новобрачных в «буйную темную мать», «вьюга в сумерках была еще страшнее» (III, 132). У Блока: «Дико глядится лицо онемелое...» (III, 259) «Старый дом мой пронизан метелью...» (III, 262); «...в гости ходит ветер, / Только дикий черный ветер, / Сотрясающий мой дом?» (III, 279)). Но общие определения несут в себе разное содержание, вызывают со стороны художников разное отношение.

Вообще Блока, в отличие от Бунина, проблема собственно национального своеобразия «русского» на фоне национального многообразия человеческой культуры не интересует. В цикле

¹ Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 313. Далее тексты Блока цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

«Итальянские стихи» поэту важен не национальный характер итальянской девушки, а вообще образ живой народной жизни, полнокровной и яркой своей земной стихийной основой. Аналогично поэт далек от разработки темы испанского национального характера в цикле «Кармен». Представляется недоказанным утверждение, что «своим присутствием» героини «Итальянских стихов» и «Кармен» «оттеняют национальное в судьбе и нравственном облике русских героинь»².

«Русское» как предмет художественного изображения в лирике Блока представлено не проблемой национального характера, а темой национальной судьбы. Неслучайно «самое русское» произведение Блока³ носит название «Песнь судьбы». В цикле «Родина» русская история срастается с культурой, превращаясь в поэтический миф о национальной судьбе. Но судьба не дело рук человеческих и потому – не материал для беспристрастного разговора, не предмет объективного анализа. Строго говоря, русское в художественном мире Блока не исследуется, а служит утверждению нравственно-эстетического идеала автора⁴. Россия противопоставлена всему нерусскому («мгле ночной и зарубежной») как единственно мыслимая для лирического героя нравственная опора, условие выживания, «воплощения»: «...Ты – родная Галилея / Мне – невоскресшему Христу» (III, 246). Показательно в этой связи уточнение к понятию «русское», которое содержится в высказывании Блока о Горьком: «Я утверждаю... что если и есть реальное понятие «Россия», или, лучше, – Русь, – помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького. По «бесконечности идеала»... и масштабу своей душевной муки – Горький русский писатель» (V, 103). В блоковском образе «русского» отчетливо видно преобладание субъективно-оценочного момен-

² Станкеева З. В. Национальное своеобразие поэзии А. Блока. Пермь, 1981. С. 54.

³ Громов П. Блок. Его предшественники и современники. Л., 1966. С. 252–327.

⁴ О совпадении нормы и основ русского национального характера см.: Минц З. Г. Блок и его предшественники // Александр Блок и русские писатели. СПб, 2000.

та. «Русское» у Блока апеллирует не к сознанию читателя, а к его чувству и инстинкту; неслучайно с образом России в лирике поэта прочно связаны воспоминания детства: «Снится – снова я мальчик...» (III, 265). «Русское» предстает не как национальный характер, а как судьба, большое место в нем отведено поэтом мотивам тайны, рока, чуда, заставляющим вспомнить тютчевскую концепцию России, не поддающейся пониманию, противостоящей рациональному Западу: «...ночные пути, роковые, / Развели нас и вновь свели...» (III, 277); «Явись, мое дивное диво!» (III, 252).

Блок видит русскую судьбу трагической и одновременно героической. Она, как и в творчестве Бунина, рождается из рокового противоречия между эмпирикой жизни национальной и ее метафизической сущностью.

Первая связана со «страшным миром» и конкретизируется в изображении социальных и психологических драм народной жизни («Русь моя, жизнь моя...», «На железной дороге», «Коршун»), политической реакции («Рожденные в года глухие...»), войны («Петроградское небо мутилось дождем...»), пошлости обывательского существования («Грешить бесстыдно, непробудно...»). Вторая представляет собой нравственно-эстетический идеал поэта – абсолютную гармонию Красоты, Нравственности и Истины: «Ты сошла в одежде, свет струящей, / Не спугнув коня» (III, 251); «И невозможное возможно, / Дорога долгая легка...» (III, 254). Значимость в образе России этого плана содержания задается уже во вступлении к циклу «Родина», где лирический герой обращается к России – «Ты»: это обращение неизменно выступает в лирике Блока синонимом нравственного, музыкального начала миропорядка, синонимом Идеала, Мечты. Кроме того, оно закрепляется повторяющимися ассоциациями России с образами света, огня, высоты, дали, дороги, песни, начала, любви, дома, с представлением о будущем и прошлом – временах, которые в лирической системе Блока выступают хранителями врожденного нравственного чувства. За пределами цикла этот ряд образов может быть продолжен образами мечты, воспоминания, зари, юности, весны, звука, напева, знамени, луча, маяка, восторга, свободы, новизны и др.

Эмпирическая жизнь нации и национальная сущность находятся в лирике Блока в характерных для символизма отношениях «неслиянности и нераздельности». Метафизическая сущность «русского», или, по выражению самого поэта, «Россия в мечтах», противостоит реальной российской действительности и одновременно сквозит в ней, в ней угадывается. Последнее во многом достигается Блоком с помощью фольклорных и классических реминисценций. События русской истории и российские будни в лирике Блока несут печать их поэтического осмысления многими предшественниками и современниками поэта, хорошо известными России своей любовью к ней и верой в нее, – автором «Слова о полку Игореве», Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Тютчевым, Тургеневым, Фетом, Некрасовым, Нестеровым, Врубелем и др.

В этой связи «русское» неотделимо у Блока, от иррациональней устремленности к иному, от жажды перемен: «Заплачет сердце по чужой стороне, / Запросится в бой – зовет и манит...» (III, 247); «Не может сердце жить покоем...» (III, 253); «И опять влечет неудержимо / Вдаль из тихих мест» (III, 271); «Нет, не старческий лик и не постный / Под московским платочком цветным!» (III, 268). Оно ассоциируется в лирике Блока со стихией, страстью, пожаром, огнем, ветром, безумьем, татарской волей и реализуется в ситуации предельно напряженного состояния эмпирической жизни, вмещающей в себя взаимоисключающие крайности и всегда чреватой чем-то непредсказуемым:

И я с вековою тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой!
<...>
Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем... (III, 252)

В лирической системе Блока «русское» предполагает органическую нестабильность, внутренний динамизм: «...бежит

шоссейная дорога, / Убегает вбок... /Дай вздохнуть, помедли, ради бога, /Не хрусти, песок!» (III, 271). Тишина и покой выступают его антиподами: «Спят, убаюканные ленью /Людской врагини – тишины» (III, 248). Эта природа «русского» ярко проявляет себя в том, как Блок разрабатывает мотив сна: герои в цикле «Родина» не знают «просто» сна, обычного; они либо «в тяжелом сне» «заваливаются» «на перины пуховые» (сон – духовный обморок), либо во сне «внемлют» «сказке... о богатырях» (сон-подвиг).

Поэтому нельзя согласиться с интерпретацией всего цикла «Родина» и завершающего его стихотворения «Коршун» в статье Э. Обуховой. Исследователь хочет видеть в коршуне «знак материнства в широком смысле: как исток (праисток), как верность избранному пути (Леонардо) и как вечно существующий закон неизбежности страдания и гибели». Соответственно, в качестве основного исследователь выделяет «мотив предопределенности», «обреченности», а в героине видит Мать с Младенцем, которая «не может ничего изменить в сценарии предначертанной трагедии», и «эту тему» исследователь считает в цикле «самой важной»⁵. Думается, однако, что у исследователя нет достаточных оснований считать, что поэт запечатлел в образе коршуна египетский символ матери. Не могу согласиться и с определением художественного времени стихотворения как вечно длящегося настоящего: оно открыто в будущее («доколе?»), в настоящем намечен момент рубежа, перелома эпох. Наконец, такая интерпретация глуха к эмоциональному тону – пронизывающему стихотворение чувству кануна грозных событий, нетерпения, концентрации энергии. Гораздо убедительнее, на мой взгляд, интерпретирует блоковскую Россию Г. П. Федотов, показывая, что поэт не приемлет «старой славянофильской схемы святой Руси», разглядел ее «языческую дославянскую природу», оставил для северной Руси «ведьмовство, точно изнанку святости», предсказал «грядущую революцию», «начало высоких и мятежных дней»⁶.

⁵ Обухова Э. Загадка блоковского «Коршуна» // *Вопр. лит.* 1989. № 12. С. 207–209.

⁶ Федотов Г. П. *Новый град: Нью-Йорк*, 1952 // *Лит. учеба*. 1989. № 4. С. 140, 142.

Э. Обухова справедливо подчеркивает трагическое начало в блоковской России, но его содержание иное. Трагизм русской судьбы, согласно художественной логике Блока, в принципиальной недостижимости абсолюта при нежелании и неумении ни отказаться от него, ни довольствоваться малым. Поэтому трагическое тесно связано с героическим: добровольным посвящением себя идее достижения абсолюта, понятой как голос высшего нравственного императива, оправдывающего любые жертвы.

На языке образного мышления Блока такая героико-трагическая трактовка русской судьбы нашла выражение в символике начала, кануна битвы, боя, мятежа, не знающих победы-завершения: «Но в каждой тихой ржавой капле – /Зачало рек, озер, болот» (Ш, 248); «И вечный бой! <...> И нет конца!» (Ш, 249); «Теперь твой час настал, – Молись!» (Ш, 253); «В грозном клике звучало: пора!» (Ш, 275); «Доколе матери тужить?» (Ш, 281).

В отношении к будущему России Блок существенно отличается от Бунина и сближается с Горьким, но не до полного совпадения с ним. Горький славил состояние битвы с миром как высшую мудрость наиболее достойных («храбрых»), способных делать свою судьбу, а в противоречивости национального характера видел залог того, что именно бой с миром будет выбран народом из всех вариантов национальной судьбы. По художественной логике Блока, Россия на бой обречена судьбой. Подобно Горькому, он чувствовал величие такой судьбы; подобно Бунину – провидел ее трагизм.

Бунин и Блок пророчествовали о разном. Правы были оба. Бунин предупреждал об опасности стихийной основы национальной жизни, о том, что стихия прекрасно уживается с рабством. Блок понял трагическое величие русского пути. Он писал: «Испепеляющие годы! / Безумья ль в вас, надежды ль весть?» (Ш, 278). Не затем ли, согласно художественной логике поэта, Россия взяла на себя испытание безумьем революции, чтобы сделать для человечества очевидным, что этот путь ведет в тупик? Чтобы подсказать необходимость искать путь иной...

Чехов и идея смирения в русской литературе XIX века

Современное восприятие Чехова в ретроспективе всего XX в. позволяет поставить новый для чеховедения вопрос о типологической близости творчества великого русского писателя европейскому экзистенциализму и его национальном своеобразии в плане интересующей нас проблемы. Ввиду сложности темы, остановлюсь на одном ее аспекте, не получившем в критике освещения, – на отношении Чехова как художественного автора к идее смирения, занимающей в русской литературе XIX столетия большое место.

Смирение в его каноническом варианте представляет собой одну из главных христианских добродетелей, состоящую, согласно Библии, в том, что человек «вменяет себя за ничто», «имеет только то, что дарует Бог» и « во всем прибегает к милосердию Божию»¹. Христианское смирение означает согласие с судьбой и ведет к гармонизации отношений человека с миром и самим собой: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать» (1 Петр. 5 : 5,6.). Недаром Пушкин в поэтическом переложении молитвы Ефрема Сирина просит Бога дать ему смирение, «чтоб сердцем возлетать во области заочны, / Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв...»². Состояние смирения противоположно отчаянию, сосредоточению на своих несчастиях и, следовательно, отчуждению от мира; оно жизнесоцидально:

...дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи (III, 373).

Такое смирение присуще старому пушкинскому цыгану («Не сетуйте: таков судьбы закон...» – 3,381) и отличает лирического героя многих стихотворений поэта («Вновь я посетил...», «Была пора, наш праздник молодой...» и др.).

¹ Библейская энциклопедия. М., 1990. С.661.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.-Л., 1949. Т.3. С. 373. В дальнейшем тексты Пушкина цитирую по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

В «Евгении Онегине» с темой смирения связана судьба старой няни Татьяны и самой Татьяны. Рассказ няни-крестьянки о ее молодости традиционно комментируется исследователями в социальном плане – бесправия русской женщины в крестьянской семье; при этом значительный пласт нравственно-философской проблематики произведения остается не замеченным. Но няня, носительница народной православной культуры, не жалуется Тане, «не сетует» на свою тяжелую женскую долю, а своим рассказом преподает ей урок высокого смирения, позволившего Татьяне в будущем сохранить человеческое достоинство, доброту, жизнестойкость. Не случайно С.Франк отмечал в творчестве Пушкина «слой примиряющей, по существу уже религиозной духовности», «область религиозного примирения и просветления»³. Обратим внимание, что смирение и просветление выступают в высказывании философа синонимами.

В повести «Детство» молодой Л.Толстой представляет читателю в качестве образца нравственной красоты и достоинства Наталью Саввишну, старую няню рано ушедшей из жизни матери Николеньки, и рисует свою героиню на похоронах ее воспитанницы в состоянии неподдельного, глубокого, но смиренного горя. «В дальнем углу залы, почти спрятавшись за отворенной дверью буфета, стояла на коленях сгорбленная, седая старушка. Соединив руки и подняв глаза к небу, она не плакала, но молилась. Душа ее стремилась к Богу, она просила его соединить ее с тою, кого она любила больше всего на свете, и твердо надеялась, что это будет скоро»⁴.

Смирение перед судьбой демонстрирует Платон Каратаев в романе Л.Толстого «Война и мир», духовный учитель Пьера Безухова. Даром смирения наделена Лукерья в рассказе Тургенева «Живые мощи»: разбитая параличом, всеми брошенная, она поражает рассказчика и читателя благодарной, светлой любовью к жизни. Посредством смирения приходит к христианскому идеалу самоотречения другая тургеневская героиня – Лиза Калитина в романе «Дворянское гнездо». В этом же ряду рус-

³ Франк С. О задачах познания Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С.448, 449.

⁴ Толстой Л. Собр. соч.: в 20 т. М., 1990. Т.1. С. 112.

ских литературных персонажей по праву занимают место также любимые герои Достоевского Зосима и князь Мышкин. «Смирись, гордый человек!» – провозглашает их создатель в своей известной речи на юбилее Пушкина.

Вписывается ли в эту традицию русской культуры XIX в. А.П.Чехов? И нет, и да. Остановимся сначала на первом. Смирение в целом ряде произведений Чехова уступает место жалким переживаниям субъекта с комплексом неполноценности или добровольной капитуляции перед обстоятельствами, которые можно было бы изменить, и бессильному, запоздалому протесту против собственной пассивности и нерешительности. Сразу вспоминаются известные рассказы Чехова «Смерть чиновника» и «Толстый и тонкий». А.Дерман и П.М.Бицилли отмечали, что тема «выдавливания из себя раба», т.е., если посмотреть с другой стороны, констатация духовного рабства, свойственного человеку, является одной из доминант чеховского творчества⁵.

Нельзя сказать, чтобы русская литература XIX в. не поднимала голос против духовного закрепощения личности. Вспомним, например, произведения Пушкина «Вольность», «К Чаадаеву», «Сеятель», «Забыв и рошу и свободу...», стихотворение Лермонтова «Прощай, немытая Россия», Некрасова – «Разговор у парадного подъезда» или «Сказку о том, как мужик двух генералов прокормил» и «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина. Однако бунт против духовного рабства звучал все же не столь часто, как в произведениях Чехова, и художественное пространство смирения и рабства было достаточно четко разграничено: к «гордому» человеку русский автор XIX в. призывает на территории политического сознания личности, к «смирённому» – в рамках ситуации нравственной. В творчестве Чехова духовное рабство расширяет границы своей территории и, как пародия на смирение, активно теснит традиционное смирение на его исконной территории сугубо нравственных переживаний. Так, в романе Тургенева «Дворянское гнездо» смирение Лизы Калитиной перед невозможностью брака и, следовательно,

⁵ Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М., 2000. С.215.

для нее и счастья с любимым человеком автором опозитизировано. В рассказе же Чехова «О любви» аналогичное поведение героя оценивается самим героем и автором как душевная дряблость, инертность: «...о, как мы были с ней несчастны! – я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что мешало нам любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем ... грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе»⁶.

Л.Толстой в рассказе «Три смерти» восхищается смирением умирающего крестьянина, как Тургенев – поведением ожидающей смерти Лукерьи в «Живых мощах». Смирение этих героев заключает в себе мужество, человеческое достоинство, светлую благодарность жизни – качества, присущие духовно богатым, сильным людям. В произведениях Чехова душа персонажа в аналогичных обстоятельствах полна страха, место смирения занимает смятение, внутреннее сопротивление судьбе, принимающее форму самообмана. Так, пугаясь смерти и отчаяваясь, обманывает себя Павел Иванович в рассказе Чехова «Гусев». Он тяжело болен и «спит сидя, так как в лежачем положении он задыхается. Лицо у него серое, нос длинный, острый, глаза, оттого что он страшно исхудал, громадные, виски впали...». С каждым днем ему хуже, и он не может не чувствовать приближение смерти, но судорожно цепляется за надежду обмануть смерть и для этого обманывает себя и окружающих. «– Вам нездорово? – Ничего... – отвечает Павел Иванович, задыхаясь. – Ничего, даже, напротив... лучше... Видишь, я уже и лежать могу... Полегчало... <...> Как сравнишь себя с вами, жалко мне вас...бедняг. Легкие у меня здоровые, а кашель это желудочный... Я могу перенести ад, не то что Красное море!» Таящийся в душе ужас обнаруживает себя попыткой вернуть себе уверенность любой ценой, самое простое – возвыситься за счет унижения другого. «К тому же я отношусь критически и к болезни

⁶ Чехов А.П. Собр. соч.: в 12 т. М., 1961. Т.8. С.314. В дальнейшем тексты Чехова цитирую по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

своей, и к лекарствам. А вы... вы темные... Тяжело вам, очень, очень тяжело!» (VI, 353; 359). Позднее мы встретим подобное поведение и душевное состояние у героев рассказа Л. Андреева «Жили-были» – писателя, в творчестве которого критикой давно были замечены экзистенциалистские мотивы.

Далеко не в согласии со своей судьбой переживает свою обреченность смерти токарь в раннем рассказе Чехова «Горе». «– Жить бы сызнова...» – думает токарь в первой половине рассказа. И снова в конце: «Сызнова бы жить», – думает токарь. <...> Горе!.. Вашескородие, горе ведь! Простите великодушно! Еще бы годочков пять–шесть...» (III, 348) И дважды звучит бесильный, полный отчаяния протест героя против неподвластных ему, человеку, обстоятельств: «Он думает: как на этом свете все быстро делается! Не успело еще начаться горе, как уже готова развязка» (III, 346). «И как на этом свете все скоро делается!» (III, 348)

Еще чаще в творчестве Чехова место возможного смирения занимает покорность обстоятельствам без согласия с Божьей волей и потому – без обретения внутренней гармонии, жизненной устойчивости, душевной просветленности. Именно покорность обстоятельствам (никому до него нет дела, никто не хочет выслушать его) понуждает старого извозчика в рассказе Чехова «Тоска» «выговорить» свое горе, свою тоску «посторонности» всему на свете бессловесной лошади. Покорность вместо смирения как единственное, что остается человеку, в рассказе воспринимается как неизбежность не только самим персонажем, но и автором: подается как трагическая норма человеческого существования посредством эпитафии: «Кому повем тоску мою?» (III, 343). Лишенная всякой благодати покорность бессмысленно проходящей жизни звучит в реплике Астрова о жаре в Африке («Дядя Ваня»), в повторяющейся реплике Чебутыкина «Га-ра-ра-бумбия...сiju на тумбе я... Не все ли равно!» («Три сестры»), в разговоре профессора с Катей в рассказе «Скучная история».

Покоряются невозможности уехать из ненавистой провинции в Москву сестры Прозоровы в финале драмы Чехова «Три сестры». В их душевном состоянии можно увидеть аллюзию на смирение Татьяны Лариной. В обоих случаях старая ня-

ня передает своим воспитанницам православную мудрость: правда в том, как «определил Господь». Но аллюзия лишь оттеняет несхожесть душевного настроения героинь, разность ситуаций, продиктованную разностью авторской позиции. Пушкинская Татьяна действительно смиряется с положением светской дамы, и она становится признанным нравственным авторитетом в глазах света, достойной женой уважаемого человека, обретает в замужестве опору, сознание нужности своего существования другому. Совсем по Библии: «...облекитесь смиренномудрием, потому что Бог гордым противится, а смиренным дает благодать. И так, смиритесь под крепкую руку Божию, да вознесет вас в свое время» (1 Петр. 5 : 5,6.). В душевном же состоянии трех чеховских сестер мы видим не согласие с обстоятельствами, а сломленное обстоятельствами сопротивление, сознание своего бессилия изменить течение жизни. В ссылках Ольги и Ирины на судьбу звучит глубокая подавленность, место успокоения занимает нервозность, неуверенность, ощущение поражения: «Все от Бога», «Как-то мне поможет Бог», «Все делается не по-нашему» (IX, 597).

Три женщины, покорившиеся тому, что не смогли изменить – неизбежному одиночеству, отсутствию любви, понимания, культурной атмосферы, – выглядят в финале драмы сломленными, испуганными. Авторская ремарка это подчеркивает: «Три сестры стоят, прижавшись друг к другу» (IX, 600). Известна также входившая в текст пьесы, но не принятая Станиславским к постановке ремарка автора, согласно которой во время заключительных монологов сестер в глубине сцены проносят труп убитого на дуэли Тузенбаха⁷. Ремарка могла быть воспринята как напоминание о неумолимой поступи судьбы, стучащейся в дверь, и навести на мысль о доле вины сестер в смерти барона и понимании ими своей виновности.

Мы чувствуем, что в авторском изображении драмы героинь нет места тому смирению, которым Пушкин наделил Татьяну. Правда, монологи сестер в финале драмы как будто

⁷ См.: Хализев В.Е. *Драматургия Чехова в немецком литературоведении* // А.Н.Островский, А.П.Чехов и литературный процесс XIX – XX вв. М., 2003. С.395.

говорят о том, что сестры находят душевные силы, чтобы смириться и принять жизнь, как ее «определил Господь». Но именно «как будто»... В состоянии сестер видно рациональное насилие над собой: «Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем, навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...<...>...а пока надо жить... Надо работать! <...> Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» (IX, 600). Слова Маши и Ирины, что жизнь будет продолжаться, звучат как заклинания и попытка убедить себя в том, что чувствуешь то, что хотел бы чувствовать, но не чувствуешь. В действительности же знаешь и ощущаешь нечто противоположное. В том же действии, страницей раньше, Маша, «сдерживая рыдания», признается, что «с ума сходит», а выпив воды и взяв себя в руки, говорит: «Неудачная жизнь... ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно...» (IX, 598). Это не смирение, а покорность. Последняя же, заключительная, фраза Ольги вносит в ее наиболее светлый и бодрый из всех монолог болезненный диссонанс: дважды повторяется сослагательная конструкция, несущая трезвое, терзающее душу осознание невозможности смириться без понимания смысла происходящего: «Если бы знать, если бы знать!» Для душевной гармонии с собой и миром чеховским сестрам нужно «знать», «зачем мы живем, зачем страдаем», а это человеку не дано. И в свете этой им самим ясной истины, казалось бы, обретенное Ольгой смирение предстает иллюзией.

Доступно ли смирение самому автору «Трех сестер»? Еще в меньшей степени, чем его героиням. Нет, он не может дать им пушкинский совет: «Не сетуйте: таков судьбы закон». Между первой и повторной фразой Ольги: «Если бы знать...» – автор помещает пространную авторскую ремарку и реплику Чебутыкина, создавая поле горькой иронии, которое корректно, но безжалостно проводит черту между сознанием героинь и авторским сознанием. «Музыка играет все тише и тише; Кулыгин, веселый, улыбающийся, несет шляпу и тальму, Андрей везет колясочку, в которой сидит Бобик». «Чебутыкин (тихо напевает). Та-ра...ра...бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету.) Все равно! Все равно!» (IX, 601). Сестры Прозоровы пытаются обмануть себя своей готовностью смириться с гибелью Мечты о Москве и

построить достойную жизнь на пепелище былых планов – ироническая трезвость авторского взгляда на происходящее с подобным мироощущением несовместима.

Пушкин гордится душевной красотой и силой Татьяны. Чехов – жалеет своих героинь. Покорность судьбе не принесла им душевной гармонии. Похоже, она, согласно авторскому «чувству жизни» (термин А.П. Скафтымова), вообще невозможна. Не из этого ли источника – понимания изначального трагизма существования человека – проистекает отмечаемая всеми исследователями жалость Чехова «ко всему существующему на свете» («Свирель»), явно перекликающаяся с философией жизни будущих писателей-экзистенциалистов?

Вспомним конец рассказа Чехова «Мужики». Тягостное впечатление осталось у Ольги Чикильдеевой от русской деревни, но повествователь (а повествователь – доверенное лицо автора), смягчает его словами о том, что «все же они люди, они страдают и плачут, как люди, в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания» (VIII, 228). То есть дело не в нравственной ущербности индивидуумов, не в социальной психологии крестьянства – страшный лик деревенской жизни имеет онтологическую природу, из нее нельзя извлечь никакого нравственного урока. В художественном мире Чехова не православное смирение, а экзистенциальная жалость ко всему живому может помочь жизни стать добрее к человеку, а людям – друг к другу. Об этом и должен постоянно напоминать каждому молоточек у его двери – о горе, о боли, о несчастьях и страданиях, которых всегда много на свете.

От рассмотренного выше состояния чеховских героев отличается душевный строй Сони в драме Чехова «Дядя Ваня». В ее заключительном монологе слышится чистый звук обретенного в смирении душевного успокоения. Это смирение русских героинь XIX в. Но в общем контексте творчества Чехова мы различаем в ее монологе налет некоторой наивности, старомодного идеализма – в лексике, стилистике, лирико-романтической патетике. Это сигнал отстраненности автора от героини, определенного зазора между сознаниями героя и автора: классического традиционного смирения своей героини, знакомого нам по произведениям русской литературы XIX в., автор не разделяет. Об-

щий контекст творчества Чехова свидетельствует о недоверии Чехова-автора к патетике: в данном случае – о недоверии не к искренности героини, а к самой вдохновляющей ее идее (идее православного смирения как жизненной опоры). Это авторское недоверие проявляется особенно отчетливо, если мы посмотрим на «Дядю Ваню» сквозь призму позднее созданного «Вишневого сада», итогового произведения художника. Тогда в романтически-патетических монологах Ани и Пети Трофимова нельзя не увидеть ситуативно-стилистической аллюзии на финальный монолог Сони: «Трофимов. ...Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... <...> И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!» (IX, 637) «Аня. Ты, мама, вернешься скоро, скоро... не правда ли? Я подготовлюсь, выдержу экзамен в гимназии и потом буду работать, тебе помогать. Мы, мама, будем вместе читать разные книги... Не правда ли? <...> ...и перед нами откроется новый, чудесный мир...» (IX, 656) И эта ретроспективная аллюзия выявляет ироническое отношение автора к монологу Сони, ибо в «Вишневом саду» акцентировано ироническое отношение автора к Пете и Ане – посредством появления Прохожего, диалога Пети с Лопухиным, близости речей Ани монологам Раневской и Гаева и трагической участи забытого в доме по вине Ани старого Фирса. Патетика Ани дискредитируется автором безответственностью героини в отношении ее к тому самому человеку из народа, ради которого молодые Аня и Петя собственно и собираются разводить новые сады.

Итак, в отношении Чехова к идее смирения сегодня нельзя не увидеть предвосхищения европейского экзистенциализма. Рассмотренные выше произведения писателя приводят к выводу, что неколебимое согласие с судьбой, готовность не усомниться в смысле и благодати любого ее поворота Чехову чужды. Те же персонажи, которые прямо говорят сами о своем смирении, видя в нем норму поведения и свое достоинство, вызывают откровенно отрицательное отношение к себе автора: их смирение лживо. Одна из хозяев разорившегося имения в рассказе «У знакомых», Варя, учит старого друга юности Подгорина, к помощи которого она, однако, взывает: «– Не легко жить на этом свете...<...> Но что делать, друзья мои. Надо без ропота подчи-

няться высшей воле, надо помнить, что на этом свете ничто не случайно, все имеет свои отдаленные цели. <...> ...и теперь я знаю, что...все, что происходит в нашей жизни, необходимо». Автор маркирует в ее портрете явно неприятные, снижающие ее образ черты: она седая, но «затянутая в корсет, в модном платье с высокими рукавами», вертит папиросу «длинными худыми пальцами, которые почему-то дрожат», «легко впадающая в мистицизм, говорящая так вяло и монотонно» (VIII, 270). Еще более резко выражает свое негативное отношение Чехов к отцу героя повести «Моя жизнь»: «– Я не желаю слушать тебя, негодяй! – сказал отец и взял со стола линейку. <...> Непокорных детей я вырвал из своего сердца, и если они страдают от непокорности и упорства, то я не жалею их. Можешь уходить, откуда пришел! Богу угодно было наказать меня вами, но я со смирением переносу это испытание и, как Иов, нахожу утешение в страданиях и постоянном труде. <...> Я справедлив, все, что я говорю, это полезно...» (VIII, 194) Так. Но отчего же при чтении Чехова нас не покидает ощущение, что Чехов несравненно мягче французских экзистенциалистов, не говоря уже о Кафке. Трезвость его видения жизни скрашивается грустью и не только «тяготением к идеалу» любимых чеховских героев. «И Чехов тоже звал жизнь, и для него она тоже была прекрасна», – пишет Ю.Айхенвальд⁸. Как совместить в рамках одного цельного художественного мира безыллюзорное видение Чеховым жизни в свете наличия в ней, по выражению П.М. Бицилли, «космической силы зла» с авторским отношением к красоте как «залогу катарсиса, выходу из состояния обреченности»⁹, с любовью к жизни?

Соединить эти крайности может вера в «другую реальность», но Чехов неоднократно отрицал свою религиозность. Очевидно, что сознания своей веры у Чехова не было, но свои отношения с Богом – были, и непростые. Понять их помогает запись писателя в «Записной книжке» 90-х гг. о том, что «между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое

⁸ Айхенвальд Ю. Чехов // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: в 2 т. М., 1998. Т.2. С.31, 33.

⁹ Бицилли П.М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. С. 303, 316.

проходит с большим трудом истинный мудрец» (X, 461). Чехов находится в этом поле, что ведет к антиномичности его художественного мира как особенности именно русского экзистенциализма. Антиномичность будет свойственна и художественному миру Л.Андреева, И.Анненского, Б.Поплавского, И.Бунина эмигрантского периода. Она состоит в совмещении чувства безблагодатного человеческого существования, покинутости человека Богом и слабо теплящейся, но неистребимой надежды на Божие присутствие, обещающее оправдание и искупление бытийного ужаса.

Такая модель русского экзистенциализма, отличная от французской, может быть объяснена сильным влиянием символизма, именно соловьевства, на русский литературный процесс начала XX в.

Ироничный, не доверяющий ни одному из сложившихся направлений общественной мысли, сторонник идеи прогресса, Чехов одновременно испытывает стойкий интерес к проблеме веры и людям веры. Об этом свидетельствует, помимо писем и записных книжек, наличие среди персонажей произведений Чехова священнослужителей и простых людей народной веры. Им в произведениях писателя даны радость жизни, жизнестойкость и дар классического христианского смирения, т.е. талант гармонии с собой и миром. Таковы отец Христофор в «Степи», дьякон в «Дуэли», Липа и Прасковья в рассказе «В овраге». Последние чувствуют себя чужими, лишними в доме Цыбукиных. Вернувшись с богомолья, они пьют чай с кухаркой на кухне, ложатся спать в сарае. «—И зачем ты отдала меня сюда, маменька! — проговорила Липа. — Замуж идти нужно, дочка. Так уж не нами положено.

И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью.

И обе, успокоенные, прижавшись друг к другу, уснули» (VIII, 434).

Своим, народным, опытом смирения делится с Липой старик крестьянин, встретившийся ей ночью по дороге из больницы, откуда она несет своего мертвого ребенка. У Липы, по ее выражению, «сердце трясется», она, как это ясно из ее рассказа, недавно теряла сознание у постели умирающего сына, ее мучит вопрос, «зачем маленькому перед смертью мучиться...когда у него нет грехов? Зачем?» «Это ничего, милая. Божья воля», – говорит старик и через полчаса молчания добавляет со спокойной уверенностью: «Всего знать нельзя, зачем да как ...человеку положено знать не все, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает. <...> – Ничего... – повторил он. – Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, – будет еще и хорошего и дурного, всего будет. <...> – Я во всей России был и все в ней видел, и ты моему слову верь, милая» (VIII, 443).

Смирение спасает старика крестьянина, как явствует из рассказа о его нелегкой жизни, от отчаяния, сохраняет в нем желание жить и радоваться жизни: «...домой приехал, как говорится, ни кола, ни двора; баба была, да в Сибири осталась, закопали. Так, в батраках живу. А что ж? Скажу тебе: потом было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия! – сказал он, и опять посмотрел в стороны, и оглянулся» (VIII, 444).

Смирение возвращает к жизни и Липу. Страх, который угнетает ее в доме мужа, и даже потеря ребенка ее не озлобляют: она не пытается свести счеты с Аксиньей, не держит зла на старого Цыбукина. Горе не замутняет ее души, не разрушает согласия с миром и Богом. Удивительно передано Чеховым состояние полного, просветляющего душу слияния с универсумом, которое испытывают Липа и Прасковья по пути с богомолья: «...быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то; им было хорошо сидеть здесь наверху, они счастливо улыбались и забыли о том, что возвращаться вниз [т.е. в дом Цыбукиных] все-таки надо» (VIII, 431). Чувство единства с миром составляет сущность смирения и рождает согласие со своей участью как предопределением

Божьим, светлым изначально. Оно дает Липе силу жить и радоваться жизни: «Возвращались старухи из леса и с ними ребята; несли корзины с волнушками и груздями. Шли бабы и девки толпой со станции, где они нагружали вагоны кирпичом, и носы и щеки под глазами у них были покрыты красной кирпичной пылью. Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава Богу, кончился и можно отдохнуть» (VIII, 449). Кажущиеся на первый взгляд необязательными, детали в описании толпы, в которой идет Липа, несут большую смысловую нагрузку: создают образ динамичного, плотного потока живой жизни и живого, активного участия в нем Липы.

Животворным смирением Чехов наделяет также архиерея в одноименном рассказе. Преосвященный Петр поставлен автором в такую же экзистенциальную ситуацию, как профессор в «Скучной истории». Но она разрешается героем иначе, и это иное решение связано тоже с наличием у героя веры. Жесткое переосмысление героем своей заканчивающейся жизни перед лицом вплотную придвинувшейся смерти порождает и в сознании преосвященного чувство бессмысленности многого в прошлом, лишнего, незначительного. Нарастающая слабость вызывает раздражительность, и Чехов оставляет нам возможность отнести разочарование архиепископа в своей жизни за счет нарастающего плохого самочувствия. Неслучайно в рассказе большое количество глаголов, акцентирующих субъективность восприятия героем своего прошлого и оценки его: кажется, казалось, представлялось, вспомнилось и др. Психология героя теснит в рассказе философию автора, но не вытесняет, наоборот, проясняет.

Субъективность видения своей прожитой жизни не ведет архиерея к отрицанию ее в целом, в отличие от ее полной переоценки профессором в «Скучной истории». Архиерей различает в ней мелкое, лишнее, бессмысленное и, наряду с этим, высокое, составляющее ее смысл и радость, т.е. быт и бытие. Последнее связано с близостью к Богу и не теряет смысла и ценности даже под взором смерти: состояние ребенка, окруженного материнской любовью, крестный ход с чудотворной иконой, пребывание в церкви и церковная служба. Все эти моменты преосвященный

Петр хранит в душе как минуты счастья, покоя, радости. Они выливаются в желание вернуться к простому существованию деревенского священника и превращают смерть человека веры в «освобождение», которое в его ощущении и есть вхождение в вечность, вознесение души к Господу.

«...и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно» (VIII, 465). Поле, широкое небо, залитое солнцем (светом), – это не пейзаж, а универсум, ассоциирующийся в сознании Чехова с Богом и вечностью. Образ вылетающей на свободу птицы вызывает ассоциацию с душой умершего, ее «возлетание во области заочны», ввысь – в таинственную «другую реальность», Божью.

Итак, в творчестве Чехова есть персонажи, которые знают смирение и веру. Но доступны ли эти состояния автору, есть ли им место в поле сознания повествователя? В ряде произведений – да. В них Чехов-автор, я бы сказала, как-то застенчиво, не выражая своей точки зрения в понятиях, чтобы не связать себя ими, растворяется в своих «божьих» героях, сливается с ними во взгляде на мир, делает их сознание частью своего. Это перетекание сознания верующего персонажа в сознание повествователя, размывание границ, их разделяющих, осуществляется разными способами. Размыванию границы способствует композиция повествования: авторское сознание представляет собой прямую врезку в картину сознания персонажа. В рассказе «Архиерей» Чехов передает мысли и чувства архиерея во время вечерней службы: «...преосвященный, слушая про жениха, грядущего в полунощи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было». Но за этим описанием внутреннего мира героя непосредственно следует фраза, тематически составляющая с предыдущей единое целое, но стилистически, хотя и совсем немногим, отличающаяся от нее и свидетельствующая, таким образом, о смене субъекта сознания. Смена субъектов за-

фиксирована и формально: «он», «ему» сменяется «мы», сознание персонажа – сознанием автора. «И, быть может, на том свете, в той жизни, **мы** будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. **Кто знает!**» И далее снова в качестве субъекта сознания выступает герой: «**Преосвященный** сидел в алтаре... Слезы текли по лицу. **Он** думал о том...» (VIII, 460 – здесь и ниже выделено мною. – *P.C.*) Близость сознания героя сознанию автора здесь выражается также в употреблении автором лексики, свойственной верующим, и в этой связи в использовании автором мифологического библейского времени: «на том свете, в той жизни». Этот механизм сближения сознания автора с сознанием людей искренней веры нередко встречается у Чехова. Но он не единственный.

Чехов мастерски, без внешних швов, но тщательно и прочно выстраивает ассоциативный ряд, в котором объединяет понятие **Бог** с образом универсума – прежде всего с небом, реже – с полями, морем. Затем помещает изображение универсума в поле сознания своих верующих персонажей и в поле сознания повествователя. Понятие **Бог** при этом может быть не озвучено, но в восприятии читателя оно уже связано с универсумом и потому является составляющей как сознания персонажа, так и автора. Ассоциация же Бога с универсумом возникает посредством композиции образов, их расположения в тексте. Бога в произведениях Чехова обычно вспоминают и поминают верующие персонажи, не повествователь. При этом автор часто изображает верующих смотрящими в небо, говорящими о небе и тем самым объединяет эти два образа-понятия (небо и Бог) в нечто единое. Эта связь в восприятии читателя легко закрепляется, так как имеет архетипическую основу: Бог в народном и религиозном сознании всегда на небе. «Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом и заливалась, глядя **вверх на небо**, точно торжествуя и восхищаясь, что день, **слава Богу**, кончился и можно отдохнуть <...> ... казалось им, **кто-то** смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, **видит все**, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло ... все же в **Божьем мире** правда есть...» («В овраге» – VIII, 448; 433). «Деревья уже проснулись и улыбались приветливо, и над ними, **Бог** знает ку-

да, уходило **бездонное необъятное голубое небо**» («Архиерей» – VIII, 460).

Ассоциация образа универсума с представлением о Боге закрепляется наделением универсума признаками, которые обозначают атрибуты Бога: безграничностью (небо бездонное, необъятное, глубокое, мир громадный), непознаваемостью (с небом и землей связана тайна, таинственны луна и могилы), бесконечностью (небо вечное, могилы скрывают тайну жизни вечной, шум моря говорит о вечном сне), светом (солнечным светом залиты поля, лунным – церковь, кладбище), радостью (верующим персонажам Чехова соприкосновение с универсумом неизменно дарит радость, восхищение, веселость). С Богом в народном религиозном сознании и русской религиозной философии конца XIX – начала XX в. прочно связаны понятия красоты, правды (истины) и любви, и в произведениях Чехова они также неотъемлемые атрибуты Бога: «И непонятно, думала она, – зачем **красоту**, эту приветливость, грустные милые глаза **Бог** дает слабым, несчастным, бесполезным людям, зачем они так нравятся» («На подводе» – VIII, 255); «И как ни велико зло... все же в **Божьем** мире **правда есть и будет...**» (VIII, 433).

Но **перечисленные выше понятия, фиксирующие атрибуты Бога**, используются Чеховым и при описании универсума, находящегося **вне субъективного восприятия верующих персонажей**, – в поле сознания повествователя. В результате субъектом мысли о Боге и ощущения Его присутствия в ряде произведений Чехова выступает сам автор: «...все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге» – VIII, 433); «...для Марьи Васильевны <...> не представляли ничего нового <...> ни тепло, ни <...> прозрачные леса, ни это небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такой радостью» («На подводе» – VIII, 252); «Небо становилось нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» («Гусев» – VI, 364). «Мальчик в красной рубаше, сидя у самой воды, мыл отцовские сапоги. И больше ни души не было видно ни в поселке, ни на горе. <...> Но вот женщина и мальчик с сапогами ушли, и уже

никого не было видно. <...> Где-то далеко, неизвестно где, кричала выпь, точно корова, запертая в сарае, заунывно и глухо. Крик этой таинственной птицы слышали каждую весну, но не знали, какая она и где живет» («В овраге» – VIII, 441).

Особенно часто **при изображении универсума** фиксируются повествователем **покой и тишина**. В мировой культуре эти понятия обычно выступают синонимами и традиционно связаны с гармонией, **в религиозном сознании** – непосредственно **с Богом**, важнейший атрибут которого и составляет гармония. В молитвенной практике христианства тишина и покой (молчание и неподвижность) рассматриваются как условие и признак общения с Богом, отрешения от греховного мира. Исихасты видят в молчании путь мистического приближения к Богу. На понятиях «покой» (пространственная проекция – неподвижность) и «молчание» (синоним тишины) останавливается Е.Н.Трубецкой, описывая православную икону: «Неподвижность в иконах усвоена лишь тем изображениям, где не только плоть, но и самое естество человеческое приведено к молчанию, где оно живет уже не собственно, а надчеловеческою жизнью». Аналогично комментируется философом состояние неподвижности святых: «...неподвижность в древних иконах...усвоена не человеческому облику вообще ...он неподвижен, когда он преисполняется сверхчеловеческим, Божественным содержанием, когда он так или иначе вводится в неподвижный покой Божественной жизни. Наоборот, человек в состоянии безблагодатном...еще не «успокоившийся» в Боге...часто изображается в иконах чрезвычайно подвижным»¹⁰. Комментируя Третью книгу Царств и православную икону, Л.Успенский пишет: «...пришествие Господа отличалось и обнаруживалось...миром, безмолвием и покоем»¹¹.

В современной Чехову русской литературе конца XIX–начала XX в. покой и тишина также ассоциируются с близостью Бога, и, в ее общем контексте, – со смирением. Эти ассоциации акцентированы в поэзии молодого Бунина:

¹⁰ Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е.Н. Избранное М., 1997. С. 335,336.

¹¹ Успенский Л. Богословие. Иконы православной церкви. М., 1989. С. 140.

Как откровению, я тишине внимаю... (I, 155)

Вечен лишь Бог. Он в ночной неземной тишине (I, 140).

Твой нынче день настал, усталый, кроткий брат,
Весенний праздник твой и светлый, и спокойный!
Ты нынче с трудовых засеянных полей
Принес сюда в дары простые приношенья:
Гирлянды молодых березовых ветвей,
Печали тихий вздох, молитву и смиренья (I, 86).

В подготовке читателя к восприятию образа универсума как знака присутствия Бога и мысли о Боге Чехов отводит понятиям «покой» и «тишина» особую роль: при описании универсума в ряду перечисленных выше знаковых его определений покой и тишина выступают в функции доминанты и общего знаменателя всего ассоциативного ряда.

«Кладбище обозначалось вдали темной полосой...<...> ... мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни... но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную» («Ионыч» – VIII, 322). «Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу» («В овраге» – VIII, 441). «Когда в церкви кончилась служба и народ расходился по домам, то было солнечно, тепло, весело, шумела в канавах вода, а за городом доносилось с полей непрерывное пение жаворонков, нежное, призывающее к покою. Деревья уже проснулись и улыбались приветливо, и над ними, Бог знает куда, уходило бездонное, необъятное голубое небо» («Архиерей» – VIII, 460).

Судьба идеи смирения в творчестве А.П.Чехова свидетельствует об усложнении и изменении русского культурного сознания конца XIX – начала XX в. В основе художественного мира А.П.Чехова уже лежит неизвестное русской литературе XIX в. «чувство жизни», которое позднее, в 20–30-е гг. XX столетия, в литературе Франции оформилось в направление европейского экзистенциализма. Но еще раньше, на рубеже XIX и XX вв., обнаруживает себя феномен русского экзистенциализма

со своей национальной спецификой. В творчестве Чехова намечена его первая художественная модель и затем представлена в русской литературе Л. Андреевым, И. Анненским, Б. Поплавским, Г. Ивановым, рядом эмигрантских произведений Бунина.

Экзистенциальное мировидение в лирике И. Анненского

В отечественном литературоведении последних десятилетий очевиден возросший интерес к экзистенциализму как крупному явлению философского и художественного сознания XX в. Но материалом изучения выступают обычно художественные и философские сочинения западноевропейских авторов, и лишь отдельные произведения из «экзистенциалистского лексикона» изредка встречаются при описании русского литературного процесса. Однако экзистенциализм обнаруживает себя в роли органичной, достаточно широкой и плодотворной тенденции русской литературы, связывающей русскую литературу XIX в. с литературой XX в. и русскую литературу – с европейской.

Ошибочны представления о том, что колыбелью и основным полем существования экзистенциализма являются западноевропейская литература и философия. Картина экзистенциализма в России, принятая современной отечественной наукой, не может считаться завершенной и в существующем виде требует серьезной коррекции.

Понятие «экзистенциализм» не идентично «экзистенциальному сознанию» – они имеют разное содержание и относятся к понятиям разного уровня обобщения. «Экзистенциальное мышление» в нашем литературоведении, согласно прямому переводу слова «экзистенция» на русский язык, определяется как мышление сущностями бытия, а не явлениями жизни и предполагает интерес к человеку как таковому, как к представителю рода человеческого.

Экзистенциальное мышление – это мышление в субстанциональных категориях, а не акцидентных, т.е. мышление философское. Оно инвариант многих и разных философских сознаний, каждое из которых имеет свою концепцию человека и мира и может стать основой для направления определенной философской или художественной мысли. Таким образом, экзистенциализм как художественное и философское направление в культуре XX в. составляет лишь один из вариантов (пусть даже наиболее репрезентативный для европейской культуры XX столетия)

экзистенциального мышления. Он относится к экзистенциальному мышлению как вид к роду и не соответствует содержанию понятия «метасознание».

Исследование философско-эстетических взглядов, сквозных мотивов, образных оппозиций и особенностей поэтики А. Чехова, Л. Андреева, А. Волынского, И. Анненского, И. Бунина, Г. Иванова, Б. Поплавского выявляет в русском литературном процессе конца XIX – начала XX в. содержательную художественную общность произведений, предвосхищающих направление экзистенциализма в западноевропейской литературе 20–30-х гг. XX в.

С европейским экзистенциализмом рассмотренный корпус художественных произведений русской литературы объединяет характер трагизма, формирующий определенную трагическую концепцию человека в мире.

В творчестве названных русских художников уже в 1900–1910-х гг., т.е. до формирования художественной философии французского и немецкого экзистенциализма, складывается система устойчивых мотивов, передающих переживание «подлинного бытия» как метафизического страха перед зияющей бездной мира и одиночества человека среди враждебного ему сущего. В их творчестве отчетливо заявляет о себе свойственное также трагическому художественному мышлению Сартра и Камю упоение красотой природы и счастьем земной любви; понимание бессилия личности изменить метафизический порядок сосуществует с апелляцией к чести и достоинству человека.

С европейским художественным экзистенциализмом русский экзистенциализм связывает и ряд особенностей поэтики: гипербола, гротеск, метафоричность и символичность образов, частое использование оксюморона, экспериментальный характер ситуаций, логика абсурда, тенденция полисубъектности изображения и др.

Но русский экзистенциализм, являясь частью наднационального художественного мироощущения, обладает ярко выраженным национальным своеобразием. Оно состоит в антиномичности восприятия отношений человека с Богом: в совмещении чувства безблагодатного человеческого существования, оставленности Богом человека на самого себя и слабо теплящейся,

но неистребимой надежды на Божье присутствие в мире, обещающее оправдание и искупление бытийного ужаса.

Такая модель русского экзистенциализма объясняется сильным влиянием на русский литературный процесс символизма, а именно соловьевства. Поэтому русский экзистенциализм в основном мягче экзистенциализма Сартра, Камю, тем более Кафки. Свойственная французским и немецким экзистенциалистам безжалостная трезвость видения жизни скрашивается грустью и, вопреки всему, «тяготением к идеалу». Большая роль в русском экзистенциализме принадлежит лирическому началу; гротеск часто уступает место иронии, реже используется поэтика абсурдизма.

Внимание современных отечественных исследователей к экзистенциализму в русской литературе конца XIX – начала XX в. актуализирует проблему его национального своеобразия в сравнении с экзистенциализмом европейским. Русский экзистенциализм отличает сопряжение осознания «подлинного бытия» как одиночества и беспомощности человека перед лицом враждебного ему всего сущего с неистребимой надеждой на возможность религиозного оправдания мистического ужаса бытия.

Жизнь в лирике Анненского видится поэту в «нагих гранях бытия», «постылый ребус существования» открывается в предрешенности конца всякого существования и мгновенности гармонии с всеобщим, в тоске и скуке будничной «маеты жизни». Эта сторона классического экзистенциалистского мироощущения отразилась в лексике поэзии Анненского частотой употребления слов-образов, составляющих образный костяк произведений Сартра, Камю, Кафки: тоска, скука, страх, ужас, мука, жуть, смерть, разлука, обман (мираж, греза), бред (абсурд); встречаются – тошнота, маета, страданье.

Большое место в лирике занимает пафос развенчания иллюзий и миражей, освобождения от самообмана, разочарования в мечте. Мир предстает взору лирического субъекта безумным, безжалостным по отношению к попытке найти ему оправдание:

...бледное светило

Едва лишь купола над нами золотило

И, в выцветшей степи туманная река,
Так плавно двигались над нами облака,

И столько мягкости таило их движенье,
Забывших яд измен и муку расторженья,
Что сердцу музыки хотелось для него...
Но снег лежал в горах, и было там мертво,

И оборвали в ночь свистевшие буруны
Меж небом и землей натянутые струны...
А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены¹.

Бессмысленность, а потому злобность «маеты жизни» подчеркивается «злобным рвением» «неразгаданного надрыва» маятника часов – рождается образ жизненного абсурда:

...по стенке ночь и день,
В душной клетке человеческой
Ходит – машет сумасшедший,
Волоча немую тень (54).

Бессмысленное движение маятника часов повторяется также в «злом» кружении вала старой шарманки:

... шарманку старую знобит,
И она в закатном мленье мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая (99).

Задолго до Каюа а лирике Анненского рождается один из самых ярких образов экзистенциалистского восприятия мира – образ Сизифова труда как символ бесконечного и бессмысленного «круговорота существования» (Сартр):

¹ Анненский И. Избранное. М.: Правда, 1987. С.119. В дальнейшем стихотворения Анненского цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа... (99)

Тот же образ не зависящей от человека тщетности его усилий внести смысл в свою «работу жизни» – в стихотворении «То было на Вален-Коски...»:

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, –
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук (91).

С жизнью-абсурдом ассоциируется представление об угасших и улетевших мечтах («Молот и искры»), погасших огнях («После концерта»), смертельно уставшем сердце, смерти как единственно возможном пресечении тоски абсурда, неизбежности одиночества. Сам Анненский осознавал в себе тот строй чувств, который сегодня для нас определяется понятием экзистенциализма. Об этом свидетельствует его признание в письме к Т.А.Богданович, что для него не было бы «более торжественного и блаженного дня, когда бы он разбил последнего идола». Из контекста письма ясно, что «первый и последний идол» для Анненского – Бог, Спаситель, религиозное оправдание жизни и что поэт относится к поднятой им проблеме чрезвычайно серьезно. Он отказывается поехать на заседание Литературного общества, потому что видит в участниках обсуждения «только инстинкты да самовлюбленность проклятую. <...> Искать Бога <...> Срывать аплодисменты на Боге ... на совести. Искать Бога по пятницам... Какой цинизм!» Из контекста следует, насколько серьезны его сомнения в Боге: «А ведь для них сомнение, это – риторический прием. Ведь он, каналья, все решил и только тебя испытывает, а ну?! а ну?!...»²

Скоро полночь. Никто и ничей,
Утомлен самым признаком жизни,

² Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 485.

Я люблюсь на дымы лучей
Там, в моей обманувшей отчизне (78).

Но я тоски не поборю:
В пустыне выжженного неба
Я вижу мертвую зарю
Из незакатного Эреба (83).

О Спасителе Анненский может говорить с горькой иронией – о вере в спасение, о своей, а может, и вообще о христианской любви:

Она [любовь] бесполоя, у ней для всех улыбки
Она притворщица, у ней порочный вкус –
Качает целый день она пустые зыбки,
И образок в углу – сладчайший Иисус (174).

Однако признание поэта в приведенном выше письме мы прокомментировали недостаточно полно: ведь сомнение, кроме отрицания, содержит в себе какую-то долю упорствующей надежды. Оно всегда отчасти парадокс, или антиномия, совмещение несовместимого: «Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пламенем черные стены свои душа – вот чего я хочу»³.

Оппозицию крушению идола, т.е. отказу от иллюзии, составляет пламя – символ вдохновения, восторга, служения. Тотальное сомнение лирического субъекта в поэзии Анненского относится одновременно как к идолу (иллюзии спасения), так и к возможности жить в полной пустоте – абсолютно без смысла, идеала, какой-либо надежды на спасение и «примирение эстетического и религиозного сознания». В потаенной глубине Анненского – художественного автора живет сомневающаяся в себе, слабая, но упорная надежда на несущие оправдание «жизненной маете» объективно существующие Высшие начала, с которыми поэт связывает понятия смысла, гармонии, красоты. Такая антиномичность составляет особенность русского экзистенциализма, она свойственна Чехову, Л. Андрееву, Поплавскому.

³ Анненский И. Книги отражений. С. 485.

Интенция, противоположная страху и отвращению, которые поэт испытывает перед «подлинным существованием», и неверию в возможность «примирения эстетического и религиозного сознания», в лирике Анненского находит воплощение в системе поэтических средств, близких поэтике символизма: в повторяющихся деконкретизированных образах, смысловые границы которых подвижны и размыты, но доминанта содержания четко задана контекстом христианской культуры и русского символизма и несет надежду на Спасителя и спасение. Это – даль, высота, зов, лучезарность, небеса, там, где-то и др. Значимость этих образов в лирической системе Анненского часто маркирована графически:

И, о **Незримой** твердя,
В тучах таимой печали,
В воздухе, полном дождя,
Трубы так мягко звучали.
(«Сизый закат» – 74.
Здесь и ниже выделено мною. – *P.C.*)

И пылок был, и грозен **День**,
И в знамя верил голубое,
Но ночь пришла, и нежно тень
Берет усталого без боя.
(«Еще один» – 36)

...будет **там** моим закатным думам
Невмоготу их властная краса...
(«На северном берегу» – 75)

Все, что можешь ты **там**, все ты смеешь
теперь...
(«Струя резеды в темном вагоне» – 123)

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль **там**...
(«Осенний романс» – 139)

И движеньем спугнуть этот миг
Мы боимся, иль словом нарушить,
Точно ухом **кто** возле приник,
Заставляя **далекое** слышать.
(«Свечку внесли» – 69)

А если грязь и низость – только мука
По где-то там сияющей красе...
(«О нет, не стан» – 89)

Но безвинных детских слез
Не омыть и покаяньем,
Потому что в них **Христос**,
Весь, со всем своим **сияньем**.
(«Дети» – 96)

Что он сулит, этот **зов**?
(«Закатный звон в поле» – 118)

Обобщенность, размытость, подвижность границ семантического поля свойственны многим образам Анненского, что не соответствует распространенному суждению о вещественности и конкретности как основной характеристике его художественного мира. Диапазон колебаний содержания образов велик. Он обеспечивается **метафоризацией, оксюморонами, постановкой образа в фоническую и синтаксическую параллель к его антагонисту** в других контекстах, **наделением одного субъекта действия противоположными функциями**.

Так, тоска в лирике Анненского – злая, разрушающая сознание «я» сила: «Злодей – моя тоска» (39). В «Тоске маятника» тоска – синоним «жути». В «Тоске мимолетности» – ассоциируется с безнадежностью, «незрячестью» (69). Тоска делает жизнь героя невыносимой – ее нельзя победить:

Но я тоски не поборю...
<...>
Уйдем... Мне более невмочь
Застылость этих четких линий...(83)

Однако у Анненского же встречается веселая тоска (173) и тоска нежная (47).

Тоске близка мука. Она тоже вызвана к жизни обнаружением обмана, крушением мечты, потерей надежды, любви, счастья. Как и тоска, она зло, рожденное скорбным прозрением невозможности гармонии, «слияния»: «мука расторженья» (119). О близости семантики этих двух образов в сознании автора говорят, например, такие сочетания: «тоской измученный» (86), «Что видел здесь я, кроме зла и муки?» Но одновременно в лирике Анненского возможны сочетания, в которых мука раскрывается совсем в ином значении: она может быть «мила» сердцу героя, «если в ней Есть тонкий яд воспоминанья» (130), «капризно-желанной» (108), во взоре герой умеет «читать любовь и муку» (150), мы встречаем «муку мысли» (9157), «муку идеала» и «муки красоты» (154). Мука в сознании поэта неожиданно сближается с песней и выступает неотъемлемым условием творчества, созидания, любви, вдохновения.

Оттого, что петь нельзя, не мучась (99).

Мое мучение и мой восторг оне [поэтические строфы] (50).

Таинственный, неземной «кто-то» в стихах поэта несет любящим «слияние», т.е. осуществление мечты, а может быть причиной и вестником роковой разлуки, гибели мечты. Сравним:

И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их (112).

... обиженно-сердито
Кто-то мне не даст уснуть (54).

А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены (119).

Аналогично «зов» (неба, Высшей силы) может быть для человека радостью, а может – мучением:

С тех пор Незримая, года
Мои сжигая без следа,
Желанье жить всё жарче будит... (25)

О, не зови меня, не мучь!
Скользя бесцельно, утомленно,
Зачем у ночи вырвал луч,
Засыпав блеском, ветку клена? (29)

Возникает эффект амбивалентности образов, открывающий дорогу антиномичности художественного мира поэта. Амбивалентность ключевых образов ставит возможность однозначной нравственной оценки под сомнение: в антиномичном мире Анненского противоположные точки зрения, чувства и оценки сосуществуют во множественности их вариантов. Эту особенность своей лирической системы Анненский признавал и считал вообще свойственной природе поэзии, которой близок парадокс, недоговоренность, тайна:

Я, как настройщик, **все лады**
Перебираю осторожно (119).

В пустыне мира зыбко-жгучей,
Где мир – мираж, влюбилась ты
В **неразрешенность разнозвучий**... (125)

Не глубиною манит стих,
Он лишь как ребус **непонятен** (165).

«Неразрешенность разнозвучий», по выражению самого поэта, и выражает душу русского экзистенциализма. Анненский, можно считать, дал поэтическую формулу его сути в стихотворении «Поэт»:

Всегда над нами власть вещей
С ее триадой измерений.

<...>

Та власть маяк, зовет она,
В ней **сочетались Бог и тленность...**(165)

Другой вариант той же поэтической формулы русского экзистенциализма встречаем в стихотворении «Тоска мимолетности»:

Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, – **желанье и тоска...** (69)

«Тоска» – результат разрушенных иллюзий и вследствие этого – открывшиеся внутреннему зору «нагие грани бытия»; «желание» – тлеющая надежда вопреки чувственному опыту увидеть в «нагих гранях бытия» присутствие абсолюта, смысла бытия.

Антиномичность, как особенность русского экзистенциализма, в лирике Анненского находит выражение также в вопрошающих, открытых концовках стихотворений и явной смягченности, в сравнении с экзистенциализмом европейских писателей, ее общего эмоционального тона. Открытые концовки означают возможность каких-либо вариантов или изменений.

Переживание лирического героя лишено всякой аффектированности, смягченность эмоционального тона поэзии Анненского безошибочно чувствуется на фоне жесткой эмоциональной ауры творчества Сартра, Камю, Кафки и др. Это ощущение отчасти порождается отличием ключевых образов лирики Анненского от близких им образов европейских экзистенциалистов: они синонимичны, но образы Анненского несут печать их синтеза с интенцией оппозиционного настроения автора.

Быстроим для наглядности два ряда синонимически близких и в то же время семантически не идентичных образов: у Анненского – тоска, мука, грусть, бред, страх, мираж; у европейских экзистенциалистов соответственно в той же последовательности – тошнота, тоска, мука, абсурд, ужас, обман. Часто в

образной системе Анненского встречаются «жалость», «жалоба».

Смягченность эмоционального тона продуцируется также большой ролью, которую в художественном мире Анненского играет элемент процессуальности, становления при описании действия, состояния лирического субъекта, переживания, какой-то особенности объекта восприятия, впечатления посредством активного использования причастий, деепричастий и глаголов несовершенного вида, отглагольных существительных, сравнительной степени прилагательных, составных эпитетов. Так, у Анненского лица, например, не зеленые, а позеленелые, обрыв не скользкий, а скользкий, бани не золотые, а золоченые, свет дрожащий, воск талый, надрыв неразгаданный, тленье проступает, герой околдован, даль белеет, небо линияло-ветхое, скамья в недвижимом сумраке тяжеле и страшней. В качестве ключевых в лирике поэта выступают образы состояний (души, мира, отношений между персонажами), длящихся в своем становлении, растянутых во времени: умиранье, раскаленность, сиянье, слиянье, расторженье, просветленность и др. Неслучайно в лирике Анненского возможен такой удивительный образ – «между этапами тоски», а в известном стихотворении «Аметисты» – процесс свечения свечи и сияния:

И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь **мерцание** свечи
Лилось там жидко и огнисто.

И, **лиловея и дробясь,**
Чтоб уверяло там сиянье...(107)

Лирика И. Анненского, подобно творчеству Чехова, Л. Андреева, в эмиграции – Б. Поплавского, позволяет говорить о русском варианте художественного экзистенциального сознания, предшествующего позднее оформившемуся в Европе художественному направлению экзистенциализма.

Русский экзистенциализм предстает перед нами вне расчлененности на религиозный и атеистический и отличается на-

пряженным синтезом несопрягаемых начал. Его отличает соединение осознания «подлинного бытия» как одиночества и беспомощности человека перед миром враждебного ему всего сущего с неистребимой надеждой на возможность религиозного оправдания мистического ужаса бытия.

Своеобразие русского экзистенциализма XX в. уходит корнями в сильную в русской культуре начала столетия традицию символизма и оксюморонный алгоритм художественного мышления Серебряного века.

Л. Андреев и русский экзистенциализм

В русском общественном, научном и эстетическом сознании 1900–1910-х гг., оттесняя ранее сложившуюся декадентскую концепцию бессильного и страдающего человека, получает распространение концепция человека-созидателя, субъекта социального и исторического творчества. В литературе, критике, публицистике акцентируются темы свободы, радости земного существования, стихийного могущества русского характера. В 900-е гг. молодые поэты, последователи философских идей Вл. Соловьева, осознают искусство символизма как «теургию», творчество новой жизни. Блоковский человек-художник обнаруживает принципиальное родство с «гордым» Человеком Горького. Акмеисты и футуристы, хотя по-своему, также относятся к искусству как «жизненно-творческому методу» (В.Ф.Ходасевич). Художественная критика 1910-х гг. не устает поощрять писателей в мажорном, оптимистическом мироощущении, доверии к человеку и жизни. В обзоре русской литературы за 1911 г. К.Чуковский делает вывод, что «чувство жертвенности и обреченности ... уже явно уходит от нас»¹. Ему вторят Иванов-Разумник и Вяч. Полонский. «Мы теперь идем ... к возрождению в новых формах былой религии жизни, религии Человека»²; «... ужас жизни не забывается, но преодолевается»³.

Позиция Л.Андреева, как всегда, требует особого разговора, но она отнюдь не безучастна по отношению к указанной выше концепции человека – творца и хозяина мира.

В 1904 г. Л.Андреев писал А.Миролюбову: «Как ни разнятся мои взгляды со взглядами Вересаева и других, у нас есть один общий пункт, отказаться от которого значит на всей нашей деятельности поставить крест. Это – царство человека должно быть на земле. Отсюда призывы к богу нам враждебны»⁴. И тогда же – Горькому: «Знаешь, что больше всего я сейчас люблю?

¹ Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. СПб., 1912. С.435.

² Заветы. 1914. № 3. С.107.

³ Полонский Вяч. К новым берегам. Цит. по: Летопись литературных событий. 1908–1917 годы // Русская литература конца XIX – нач. XX в. 1908–1917. М.: Наука, 1972. С. 585.

⁴ Литературный архив, 5. М.-Л., 1960. С.110.

Разум. Ему честь и хвала, ему все будущее и вся моя работа»⁵. Но Горький характеризует Л. Андреева в 1902 г. как «своего человека в области неизвестного» и поясняет: «пропасти черных тайн посещаются им ... легко и свободно...»⁶. Приблизительно в это же время Андреев признается: «Я – органический пессимист»⁷. И несколько позже, в 1908 г., пишет: «Трагедия – утверждение жизни...»⁸. В том же году в письме Горькому встречаем запись: «Не знаю, откуда это у меня явилось – но в последнее время сильно тянет меня к лирике и некоторому весьма приподнятому пафосу»⁹. В 1911 г. Горький, делясь с В.Л. Львовым-Рогачевским впечатлением от произведений Л. Андреева, осуждает последнего за то, что у того «человек – жертва жизни, а не строитель и не хозяин»¹⁰. Сам Л. Андреев чуть позже с раздражением писал Немировичу-Данченко о требованиях, предъявляемых критикой 1910-х гг. к писателям: «Как кол дубовый, засела мысль о какой-то бодрости и жизнерадостности, но в чем таковые заключаются, никто из вопиющих и сам не знает». Однако тут же, стремясь убедить Немировича-Данченко и Станиславского в целесообразности постановки драмы «Мысль», доказывает, что она «отнюдь не тенденциозно-пессимистическая вещь»¹¹.

Но в 1915 г. в разговоре с Горьким заявляет по поводу христианства, что «оптимизм – противная, насквозь фальшивая выдумка»¹². А на страницах «Русской воли» он обращается к гражданам России с призывом «предать проклятью наше рабье бытие», «уметь быть свободным»¹³.

⁵ Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965. С. 396.

⁶ Там же. С. 146.

⁷ Там же. С. 134.

⁸ Там же. С. 302.

⁹ Там же. С. 212.

¹⁰ Там же. С. 450.

¹¹ Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1971. Вып. 266. С. 239.

¹² Литературное наследство. Т. 72. С. 395–396.

¹³ Русская воля. 1917. 15 марта. № 16. С. 2.

Приведенные высказывания Л. Андреева и о нем свидетельствуют не о противоречивости мировоззрения писателя, а о своеобразии его восприятия жизни, в котором парадоксально соединятся, казалось бы, несовместимые точки зрения. В мироощущении Л. Андреева явно дает о себе знать экзистенциальное понятие бытия как метафизического страха перед зияющей бездной мира и одиночества человека среди враждебного ему всего сущего. Но экзистенциальное сознание присуще Л. Андрееву в особом варианте: метафизический ужас выступает в синтезе с верой в житнетворческие возможности личности.

И в творчестве Л. Андреева в целом жизнь то предстает «вечно одинокой, вечно скорбной человеческой жизнью» – как трагедия веры («Жизнь Василия Фивейского»), трагедия разума («Мысль», «Анатэма»), трагедия человечности («Красный смех»), трагедия борьбы («Царь-Голод»), трагедия свободы («Так было – так будет»), то раскрывается внутреннему видению героя и автора в «волнующем счастье» и «вольном беге божественно свободной ... воли» («Полет»), в слиянии «с душой неведомого многоликого ... брата» («Иностранец»), и герой слышит Дух Божий над своей головой» («Профессор Старичин»).

Экзистенциальное, трагическое, чувство жизни парадоксально соединяется с пафосом приятия жизни и верой в красоту и силу души и разума человека.

Антиномичный характер андреевского экзистенциализма виден в общей панораме его художественной системы: он отчетливо просматривается в сочетании содержания трех мотивов – болезни, боли и слез, – пронизывающих все творчество писателя.

Семантика болезни в произведениях Л. Андреева полностью укладывается в поле сознания европейского экзистенциализма. Болезнь обнажает бессилие личности перед «иным» – внеположенной ей и враждебной инерцией жизнепорядка, а также прозрачность и эфемерность существования индивидуума, его трагическую неспособность принадлежать себе.

При этом болезнь героев в творчестве Л. Андреева встречается часто и воспринимается как обыденное и привычное явление повседневности. Персонажи писателя болеют распростра-

ненными в конце XIX – начале XX в. болезнями: катарам, насморком, инфлуэнцей, воспалением легких; у них болит поясница, бок, голова, зубы, встречается сифилис, редко – паралич и тиф. Мало интереса проявляют к болезни персонажа окружающие его герои, да и сам автор чаще всего говорит о заболевании своего героя коротко, не вдаваясь в подробности: неизвестными, как правило, остаются причины заболевания, ход болезни, лечение. Не останавливается, за очень редким исключением, внимание автора на врачах, и не потому, что врачи – плохие, а потому что не в них дело.

Болезнь в творчестве Л. Андреева бесстрастно констатируется, она – данность эмпирического уровня жизни. Поэтому и сообщается о ней скупом, мельком, без особых эмоций, часто – в разговорном стиле.

В рассказе «Петька на даче» кухарка объявляет сыну, что пора возвращаться в город: «Что ж поделаешь? <...> Прокопий, говорит, заболел, в больницу свезли»¹⁴.

«Когда приехал доктор, он нашел, что Николай Дмитриевич умер от паралича сердца» («Большой шлем» – 1, 98).

«В этот год у Петрова опять была инфлуэнца, очень сильная, с осложнением, и очень часто являлся насморк. Кроме того, доктор нашел у него катар желудка» («Город» – I, 257).

«И когда под конец голодовки он заболел голодным тифом, мы только пожали плечами» («Марсельеза» – I, 352).

Сам бесстрастный тон объективной информации несет сообщение о малой значимости болезни человека для общества, даже если она имеет летальный исход. Сюжет многих произведений писателя фиксирует, что в жизненном распорядке, привычках, интересах окружающих с болезнью знакомого, приятеля, соседа ничего не меняется. Так, в рассказе «Большой шлем» во время карточной игры умирает от грудной жабы Николай Дмитриевич – как раз в тот момент, когда мог выиграть большой шлем. И оттого что покойнику уже не суждено узнать о

¹⁴ Андреев Л. Повести и рассказы: в 2 т. М., 1971. Т.1. С.75. В дальнейшем тексты Андреева цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

выигрыше, Яков Иванович, партнер по игре, заплакал, а с ним и хозяйка Евпраксия Васильевна. Но, высморкавшись и спрятав платок, Яков Иванович тут же деловито спрашивает: «А где же мы возьмем четвертого?» (I, 99). Игра продолжалась.

В рассказе «Жили-были» больные видели, как мальчика переносили в отдельный номер. «Все догадывались потом, что мальчик умер, но никого эта смерть не взволновала и не испугала» (I, 210).

Болезнь не изменяет и самого больного: в творчестве Андреева она не приносит больному ни мистического опыта (как в древнерусской словесности или произведениях Достоевского), ни социально-нравственного очищения (как это происходит с героями Льва Толстого, Некрасова, Тургенева). В этом плане описание госпитализации Лаврентия Петровича («Жили-были») содержит прямую полемику со «Смертью Ивана Ильича»: «...с этого момента все, что еще только утром гневало и мучило его, отошло от него и стало чужим и неважным. <...> И без мыслей, с приятным ощущением чистого белья и покоя, Лаврентий Петрович погрузился в крепкий сон» (I, 200).

Удручающая незаметность болезни человека объясняется Андреевым прежде всего безнравственностью, глухим равнодушием социума к каждому своему члену. Этот аспект болезни маркируется автором на речевом уровне – болезнь выступает синонимом всех проявлений неблагополучия жизни: «больной и жалкий»; «больной, старый»; «больное и печальное»; «больно ударял»; Керженцев убивает Савелова, потому что тот болезненный («Мысль»); заболевший Сениста оказывается во власти «одиночества, болезни и страха» («Гостинец»)

В художественном мире Андреева нет места романтической и символистской эстетизации болезни. Лица больных – серые, желтые, как шафран, темно-желтые. Умершие больные страшны, оскорбительны для эстетического чувства – как, например, толстый, тяжелый, с неестественно подвернутой ногой Лаврентий Петрович в рассказе «Жили-были». На сюжетном уровне болезнь также выявляет нравственную ущербность социума – причем не только современного автору. В древней Иудее (рассказ «Бен-Товит») зубная боль, которая мучит почтенного Бен-Товита, мешает последнему заметить, что распинают Ии-

суса Христа. Логично, что именно больница у Андреева – то место, где тотальное равнодушие, глубинное одиночество каждого переживаются особенно остро: разбиваются последние иллюзии взаимосочувствия.

Андреевская интерпретация понятия болезни обнаруживает в качестве возможного источника распространенное в древнерусской словесности толкование болезни как репетиции смерти – уже бесповоротно отсекающей свою жертву от социума. Неслучайно, описывая в рассказе «Жили-были» больницу, автор прямо сравнивает ее с кладбищем:

«Такие же дощечки и надписи были у двух других больных ... Белые меловые буквы красиво, но мрачно выделялись на черном фоне, и когда больной лежал навзничь, закрыв глаза, белая надпись продолжала что-то говорить о нем и приобретала сходство с надмогильными оповещениями» (I, 200).

Но одиночество, отверженность больного, забвение умершего обусловлены в произведениях Андреева не только нравственной ущербностью социума, но и заложенной в самих основах всякого существования неукротимой волей к продолжению своей жизни, эгоцентрической энергией личности. Так, в рассказе «Гостинец» Сазонка опоздал навестить заболевшего мальчика: тот умер, не дождавшись приятеля. И Сазонка мучится своей виной, жалко оправдывается перед небом – «плакал, впиваясь руками в свои пышные волосы и катаясь по земле». Но сама земля и весна освобождают героя от боли раскаяния, помогают забыть и свою вину, и умершего:

«Лицо его мягко и нежно щекотала молодая трава; густой, успокаивающий запах поднимался от сырой земли, и была в ней могучая сила и страстный призыв к жизни <...> а далеко в городе нестройно гудели веселые праздничные колокола» (I, 227).

Сама стихия жизни спешит выбросить из себя то, что уже нежизнеспособно.

Болезнь, таким образом, обнажает иллюзорность благосклонного к человеку жизнеустройства, являет некий сбой в установившемся жизнепорядке, сбой, который, при всей кажущейся его случайности, свидетельствует о глубинном неблагополучии мира. Она – знак скрытой от обыденного восприятия потаенной скорбности человеческого существования.

В оппозиции к болезни в творчестве Л. Андреева выступает боль. Боль понимается автором как творческий импульс сущностного обновления и самого человека, испытывающего боль, и окружающего мира. Боль не может остаться незамеченной. Персонажи Андреева знают боль не только от страдания, но и от радости, счастья, волнения, прозрения. Она означает поворот в судьбе личности, иногда даже в судьбах мира. В отличие от болезни, она поднимает человека с уровня эмпирического существования, закрытого для творчества, до способности обретения высших духовных ценностей.

В рассказе «Полет» с ощущением боли связаны и первые детские опыты отрыва от земли, и счастье последнего взлета, и упоение полнотой власти над небесным простором, когда герой чувствует себя звездой, «сеющей искры и свет» («И с ужасающей силой, почти с болью снова почувствовал он то волнующее счастье...» (II, 229); «И снова с ужасающей силой, трижды с силой, с болью открытой крови почувствовалось волнующее счастье...» (II, 231); «... до слез почти, до настоящей душевной боли хотелось все отдать, всем пожертвовать ... только за то, чтобы перелететь через соседний дом» (II, 220)).

Таким образом, неотделимо от боли в произведениях Андреева обретаемое героем счастье торжества воли, превращения в Бога, владеющего секретом творчества и бессмертия: «здесь же не было наезженных путей», «наследственно предначертанного пути», «и в вольном беге божественно свободной создала себя воля, сама окрылилась широкими крылами» (II, 230). Счастье, которое с болью познает пилот, есть, с точки зрения автора, «утверждение вечной жизни и отрицания смерти», «и не бывает счастье другим» (II, 223).

Боль означает новое рождение души того, кто боль испытывает, и вызывает нравственное очищение тех, кто это наблюдает. Так, в рассказе «Баргамот и Гараська» душевная боль, от которой завыл бродяжка Гараська (хотел похристосоваться яичком, а пристав грубо разбил его), пробуждает в городовом «не то жалость, не то совесть». Он впервые чувствует, «что жалок ему этот человек, как брат родной, кровно своим же братом обиженный» (I, 53). В рассказе «Иностранец» бледный, узкогрудый Чистяков одинок и презираем товарищами. Но тоска серба

Райко (раздирающая его душу боль) по далекой родине заставляет Чистякова понять, что и он «не может жить без родины и не может быть счастлив, пока несчастна она, и в этом чувстве была могучая радость и могучая, стихийная тысячеголая скорбь (т.е. та же боль – *Р.С.*). Она разбила оковы, в которых томилась его душа; она слила ее с душой неведомого многоликого страдающего брата – и словно тысяча огненных сердец колыхнулись в его больной, измученной груди» (I, 242).

В «Красном смехе» от «воплей несказанной боли» и под них зреет протест против войны.

Мотив нестерпимой боли проходит через всю повесть о «фанатике веры» отце Василии Фивейском («Жизнь Василия Фивейского»). «Помогите! Больно! Помогите!» – кричит обезумевшая попадя (I, 370). При виде ее боли и страданий человечества исступленно дергается лицо, прыгают губы и мутятся глаза отца Василия (I, 384). «Больно и страшно» подойти верующим к трупу Мосягина (I, 416). Даже слухам в повести «больно и трудно» продирается в городе сквозь каменные стены (I, 404), а бабочке «больно» под беспощадным светом, обжигаящим ее тело (I, 396). Но только благодаря тому, что отец Василий увидел эту всеобщую боль, которая заключала в себе правду о человеке и Боге, и открыл ей свое сердце, в нем рождается богоборец, возникает новое представление об истине: «в самых основах своих рушится мир» (I, 423).

Вообще, кроме боли-прозрения, в художественном мире Л.Андреева существует боль-страдание, не несущая возможности прорыва в другие уровни существования. Страдание у Андреева – неизлечимая болезнь трагически устроенного мира. Однако семантика и функция даже такой боли все же не идентичны семантике и функции болезни. Означая неблагополучие мироустройства, такая боль является формой реакции на это неблагополучие со стороны персонажа, а следовательно, свидетельствует о его живой душе, инстинктивно протестующей против трагической дисгармонии бытия. Можно сказать, что всякая боль осмыслена Андреевым в качестве обязательного компонента жизни, как показатель ее потенциалов.

Итак, болезнь в художественном мире Андреева воплощает трагическую концепцию жизни, но эта трагическая концеп-

ция борется сама с собой. И эта борьба образует самостоятельный «надтекстовый» сюжет, достойный внимания.

Боль размыкает трагическое кольцо эмпирического существования, выявляя в человеке субъекта субстанциальных ценностей, прежде всего – творческой воли. Но этот прорыв в новую реальность осуществляется личностью лишь в области сознания и не меняет эмпирического порядка жизни.

И все же этот надтекстовый сюжет намечает некоторую смутную перспективу возможной гармонизации трагической сущности бытия. Она связана с семантикой мотива слез. Художественный мир Андреева тонет в слезах. Слезы – аналог боли – доказывают наличие жизни и ее дисгармоничный, оксюморонный характер. Но слезы и отличаются от боли. Их функция не исчерпывается отражением драматизма бытия. Они подчеркнута нарочиты, слишком явно маркированы автором, нежизнеподобны, условны. Они – на предъявление, подобно тому как дети предъявляют свои слезы родителям, в которых видят защиту. В русской литературе, например, Толстой так предъявляет слезы человеку, требуя от него нравственного совершенствования, а Достоевский в лице Ивана Карамазова – Богу. Неслучайно с незапамятных времен техника молитвы включала слезы. А акт предъявления всегда несет в себе какую-то, хотя бы бессознательную, последнюю надежду на разрешение трагической ситуации.

Рассмотренные мотивы болезни, боли и слез, в их соотносительности друг с другом, показывают, что в основе своеобразия экзистенциального сознания Л.Андреева лежит вообще характерный для художественного мышления писателя принцип синтеза. Он выступает в данном случае как синтез складывающейся экзистенциалистской тенденции мировосприятия и устоявшейся в русской культуре начала XX в., не потерявшей еще в 1910-е гг. своей силы традиции символизма, с его апелляцией к Богу. Одновременно андреевский вариант экзистенциализма предстает перед нами в слиянии, вернее нерасчлененности, позднее обособившихся двух направлений: атеистического экзистенциализма и религиозного.

Эта его особенность порождает столь свойственную художественному миру писателя ситуацию метафизического стра-

ха, переживаемого персонажами. Но ее суть не в отсутствии Бога и не в наличии его, хотя бы в сознании героев, а в покинутости человека Богом на самого себя. Именно такая ситуация очень важна в философском сюжете повести «Иуда Искариот». Иисус находится рядом с Иудой и понимает смысл его дерзкого замысла. Более того, напряженно обдумывает и пересматривает свое к нему отношение: «... и говорил Иисус ... Но вдруг Иисус смолк – резким незаконченным звуком ... <...> И когда последовали за его взором, то увидели ... Иуду ...». «Прямо к Иуде шел Иисус и слово какое-то нес на устах своих – и прошел мимо Иуды ...» (II, 20) «... Иисус не захотел похвалить Иуду. Молча шел он впереди, покусывая сорванную травинку...» (II, 19).

Иуда жаждет услышать слово Божье и подчиниться ему. Но Иисус молчит:

«– Ты знаешь, куда иду я, Господи? Я иду предать тебя в руки твоих врагов.

И было долгое молчание...

– Ты молчишь, Господи? Ты приказываешь мне идти?

И снова молчание.

– Позволь мне остаться. Но ты не можешь? Или не смеешь? Или не хочешь?» (II, 39).

Человеку Андреева не вымолить у Бога участия к себе. Бог оставил человека. И все же жизнь человеческая устремлена к Богу.

Синкретический характер экзистенциального сознания Л. Андреева объясняет возможность соединения в сознании человека метафизического ужаса и восторга, настроений отчаяния, мятежности и стоицизма, идеи исходной трагичности мироустройства и гимна человеку на Земле и сам, в свою очередь, объясняется оксюморонным алгоритмом художественного сознания русского Серебряного века.

«Иуда Искарriot» Л. Андреева: поэтика и интерпретация

Леонид Андреев относится к писателям, чье творчество порождает разночтения, не снимаемые временем. Одно из самых спорных произведений писателя – повесть «Иуда Искарriot и другие» (ее первоначальное название). Спорных – не только потому, что трактовки его полемичны по отношению друг к другу, но и потому, что, на мой взгляд, все они в той или иной степени неубедительны, фрагментарны.

История непонимания повести Л. Андреева началась с момента ее выхода в свет и была предсказана Горьким: «Вещь, которая будет понята немногими и сделает сильный шум»¹. Современники Л. Андреева сосредоточили внимание на мастерстве автора, расхождении с Евангелием и особенностях психологии центрального героя. Большинство исследователей нашего времени сводят содержание повести к осуждению или оправданию автором предательства Иуды. На фоне сложившейся традиции интерпретировать повесть сугубо в нравственно-психологическом аспекте выделяются трактовки, предложенные С. П. Ильевым и Л. А. Колобаевой², в основу которых положено понимание авторами философско-этического характера проблематики произведения. Но и они представляются субъективными, в полной мере не подтвержденными текстом.

Философская повесть Андреева – о громадной роли творческого свободного разума в судьбах мира, о том, что самая великая идея без творческого участия человека бессильна, и о трагической субстанции творчества как такового.

Интерпретаторы повести Л. Андреева обычно проходят мимо особенностей поэтики, которые в произведениях усложненной структуры могут служить проводниками в лабиринт мысли автора. Поэтика повести Л. Андреева отчетливо сигнали-

¹ Архив А. М. Горького. М., 1966. Т. IX. С. 23.

² Ильев С. Проза Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1973. С. 12–14; Л. Колобаева. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М., 1990. С. 141–144.

зирует читателю о структуре философского метажанра, особенности которой глубоко содержательны³.

Основная сюжетная оппозиция повести Л. Андреева – Христос с «верными» ему учениками и Иуда – носит, как это и свойственно философскому метажанру, субстанциальный характер. Перед нами два мира с принципиально разными жизненными установками: в первом случае – на веру и авторитет, во втором – на свободный, творческий разум. Восприятию сюжетообразующей оппозиции как субстанциальной способствуют заложенные автором в образы, составляющие оппозицию, культурные архетипы.

В изображении Иуды узнаваем архетип Хаоса, маркированный автором с помощью ярко выраженной экспрессионистской (т. е. откровенно условной и жестко концептуализированной) образности. Она неоднократно находит воплощение в описании головы и лица Иуды, как бы разделенных на несколько несогласных, спорящих друг с другом частей⁴, фигуры Иуды, то уподобляющей его серой груди, из которой вдруг высовывались руки и ноги⁵, то вызывающей впечатление, что Иуда имел «не две ноги, как у всех людей, а целый десяток» (25). «Иуда вздрогнул... и все у него – глаза, руки и ноги – точно побежало в разные стороны...» (20). Иисус освещает молнией своего взора «чудовищную грудь насторожившихся теней, что была душой Искариота» (45).

В этих и других зарисовках облика Иуды настойчиво повторяются закрепленные культурным сознанием за хаосом мотивы беспорядка, неоформленности, переменчивости, противоречивости, опасности, тайны, доисторической древности. Древний мифологический Хаос проступает в ночной тьме, которая обычно скрывает Иуду, в повторяемых аналогиях Иуды с реп-

³ О философском метажанре см. подробнее: Спивак Р. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин. А. Блок. В. Маяковский : учеб. пособие. М., 2005. С. 54 – 60.

⁴ Как указывает А. Лосев, в античной философии Хаос понимается как беспорядочное состояние материи. У Овидия образ Хаоса встречается в виде двуликого Януса (Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 580). Ср.: «...и тут Фома впервые смутно почувствовал, что у Иуды из Кариота – два лица» (17)

⁵ Андреев Л. Повести и рассказы: в 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 27. В дальнейшем повесть «Иуда Искариот» цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте.

тилиями, скорпионом, осьминогом. Последний, воспринимаемый учениками как двойник Иуды, напоминает об исходном водном Хаосе, когда суша еще не отделилась от воды, и одновременно являет собой образ мифологического чудовища, населяющего мир во времена Хаоса. «Пристально глядя на огонь костра... протягивая к огню длинные шевелящиеся руки, весь бесформенный в путанице рук и ног, дрожащих теней и света, Искариот бормотал жалобно и хрипло: – Как холодно! Боже мой, как холодно! Так, вероятно, когда уезжают ночью рыбаки, оставив на берегу тлеющий костер, из темной глубины моря вылезает нечто, подползает к огню, смотрит на него пристально и дико, тянется к нему всеми членами своими...» (45). Иуда не отрицает своей связи с демоническими силами Хаоса – Сатаной, дьяволом. Непредсказуемость, загадочность Хаоса, потаенная работа стихийных сил, незримо готовящая их грозный выброс, являет себя в Иуде непроницаемостью его мыслей для окружающих. Даже Иисус не может проникнуть в «бездонную глубину» его души (45). Неслучайно также, в плане ассоциации с Хаосом, с Иудой сопрягаются образы гор, глубоких каменистых оврагов. Иуда то отстает от всей группы учеников, то отходит в сторону, скатывается с обрыва, обдираясь о камни, исчезает из виду (пространство изрезанное, лежащее в разных плоскостях), Иуда движется зигзагообразно. Пространство, в которое вписан Иуда, варьирует тесно связанный с Хаосом в античном сознании образ страшной бездны, мрачных глубин Аида, пещеры. «Повернулся, точно ища удобного положения, приложил руки, ладонь с ладонью, к серому камню и тяжело прислонился к ним головою. <...> И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезая края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни... И на опрокинутый, обрубленный череп похож был этот дикопустынный овраг...» (16). Наконец автор прямо дает ключевое слово к архетипическому содержанию образа Иуды: «...дрогнул и пришел в движение весь этот чудовищный хаос» (43).

В описании же Иисуса с его учениками оживают все основные атрибуты архетипа Космоса: упорядоченность, определенность, гармония, божественное присутствие, красота. Соответственно семантизирована пространственная организация ми-

ра Христа с апостолами: Христос всегда в центре – в окружении учеников или впереди их, задает направление движению. Мир Иисуса и его учеников строго иерархизирован и потому «ясен», «прозрачен», покоен, понятен. Фигуры апостолов чаще всего предстают читателю в свете солнечных лучей. Каждый из учеников – сложившийся цельный характер. В их отношении друг к другу и Христу царит согласие, в согласии находится и каждый с самим собой. Ни одного из них не поколебало даже распятие Христа. Здесь нет места загадке, как и индивидуальной работе бьющейся в противоречиях и поиске мысли. «...Фома ... смотрел так прямо своими прозрачными и ясными глазами, сквозь которые, как сквозь финикийское стекло, было видно стену позади его и привязанного к ней понурого осла» (13). Каждый верен себе в любом слове и действии, Иисусу ведомы будущие поступки учеников.

Своеобразной эмблемой Космоса выглядит в повести изображение беседы Иисуса с учениками в Вифании, в доме Лазаря: «Иисус говорил, и в молчании слушали его речь ученики. Неподвижно, как изваяние, сидела у ног его Мария и, закинув голову, смотрела в его лицо. Иоанн, придвинувшись близко, старался сделать так, чтобы рука его коснулась одежды учителя, но не обеспокоила его. Коснулся – и замер. И громко и сильно дышал Петр, вторя дыханием своим речи Иисуса» (19). Важному космогоническому акту – разделению Земли и Неба и подъему Неба над Землей – соответствует следующий кадр картины: «... все вокруг... одевалось тьмою и безмолвием, и только светлел Иисус со своею поднятой рукою. Но вот и он словно поднялся в воздух, словно растаял и сделался такой, как будто весь состоял из надозерного тумана...» (19).

Но в авторской концепции повести архетипические параллели получают нетрадиционный смысл. В мифологическом и культурном сознании творение чаще связано с упорядочиванием и вместе – с Космосом, и гораздо реже Хаос получает положительную оценку. Андреев развивает романтическую трактовку амбивалентного Хаоса, чья разрушительная сила одновременно являет собой могучую жизненную энергию, ищущую возможность отлиться в новые формы. Она уходит корнями в одну из античных концепций Хаоса как чего-то живого и животворного,

основы мировой жизни, и в древнееврейскую традицию видеть в Хаосе богоборческое начало. Русское культурное сознание начала XX в. также часто акцентирует в идее Хаоса творческое начало. В. Соловьев провидит в хаосе Тютчева «темный корень мирового бытия»⁶, отмечая, что «это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты»⁷. Л. Шестов пишет о Хаосе: «На самом деле хаос есть отсутствие всякого порядка, значит, и того, который исключает возможность жизни. <...>... в жизни... где царит порядок, встречаются трудности... абсолютно неприемлемые. И тот, кто знает эти трудности, не побоится попытаться счастья с идеей хаоса. И, пожалуй, убедится, что зло не от хаоса, а от космоса...»⁸ И в Иуде Андреева Хаос заявляет о себе могучей силой субъективности, проявляющейся в блестящей логике и дерзкой творческой мысли, сокрушительной воле и жертвенной любви свободного бунтаря. Неслучайно автор повести описывает процесс рождения замысла Иуды в образах Хаоса, соединяющего «ужас и мечты» героя (53). Задумавшийся Иуда ничем не отличается от камней, которые «думали – **тяжело, безгранично, упорно**». Он сидит «не шевелясь... неподвижный и серый, **как сам серый камень**», а **камни** в этой **бездне-овраге** выглядят – «**словно прошел здесь когда-то каменный дождь** и в бесконечной думе застыли его тяжелые капли. <...> и **каждый камень в нем был как застывшая мысль...**» (16) (здесь и ниже выделено мною. – Р.С.). В этой связи отношение автора к Иуде в анализируемой повести принципиально отличается от отношения евангелистов и признанных авторов богословских сочинений (Д. Ф. Штрауса, Э. Ренана, Ф. В. Фаррары, Ф. Мориака) – как оценкой его роли в истории человечества, так и самой проблематикой его образа.

Противостояние Иуды Христу и будущим апостолам не идентично подсказываемой Библией антитезе зло – добро. Как и

⁶ Соловьев В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. Литературная критика. М., 1990. С. 112. (С.).

⁷ Там же. С. 114

⁸ Шестов Л. Соч.: в 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 233.

для других учеников, для Иуды Иисус – нравственный Абсолют, тот, кого он «в тоске и муках искал... всю... жизнь, искал и нашел!» (39). Но андреевский Иисус надеется, что зло будет побеждено верой человечества в его Слово, и не желает принимать в расчет реальность. Поведение Иуды продиктовано знанием реальной сложной природы человека, знанием, сформированным и проверенным его трезвым и бесстрашным разумом. В повести постоянно подчеркивается глубокий и мятежный ум Иуды, склонный к бесконечному пересмотру выводов, накоплению опыта. За ним в среде учеников закреплено прозвище «умного», он постоянно «быстро двигает по сторонам» «живым и зорким глазом», неустанно задается вопросом «кто прав?», учит Марию помнить прошлое для будущего. Его «предательство», как он его задумывает, – последняя отчаянная попытка прервать сон разума, в котором пребывает человечество, разбудить его сознание. И при этом образ Иуды вовсе не символизирует собой голое и бездушное рации. Внутренняя борьба Иуды с собой, мучительные сомнения в своей правоте, упрямая алогичная надежда на то, что люди прозреют и распятие окажется ненужным, порождены любовью к Христу и преданностью его учению. Однако слепой вере как двигателю нравственного и исторического прогресса и доказательству верности Иуда противопоставляет духовную работу раскрепощенной мысли, творческое самосознание свободной личности, способной взять на себя всю ответственность за нестандартное решение. В своих глазах он единственный сподвижник Иисуса и верный ученик, тогда как в буквальном следовании остальных учеников Слову Учителя он видит малодушие, трусость, тупость, в их поведении – истинное предательство.

Но как относится к Иуде автор произведения? Это основной вопрос, на который должен дать ответ интерпретатор повести. Проанализируем с этой целью субъектную и объектную структуру повести.

Субъектная организация ее специфична и непроста. Широкое использование Андреевым стилизации и несобственно-прямой речи приводит к размытости и подвижности границ сознания персонажей и повествователя. **Субъекты сознания оказываются часто не оформлены как субъекты речи. Однако**

при внимательном рассмотрении можно заметить, что каждый субъект сознания, включая повествователя, имеет свой стилистический портрет, который и позволяет его идентифицировать. **Позиция художественного автора на уровне субъектной организации произведения более всего находит выражение в сознании повествователя.**⁹ Стилистический рисунок сознания повествователя в повести Л. Андреева соответствует нормам книжной речи, часто – художественной, отличается поэтической лексикой, усложненным синтаксисом, тропами, патетической интонацией и обладает самым высоким потенциалом обобщения. **Куски текста, принадлежащие повествователю, несут повышенную концептуальную нагрузку.** Так, **повествователь выступает субъектом сознания** в приведенной выше эмблематичной картине Космоса и **в изображении Иуды – творца нового проекта человеческой истории.** Один из таких «духовных» портретов Иуды также цитирован выше. **Повествователем маркируется и жертвенная преданность Иуды Иисусу:** «...и зажглась в его сердце смертельная скорбь, подобная той, которую испытал перед этим Христос. Вытянувшись в сотню громко звенящих, рыдающих струн, он быстро рванулся к Иисусу и нежно поцеловал его холодную щеку. Так тихо, так нежно, с такой мучительной любовью, что, будь Иисус цветком на тоненьком стебельке, он не колыхнул бы его этим поцелуем и жемчужной росы не сронил бы с чистых лепестков» (43). **В поле сознания повествователя лежит и вывод о равновеликой роли Иисуса и Иуды в повороте истории – Бога и человека, повязанных общей мукой:** «...и среди всей этой толпы были только они двое, неразлучные до самой смерти, дико связанные общностью страданий... Из одного кубка страданий, как братья, пили они оба...» (45).

Стилистика сознания повествователя в повести имеет точки пересечения с сознанием Иуды. Правда, сознание Иуды воплощено средствами разговорного стиля, но их **объединяет повышенная экспрессивность и образность,** хотя и разная

⁹См.: Корман Б. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 27.

по своему характеру: сознанию Иуды более свойственны ирония и сарказм, повествователю – патетика. Стилистическая близость повествователя и Иуды как субъектов сознания возрастает по мере приближения к развязке. Ирония и насмешки в речи Иуды уступают место патетике, слово Иуды в конце повести звучит серьезно, порою пророчески, повышается его концептуальность. В голосе же повествователя порою появляется ирония. **В стилистическом сближении голосов Иуды и повествователя находит выражение определенная нравственная общность их позиций.**

Вообще, отталкивающе уродливым, лживым, бесчестным Иуда увиден в повести глазами персонажей – учеников, соседей, Анны и других членов синедриона, солдат, Понтия Пилата, хотя формально субъектом речи может оказаться повествователь. Но только речи! **Как субъект сознания** (наиболее приближенного сознанию автора) **повествователь никогда не выступает антагонистом Иуды. Голос повествователя врезается диссонансом в хор общего неприятия Иуды, вводя иное восприятие и другой масштаб измерения Иуды и его деяния.** Такой первой значительной «врезкой» сознания повествователя звучит фраза **«И вот пришел Иуда».** Она выделена стилистически на фоне преобладающего разговорного стиля, передающего дурную народную молву об Иуде, и **графически:** две трети строки после этой фразы остается пустой. За ней следует большой отрезок текста, снова содержащий резко отрицательную характеристику Иуды, формально принадлежащую повествователю. Но он передает восприятие Иуды учениками, подготовленное слухами о нем. **О смене субъекта сознания свидетельствует смена стилиевой тональности** (библейская афористичность и патетика уступают место лексике, синтаксису и интонации разговорной речи) и прямые указания автора.

«Пришел он, низко кланяясь, выгибая спину осторожно и пугливо вытягивая вперед свою безобразную бугроватую голову – как раз такой, **каким представляли его знающие.** Он был худощав, хорошего роста... и достаточно крепок силою был он, по-видимому, но зачем-то притворялся хилым и болезненным и голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа... <...>

Двоилось так же и лицо у Иуды... <...> Даже люди, совсем лишенные пронизательности, ясно понимали, глядя на Искариота, что такой человек не может принести добра, а Иисус приблизил его и даже рядом с собою – рядом с собою посадил Иуду» (5).

В середину приведенного отрывка автором помещено предложение, опущенное нами: **«Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: ...он явственно делился на четыре части и внашал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв».**

Обратим внимание на это предложение. У него **один субъект речи, но два субъекта сознания**. Восприятие Иуды учениками в последней части предложения сменяется восприятием повествователя. На это указывает **нарастающее уже со второй части предложения изменение стилового регистра и графическое расчленение предложения путем двоеточия. И повествователь**, это отчетливо видно, **в качестве субъекта сознания противопоставляет свой взгляд на Иуду** распространённому **обывательскому**: взгляд повествователя отличается от обывательского признанием значительности фигуры Иуды и уважением к его личности – творца, искателя истины.

В дальнейшем повествователь не раз выявляет общность своей точки зрения на происходящее с точкой зрения Иуды. В глазах Иуды не он, а апостолы – предатели, трусы, ничтожества, которым нет оправдания.

Обвинение Иуды получает обоснование во внешне беспристрастном изображении апостолов повествователем, где отсутствует несобственно-прямая речь и, следовательно, повествователь максимально близок автору: «Солдаты распахивали учеников, а те вновь собирались и тупо лезли под ноги... Вот один из них, насупив брови, двинулся к кричавшему Иоанну; другой грубо столкнул с своего плеча руку Фомы... и к самым прямым и прозрачным глазам его поднес огромный кулак, – и побежал Иоанн, и побежали Фома и Иаков, и все ученики, сколько ни было их здесь, оставив Иисуса, бежали» (44). Иуда издевается над духовной косностью «верных» учеников, с яростью и слезами обрушивается на их догматизм с его гибельными

для человечества последствиями. Завершенность, неподвижность, безжизненность модели «ученичества», которую являет отношение будущих апостолов к Христу, подчеркивает и повествователь в цитируемом выше описании беседы Иисуса с учениками в Вифании. Этот евангельский эпизод бесконечное число раз приводится и комментируется в богословской и научной литературе, но так, что в центре внимания, как и в Евангелиях, всегда оказываются действия (именно действия!) Марии: приходит, приступает к Христу, приносит сосуд с миром, становится позади у ног Его, плачет, возливает миро Ему на голову, обливает ноги Его слезами, отирает волосами, целует Его, мажет миром, разбивает сосуд. При этом некоторые ученики ропщут. В повести же Андреева повествователь открывает нашим глазам подчеркнута статичную картину. Эмблематический характер изображения достигается уподоблением Христа в окружении учеников скульптурной группе, и эта аналогия намеренно акцентируется: «Неподвижно, как изваяние... Коснулся – и замер» (19).

В ряде случаев сознание Иуды и сознание повествователя в изображении Андреева совмещены, и это наложение приходится на принципиально значимые куски текста. Именно такое воплощение получает в повести Христос как символ освященного, высшего строя сознания и бытия, но надматериального, внетелесного и потому – «призрачного». На ночлеге в Вифании Иисус дан автором в восприятии Иуды: «Искариот остановился у порога и, презрительно миновав взглядом собравшихся, весь огонь его сосредоточил на Иисусе. И по мере того как смотрел... гасло все вокруг него, одевалось тьмою и безмолвием, и только светлел Иисус с своею поднятой рукою. Но вот и он словно поднялся в воздух, словно растаял и сделался такой, как будто весь он состоял из надозерного тумана, пронизанного светом заходящей луны; и мягкая речь его звучала где-то далеко-далеко и нежно. И, вглядываясь в колеблющийся призрак, вслушавшись в нежную мелодию далеких и призрачных слов, Иуда...» (19). Но лирический пафос и поэтическая стилистика описания увиденного Иудой хотя и объяснимы психологически любовью к Иисусу, гораздо более свойственны в повести сознанию повествователя. Цитируемый

кусок текста стилистически идентичен предшествующему ему эмблематическому изображению сидящих вокруг Христа учеников, данному в восприятии повествователя. Автор подчеркивает, что Иуда увидеть так эту сцену не мог: «Искариот остановился у порога и, презрительно миновав взглядом собравшихся...». О том, что «призраком» увидел Христа не только Иуда, но и повествователь, свидетельствует также семантическая близость образов, с которыми Христос ассоциируется в восприятии Иуды и, чуть выше, в восприятии учеников, о котором могло быть известно только повествователю, но не Иуде. Сравните: «...и мягкая речь его звучала где-то далеко-далеко и нежно. И, вглядываясь в колеблющийся призрак, вслушиваясь в нежную мелодию далеких и призрачных слов, Иуда...» (19); «...ученики были молчаливы и необычайно задумчивы. Образы пройденного пути: и солнце, и камень, и трава, и Христос, возлежащий в центре, тихо плыли в голове, навевая мягкую задумчивость, рождая смутные, но сладкие грезы о каком-то вечном движении под солнцем. Сладко отдыхало утомленное тело, и все оно думало о чем-то загадочно-прекрасном и большом, – и никто не вспомнил об Иуде» (19).

Сознания повествователя и Иуды содержат и буквальные совпадения, например, в оценке отношения к Учителю «верных» учеников, освободивших себя от работы мысли. Повествователь: «...безграничная ли вера учеников в чудесную силу их учителя, сознание ли правоты своей или **просто ослепление** – пугливые слова Иуды встречались улыбкою...» (35). Иуда: «**Слепцы**, что сделали вы с землею? Вы погубить ее захотели...» (59).

Одними и теми же словами Иуда и повествователь иронизируют над такой преданностью делу Учителя. Иуда: «**Любимый ученик!** Разве не от тебя начнется **род предателей, порода малодушных и лжецов?**» (59). Повествователь: «Ученики Иисуса сидели в грустном **молчании и прислушивались** к тому, что делается снаружи дома. **Еще была опасность... Возле Иоанна, которому, как любимому ученику Иисуса, была особенно тяжела смерть его,** сидели Мария Магдалина и Матфей и вполголоса утешали его... Матфей же наставительно говорил словами Соломона: "Долготерпеливый лучше храброго..."»

(57). **Повествователь совпадает с Иудой и в признании за его чудовищным поступком высокой целесообразности** – обеспечении учению Христа всемирной победы. **«Осанна! Осанна!» – кричит сердце Искариота. И торжественной осанной победившему христианству звучит в заключение повести слово повествователя о Предателе Иуде.** Но предательство в нем только факт, зафиксированный эмпирическим сознанием свидетелей. Повествователь же несет читателю весть о другом. Его ликующая интонация, результат осмысления происшедшего в ретроспективе мировой истории, содержит информацию о несравненно более значимых для человечества вещах – наступлении новой эры. (Вспомним, что отнюдь не предательство видел в своем поведении и сам Иуда: «Опустив руки, Фома удивленно спросил: "...Если это не предательство, то что же тогда предательство? – Другое, другое, – торопливо сказал Иуда"» – 49)¹⁰.

Концепция Иуды – творца новой духовной реальности утверждается в повести Андреева и **средствами ее объективной организации.**

В основе композиции произведения противопоставление двух типов сознания, основанных на вере большинства и творчестве свободной личности. Косность и бесплодность сознания первого типа находит воплощение в однозначной, бедной речи «верных» учеников. Речь же Иуды изобилует парадоксами, намеками, символами. Она часть вероятностного мира-хаоса Иуды, всегда допускающего возможность непредсказуемого поворота событий. И не случайно в речи Иуды повторяется синтаксическая конструкция допуска («А что если...») – знака игры, эксперимента, поиска мысли, – совершенно чуждая речи как Христа, так и апостолов.

Дискредитации апостолов служат метафоры-иносказания. Такое иносказание, например, содержится в картине состязания апостолов в силе. Этого эпизода нет в Евангелии, и уже поэтому он особенно значим в тексте повести. «Напрягаясь, они (Петр и

¹⁰ Л. Андреев говорил Горькому: «Ты когда-нибудь думал о разнообразии мотивов предательства? Они – бесконечно разнообразны. У Азефа была своя философия...» (Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. М., 1965. С. 396).

Филипп) отдирали от земли старый, обросший камень, поднимали его высоко обеими руками и пускали по склону. Тяжелый, он ударялся коротко и тупо и на мгновение задумывался; потом нерешительно делал первый скачок – и с каждым прикосновением к земле, беря от нее быстроту и крепость, становился легким, свирепым, всеокрущающим. Уже не прыгал, а летел он с оскаленными зубами, и воздух, свистя, пропускал его тупую, круглую тушу» (17). Повышенное, **концептуальное** значение этой картине придают неоднократные **ассоциации с камнем самого Петра. Его второе имя – камень, и оно настойчиво повторяется в повести** именно как имя. С камнем повествователь, хотя и опосредованно, сравнивает произносимые Петром слова («они звучали так твердо...»), хохот, который Петр **«бросает на головы учеников»**, и его голос (**«он кругло перекатылся...»**). При первом появлении Иуды Петр **«взглянул на Иисуса, быстро, как камень, оторванный от горы, двинулся к Иуде...»** (6). В контексте всех этих ассоциаций нельзя не увидеть в тупом, лишенном своей воли, несущем в себе потенцию разрушения камне символ неприемлемой для автора модели жизни «верных» учеников, в которой отсутствуют свобода и творчество.

В тексте повести есть ряд аллюзий на Достоевского, Горького, Бунина, которые поднимают Иуду с уровня жалкого корыстолюбца и обиженного ревнивца, каким он традиционно существует в памяти рядового читателя и интерпретациях исследователей, на высоту героя идеи. После получения от Анны тридцати сребреников, подобно Раскольникову, «деньги Иуда не отнес домой, но... спрятал их под камнем» (32). В споре Петра, Иоанна и Иуды за первенство в царствии небесном «Иисус медленно опустил взоры» (28), и его жест невмешательства и молчание напоминают читателю о поведении Христа в разговоре с Великим инквизитором. Реакция лишенного воображения Иоанна на выдумки Иуды («Иоанн... тихо спросил Петра Симонова, своего друга: –Тебе не наскучила эта ложь?» – 6) звучит аллюзией на возмущение «тупых, как кирпичи» Бубнова и Барона рассказами Луки в пьесе Горького «На дне» («Вот– Лука,... много он врет... и без всякой пользы для себя... <...> Зачем бы ему?» –

«Старик – шарлатан...»¹¹). Кроме того, Иуда, обдумывающий свой план борьбы за победу Христа, в изображении Андреева чрезвычайно близок бунинскому Каину, строителю Баальбека, храма солнца. Сравним. Андреев: «...начал строить что-то огромное. Медленно, в глубокой тьме, он поднимал какие-то громады, подобные горам, и плавно накладывал одна на другую; и снова поднимал, и снова накладывал; и что-то росло во мраке, ширилось беззвучно, раздвигало границы» (20). Бунин:

Род приходит, уходит,
А земля пребывает вовек...
Нет, он строит, возводит
Храм бессмертных племен – Баальбек.
Он – убийца, проклятый,
Но из рая он дерзко шагнул.
Страхом Смерти объятый,
Все же первый в лицо ей взглянул.
Но и в тьме он восславит
Только Знание, Разум и Свет –
Башню солнца поставит,
Вдавит в землю незыблемый след.
Он спешит, он швыряет,
Он скалу на скалу громоздит (I, 557).

Новая концепция Иуды раскрывается и в сюжете произведения: в отборе автором событий, их развитии, расположении, художественном времени и пространстве. В ночь распятия Христа «верные» ученики Иисуса едят и спят и аргументируют свое право на спокойствие верностью слову Учителя. Они исключили себя из течения событий. Дерзкий же вызов, который Иуда бросает миру, его смятение, душевная борьба, надежда, ярость и, наконец, самоубийство направляют движение времени и логику исторического процесса. Согласно сюжету произведения, именно им, Иудой Искариотом, его усилиями, предвидением и самоотречением во имя любви («Целованием любви предаем мы

¹¹ Горький М. Полн. собр. соч.: в 25 т. М., 1970. Т. 7. С. 153, 172.

тебя» – 43) обеспечена победа нового учения. Иуда знает свой народ не хуже Анны: потребность поклоняться стимулируется возможностью кого-то ненавидеть (если чуть-чуть перефразировать сформулированную Иудой суть переворотов, то «жертва там, где палач и предатель» – 58). И он принимает на себя необходимую в проектируемом действе роль врага и дает ему – себе! – понятное массе название предателя. Он сам первый произнес для всех свое новое позорное имя («рассказал, что он, Иуда, человек благочестивый и в ученики к Иисусу Назарею вступил с единственной целью уличить обманщика и предать его в руки закона» – 28) и верно рассчитал его безотказное действие, так что даже старый Анна позволил завлечь себя в ловушку («Ты обижен ими?» – 28). В этой связи особое значение приобретает **написание автором слова «Предатель» в заключении повести с заглавной буквы – как неавторского, чужого в речи повествователя, слова-цитаты из сознания масс.**

Мировой масштаб победы Иуды над косными силами жизни подчеркивается пространственно-временной организацией произведения, свойственной философскому метажанру. Благодаря мифологическим и литературным параллелям (Библия, античность, Гете, Достоевский, Пушкин, Тютчев, Бунин, Горький и др.) художественное время повести охватывает все время существования Земли. Оно беспредельно отодвинуто в прошлое и одновременно спроецировано в безграничное будущее – как историческое («...и как конца нет у времени, так не будет конца рассказам о предательстве Иуды...» – 61), так и мифологическое (второе пришествие Мессии: «... долго еще будут плакать... все матери земли. Дотоле, пока не придем мы вместе с Иисусом и не разрушим смерть» – 53). Оно – вечно длящееся настоящее время Библии и принадлежит Иуде, так как сотворено его усилиями («Теперь все время принадлежит ему, и идет он неторопливо...» – 53). Иуде в конце повести принадлежит и вся новая, уже христианская, земля: «Теперь вся земля принадлежит ему...» (53). «Вот останавливается он и с холодным вниманием осматривает новую, маленькую землю» (54). **Образы измененного времени и пространства даны в восприятии Иуды, но стилистически его сознание здесь, в конце повести, как об этом уже говорилось выше, трудно отличить от сознания повествователя – они**

совпадают. Непосредственно в заключении повести это же видение пространства и времени формулирует повествователь («Узнала о ней каменная Иудея, и зеленая Галилея... и до одного моря и до другого, которое еще дальше, долетела весть о смерти Предателя... и у всех народов, какие были, какие есть...» – 61). Предельный масштаб укрупнения художественного времени и пространства (вечность, земной шар) придает событиям характер бытийных и сообщает им значение должного.

Повествователь завершает повесть проклятием Иуде. Но проклятие Иуде неотделимо у Андреева от осанны Христу, торжество христианской идеи – от предательства Искариота, сумевшего заставить человечество увидеть живого Бога. И неслучайно после распятия Христа даже «твердый» Петр чувствует «в Иуде кого-то, кто может приказывать» (59).

Такой смысл сюжетного движения авторской мысли в повести Андреева мог показаться современникам писателя не столь уж шокирующим, если учесть, что русское культурное общество знало творчество Оскара Уайльда, давшего еще в 1894 г. близкую трактовку гибели Христа. В стихотворении в прозе «Учитель» Уайльд рассказывает о прекрасном юноше, горько плачущем в Долине Отчаяния на могиле праведника. Своему утешителю юноша объясняет: «Это не о нем проливаю я слезы, но о себе самом. И я претворял воду в вино, и я исцелял прокаженных, и я возвращал зрение слепым. Я ходил по водам и из живущих в пещерах я изгонял бесов. И я насыщал голодных в пустынях, где не было пищи, и я воздвигал мертвых из их тесных обителей, и по моему повелению на глазах у великого множества людей иссохла бесплодная смоковница. Все, что творил этот человек, творил и я. И все же меня не распяли»¹².

О симпатиях Л. Андреева к О. Уайльду свидетельствуют воспоминания В. В. Вересаева¹³.

Андреевская концепция Иуды не позволяет согласиться с выводом автора одной из серьезных интерпретаций повести, что смысл произведения «в однозначном заключении о глобальном

¹² Уайльд О.. Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб., 1912. Т. 2. С. 216

¹³ Вересаев В. Воспоминания. М.; Л., 1946. С. 449.

бессилии человека»¹⁴. Повесть действительно задает вопрос, как пишет исследователь, «на что способен человек», но отвечает иначе. Уже вопль Иуды об отсутствии человека на земле потому столь гневен, что, вопреки распространенному мнению, Иуде свойственно представление о высоком предназначении человека («— Разве это люди, — горько жаловался он на учеников... — Это же не люди! <...> Разве я когда-нибудь говорил о людях дурно? — удивлялся Иуда. — Ну да, я говорил о них дурно, но разве не могли бы они быть немного лучше?» — 36). И это представление о сущностных возможностях человека, в принципе, не было поколеблено недостойным поведением окружающих: иначе со стороны Иуды звучала бы не яростная отповедь, а плач. Но главное — сам Иуда. Ведь он, Иуда Искариот, и есть Человек со всей его сложностью, сумятицей мыслей и чувств, слабостью, но победивший «все силы земли», которые мешали «правде». Правда, самому Иуде, как об этом говорится в Евангелии, лучше бы не родиться. Победа его «ужасна», а участь «жестока», по определению автора.

Иуда Андреева — классический трагический герой, со всем набором положенных ему признаков: противоречием в душе, чувством вины, страданием и искуплением, незаурядным масштабом личности, героической активностью, бросающей вызов судьбе. В парадигму образа Иуды в повести Андреева входит мотив неотвратимости, всегда связанный с субстанциальными величинами. «Господи! — сказал он. — Господи! <...> Потом внезапно перестал плакать, стонать и скрежетать зубами и тяжело задумался... похожий на человека, который прислушивается. И так долго стоял он, тяжелый, решительный и всему чужой, как сама судьба» (33). «Безмолвным и строгим, как смерть в своем величии, стоял Иуда из Кариота...» (43). А трагический герой велик — вопреки всему. И **автор** по мере приближения к развязке событий **укрупняет фигуру Иуды**, акцентирует решающую роль его, Человека, в состоянии мира, **настойчиво развивая тему близости Иуды и Христа**, Человека и Бога. Их **обоих** окружает ореол тайны и молчания, **обоим** нестерпимо «больно»,

¹⁴Колобаева Л. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. С. 144.

каждый переживает одну и ту же «смертельную скорбь» («... и зажглась в его сердце смертельная скорбь, подобная той, которую испытал перед этим Христос» – 43, 41). Совершив задуманное, Иуда «ступает... твердо, как повелитель, как царь...» (53). Вспомним, что Христос называл себя Царем Иудейским. Вектор пространства, в которое вписан Андреевым Иуда, обращен вверх, в небо, куда «призраком» поднимается Иисус. «И, вглядываясь в колеблющийся призрак..., Иуда... начал строить что-то огромное... он поднял какие-то громады... и плавно накладывал одна на другую; и снова поднимал, и снова накладывал; что-то росло во мраке. Вот куполом почувствовал он голову свою...» (20). Осуществив свой план, Иуда видит новую, «маленькую» землю всю «под своими ногами; смотрит на маленькие горы... и горы чувствует под своими ногами; смотрит на небо... – и небо и солнце чувствует под своими ногами» (54). Смерть свою Иуда продуманно встречает «на горе, высоко над Иерусалимом» (60), куда трудно, но упорно поднимается, подобно Христу, восходящему на Голгофу. Его глаза на мертвом лице «неотступно смотрят в небо» (61).

Во время своих земных странствий с Учителем Иуда мучительно переживает его холодность, но после свершения того, что люди называли «предательством», он ощущает себя братом Иисуса, неразрывно связанным и уравненным с ним общими страданиями, целью, ролью Мессии. «Я иду к тебе, – бормочет Иуда. – Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на землю» (60). Братьями видит Христа и Иуду и повествователь: «...и среди всей этой толпы были только они двое, неразлучные до самой смерти, дико связанные общностью страданий, – тот, кого предали на поругание и муки, и тот, кто его предал. Из одного кубка страданий, как братья, пили они оба, преданный и предатель, и огненная влага одинаково опаляла чистые и нечистые уста» (45). **Две равные жертвы**, по Андрееву, **принесены человечеству Иисусом и Иудой**, и их равновеликость в сюжете повести **уравнивает Человека и Бога в их созидательных возможностях**¹⁵. Неслучайно Иуда настаи-

¹⁵ Такая интерпретация авторской концепции получает опору в различных высказываниях самого Андреева: «Как ни разнятся мои взгляды со взглядами Вересаева и других, у

вает на том, что человек сам хозяин своей души («...зачем тебе душа, если ты не смеешь бросить ее в огонь, когда захочешь!» – 58).

Принципиально для новой концепции Иуды игнорирование автором образа Бога-Отца, как известно играющего в евангельской версии роль инициатора всех событий. В повести Андреева Бога-Отца нет. Распятие Христа с начала и до конца продумано и осуществлено Иудой, и им взята на себя полная ответственность за свершенное. И Иисус не препятствует его замыслу, как подчинился в Евангелии решению Отца. Автор отдал Иуде-человеку роль демиурга, Бога-Отца, закрепив эту роль несколько раз повторенным обращением Иуды к Иисусу: «сыночек», «сынок» (46; 48).

Предательство Иуды в повести Андреева – предательство по факту, но не по идее. Андреевская интерпретация Иудиного предательства вновь обнажала актуальную с XIX в. для русского общественного сознания проблему соотношения цели и средств, казалось закрытую Достоевским. Поэма Ивана Карамазова о Великом инквизиторе однозначно отказывала безнравственным средствам в оправдании их какой угодно высокой целью – отказывала как от лица автора, так и Христа. Сюжет поэмы раскрывал ужасающую картину человеческого счастья поинквизиторски. Сам Великий инквизитор являлся на сцену после сожжения сотни еретиков. Прощальный поцелуй Христа был поцелуем сострадания лицу столь нравственно безнадежному, что возражать ему Христос считал бессмысленным. Тихий и кроткий его поцелуй был беспощадным приговором Старцу.

В отличие от Великого инквизитора, Иуда верит в Иисуса. Великий инквизитор грозит Христу костром за то, что он при-

нас есть один общий пункт, отказаться от которого значит на всей нашей деятельности поставить крест. Это – царство человека должно быть на земле. Отсюда призывы к богу нам враждебны» (Андреев – А. Миролубову, 1904 г. // Лит. архив, 5. М.; Л., 1960. С. 110). «Знаешь, что больше всего я сейчас люблю? Разум. Ему честь и хвала, ему все будущее и вся моя работа» (Андреев – Горькому, 1904 г. // Литературное наследство. Т. 72. С. 236). «Ты проклинаешь то самое сектанство, которое в народе всегда было при самых уродливых формах только волею к творчеству и свободе, немеркнувшим бунтарством...» (Андреев – Горькому, 1912 г. // Там же. С. 334).

шел, Иуда же клянется, что даже в аду будет готовить пришествие Христа на землю. Великий инквизитор принял решение «вести людей уже сознательно к смерти и разрушению»¹⁶. Предательство Иуды преследует цель прийти «вместе с Иисусом» на землю и «разрушить смерть». Сюжет повести Андреева несет в себе историческое оправдание Иудину предательству. И молчание андреевского Христа иное, чем молчание Христа Достоевского. Место кротости и сострадания в нем занял вызов – реакция на равного. Создается впечатление, что Христос едва ли не провоцирует Иуду на действие. «Все хвалили Иуду, все признавали, что он победитель, все дружелюбно болтали с ним, но Иисус, – но Иисус и на этот раз не захотел похвалить Иуду...» (19). Подобно самому Иуде и повествователю, в отличие от других учеников, Христос видит в Иуде творца, созидателя, и автор это подчеркивает: «...Иуда забрал в железные пальцы всю душу и <...> молча, начал строить что-то огромное. Медленно, в глубокой тьме, он поднимал какие-то громады, подобные горам, и плавно накладывал одна на другую...; и что-то росло во мраке <...> ширилось беззвучно, раздвигало границы. <...> Так стоял он, загораживая дверь... и говорил Иисус... Но вдруг Иисус смолк... <...> И когда последовали за его взором, то увидели... Иуду» (20). В молчании андреевского Иисуса, понявшего замысел Иуды, кроется глубокое раздумье («...Иисус не захотел похвалить Иуду. Молча шел он впереди, покусывая сорванную травинку...» – 19) и даже смятение («Но вдруг Иисус смолк – резким незаконченным звуком... <...> И когда последовали за его взором, то увидели... Иуду...<...> Прямо к Иуде шел Иисус и слово какое-то нес на устах своих – и прошел мимо Иуды...» (20).

Молчание прикрывает какую-то неясность реакции Христа на замысел Иуды – неясность для Иуды, для читателя. Но, может быть, и для самого Христа? Эта неясность позволяет предположить и возможность потаенного согласия с Иудой (особенно в силу хотя бы отдаленной аналогии реакции евангельского Христа на решение Бога-Отца). «– Ты знаешь, куда

¹⁶ Достоевский Ф. Собр. соч.: в 15 т. Л., 1991. Т. 9. С. 295.

иду Я, Господи? Я иду предать Тебя в руки Твоих врагов. – И было долгое молчание... – Ты молчишь, Господи? Ты приказываешь мне идти? – И снова молчание. – Позволь мне остаться. Но Ты не можешь? Или не смеешь? Или не хочешь?» (39). Но молчание может одновременно означать и возможность согласия с Иудой, вернее, невозможность согласия, ибо факт предательства любви, даже во имя любви же («любовью распятая любовь» – 43), при всей его исторической целесообразности остается для автора и Христа несопрягаемым с нравственной и эстетической сущностью жизни («...Ты не можешь? Или не смеешь?»). Не случайно Христос «освещает молнией своего взора» «чудовищную грудку теней, что была душой Искариота», и ее «чудовищный» хаос. Труп Иуды, в восприятии повествователя, похож на «чудовищный плод». Много раз в повести имя Иуды соседствует со смертью. И автор неоднократно напоминает, что творческая мысль Иуды зреет в «необъятном мраке», «непроглядном мраке», «в глубокой тьме» его души (19; 20).

Христос Андреева, как и Христос Достоевского, тоже не позволяет себе нарушить молчание, но по другой причине: не считает нравственным канонизацию никакого одного (на всех и навсегда) разрешения проблемы.

В сознании современников Серебряного века вечная проблема соотношения цели и средств трансформировалась в оппозицию: творчество – мораль. Так она поставлена и в повести Андреева. Нет никаких оснований абсолютизировать в русском общественном, философском и художественном сознании начала XX в. чувства бессилия, обреченности и отчаяния личности перед вечностью и историей, как это часто делают современные исследователи. Наоборот, нельзя не заметить в философии, идеологии, искусстве этого периода установки, подчас тапирующей, на активное творческое вмешательство человека во все сферы земной жизни и его способность изменить мир¹⁷.

¹⁷ О становлении концепции человека – творца жизни в русской культуре начала XX века см.: Спивак Р. Русская философская лирика. 1910-е годы. И.Бунин. А.Блок. В.Маяковский : учеб. пособие. М., 2005. С.66 – 91.

Подобная установка дает о себе знать в огромном авторитете Ницше, с его походом против морали, в попытках модернизировать религию, семью, искусство, в признании за искусством теургической функции, распространении в литературе богоборческих мотивов, в популярности идеи социальных преобразований российской действительности, внимании литературной критики к герою-деятелю и др. Понятие творчества противопоставлялось морали, рабству, вообще традиции, пассивности и выступало в тесной связке с представлениями о свободе, новаторстве, любви и жизни, индивидуальности. Сама субстанция творчества, традиционно рассматриваемая мировой культурой чаще всего в трагическом ключе, в культурном сознании Серебряного века обнаруживала тенденцию трансформироваться в героическую. Возьмем для иллюстрации высказывания двух разительно несхожих своей творческой индивидуальностью и мироотношением представителей русской культуры этого времени – М. Горького и Л. Шестова. В 1904 г. Горький писал Л. Андрееву: «...несмотря на знание будущей гибели... он (человек) все работает, все творит, и не для того творит, чтобы отворотить эту гибель бесследную, просто из какого-то гордого упрямства. "Да, я погибну, я погибну бесследно, но прежде я построю храмы и создам великие творения. Да, я знаю – и они погибнут бесследно, но я создам их все-таки и да – я так хочу!" Вот человеческий голос»¹⁸. В книге Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности», вышедшей годом позже, читаем: «Природа повелительно требует от каждого из нас индивидуального творчества. <...> Да почему бы в самом деле каждому взрослому человеку не быть творцом, не жить за свой страх и не иметь собственного опыта? <...> Хочет человек или не хочет, рано или поздно придется ему признать непригодность всякого рода шаблонов и начать творить самому. И разве... это уже так ужасно? Нет общеобязательных суждений – обойдемся необщеобязательными»¹⁹; «...первое и существенное условие жизни – это беззаконие. Законы – укрепляющий сон. Беззаконие – творческая деятельность»²⁰.

¹⁸ Литературное наследство. Т. 72. С. 214.

¹⁹ Шестов Л. Избранные сочинения. М., 1993. С. 461.

²⁰ Там же. С. 404.

На фоне тенденции героизировать творческий акт Андреев возвращается к концепции трагической природы творчества, выявляющейся в его отношении к морали. В изображении Андреевым предательства Иуды Искариота оживают хорошо известные культурному читателю романтические мотивы душевного смятения, безумия, отверженности и гибели Творца, окружающей его тайны, его inferнальности. В отличие от предательства апостолов, принадлежащего эмпирике жизни (оно даже не было замечено очевидцами событий), предательство Иуды помещено автором в сферу субстанциального. Изображение предательства Иуды в повести Андреева несет в себе все признаки трагедии, зафиксированные известными эстетическими системами Гегеля, Шеллинга, Фишера, Кьеркегора, Шопенгауэра, Ницше. Среди них – гибель героя как следствие его вины, но не отрицания того принципа, во имя которого он погибает, и как знак победы «моральной субстанции в целом»; противоречие между стремлением к свободе и необходимостью устойчивости целого при равной их оправданности; сила и определенность характера героя, который в трагедии нового времени заменяет судьбу; историческая оправданность вины героя и резиньяция героя как следствие просветления страданием; ценность самосознающей рефлексивной субъективности героя в ситуации нравственного выбора; борьба аполлоновского и дионисийского начала и др.

Перечисленные особенности трагедии маркированы разными эстетическими системами, подчас отрицающими друг друга; в повести же Андреева они служат одному целому, и их синтез характерен для творческого метода писателя. Но трагическая коллизия не предполагает однозначной нравственной оценки – оправдания или обвинения. Ей присуща иная система определений (величественное, значительное, памятное), которые подчеркивают большой масштаб событий, составляющих трагическую коллизию, и особую силу их воздействия на судьбы мира.

Трагическая коллизия, коей предстает перед читателем предательство Иуды Искариота в повести Андреева, не пример для подражания и не урок предостережения, она в сфере не действия, а внутренней работы духа, вечный предмет осмысления

во имя самопознания человека. Неслучайно сам автор произведения много раз напоминал: «Я человек жизни внутренней, душевной, но не человек действия»²¹. «По натуре я не революционер... вообще в действии не гожусь ни к чему. С другой стороны, люблю в тишине думать, и в области мысли моей задачи мои, как они мне представляются, революционные. Мне еще очень много хочется сказать – о жизни и о божестве, которого я ищу»²².

²¹ Литературное наследство. Т. 72. С. 90.

²² Там же. С. 128

Стихотворение «На железной дороге» в контексте лирики А. Блока

Мысль о связи лирики Блока с философской традицией русской классической литературы является «общим местом» дореволюционного и современного блоковедения. Однако в подавляющей части исследований именно нравственно-философский и натурфилософский аспекты содержания конкретных лирических произведений часто не учитываются.

Конкретно-исторические противоречия межреволюционного десятилетия, отражаясь в творчестве Блока, одновременно переключаются поэтом в более широкий план осмысления, рассматриваются на более высокой ступени обобщения. Как поэт лирико-философской традиции, Блок анализирует социально-исторические конфликты своего времени в системе вечных контрастов человеческого бытия – действительности и идеала, цивилизации и культуры, стихии и музыки, Хаоса и Космоса. Поэтому в лирике Блока 1910-х гг. можно обнаружить одновременно несколько пластов проблематики – социально-психологической и нравственно-философской. При этом нравственно-психологическая и социальная проблематика составляют чаще всего содержание стихотворения и цикла, философская же – художественно реализуется в контексте всей лирики 1910-х гг., т. е. в содержании всего тома. В то же время, воплощаясь полностью лишь в общей совокупности произведений, нравственно-философская проблематика лирики Блока частично конкретизируется и в каждом произведении. В результате лирическая сюжетная ситуация отдельного произведения Блока получает возможность ее неоднозначного, расширительного толкования – в контексте одного произведения и цикла и в контексте всей лирики 1910-х гг.

Так, нравственно-философское содержание лирики Блока представлено проблемой соотношения мира мечты и реальности, действительности и идеала в стихотворении Блока «На железной дороге».

Это одно из самых простых стихотворений Блока. В то же время оно отличается большой емкостью содержания и дает ма-

териал для серьезного разговора о трудных судьбах России, драме народной жизни, растленных нравах «страшного мира» и о трагическом одиночестве в нем личности, о любви и о мечте, которая часто опережает действительность, становясь для нее недостижимой. Под пером художника оживает один эпизод из жизни девушки – героини стихотворения, длящийся всего несколько минут. Но этот эпизод не случаен, он показан Блоком как много раз повторяющийся в жизни героини, характерный для нее. В нем художественное обобщение этой жизни, обычной, заурядной и трагической в своей «невоплощенности». Поэтому в стихотворении он прямо связан с горестным финалом судьбы девушки и объясняет его. Драма героини может быть понята как социальная. Счастье, достоинство, надежды героини, девушки из народа, растоптаны, перерезаны не только поездом, но и буржуазными, потребительскими нравами современности. Нарисованная поэтом картина обнажает социальные контрасты «страшного мира», имеющие прямое отношение к развернувшейся на полустанке трагедии. Там, в поезде, в желтых и синих вагонах, где алый бархат составляет обычный фон для изнеженного красавца гусара, – хозяева жизни, «сонные» и довольные собой, сытые и равнодушные ко всему, что выходит за рамки удобного для них существования:

Вставали сонные за стеклами
И обводили ровным взглядом
Платформу, сад с кустами блеклыми,
Ее, жандарма с нею рядом... (III, 260)

Стихотворение «На железной дороге» сначала было включено Блоком в цикл «Страшный мир», что подчеркивает связь изображенной драмы с «проклятыми вопросами» «буржуазного порядка» царской России. Поэтому блоковское стихотворение так легко вызывает в памяти некрасовскую «Тройку» и эпизод из жизни Катюши Масловой в романе Л. Толстого «Воскресение». Во всех трех случаях именно русская девушка из народа («в цветном платке на косы брошенном») является носителем большой любви, глубокого душевного порыва, которые в

регламентированном мире «отменного» социального устройства не находят отклика¹.

Социальный аспект картины подчеркивается поэтом и в изображении поезда. «Блок ...рисует вагоны, как бы в них заглядывая, различая их по «классовому»... поведению пассажиров: в первом и во втором классах молчат, в третьих – плачут и поют»².

Противопоставление жизни в вагонах первого, второго и третьего классов варьирует тему контраста нравственного мира девушки и «сонных» пассажиров, обеспеченных верхов общества, и выводит ее в ряд основных тем, определяющих содержание стихотворения. За зелеными вагонами, деревянным навесом, над глухим полустанком, за ожидающим взглядом девушки встает безоглядная Россия Блока, Россия народная, с ее серыми избами и ветровыми песнями, тоскующая, обманутая, требующая возмездия. Включение художником стихотворения в цикл «Родина» подчеркивает, что в содержании стихотворения размышления Блока о жизненных путях Родины – России занимают видное место.

Однако содержание стихотворения этим еще не исчерпано. В контексте всего тома лирики Блока 1910-х гг. образы стихотворения вызывают ряд дополнительных ассоциаций, взаимосвязь которых открывает еще один пласт содержания. Остановимся на нем.

Образы поезда, железа и стали часто встречаются у Блока в разных лирических ситуациях. Но все они имеют нечто общее. С образом поезда в разных стихотворениях связано представление о живой, бурной, наполненной чувствами и впечатлениями, неостановимой в своем движении реальной жизни:

¹ Нельзя согласиться с интерпретацией этого стихотворения в книге Б. Соловьева «Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока» (М., 1965). Автор сводит смысл произведения к постановке этической проблемы, к осуждению героини за то, что ее юность оказалась «бесполезной», не знающей большого, настоящего дела, окрыляющего душу подвига, а ее мечты – «пустыми». Автор считает, что пафос стихотворения состоит в разоблачении «пустой мечты» как «страшного врага жизни». В социально-психологической драме Б. Соловьев видит «состав преступления» героини, в ее нравственном развенчании – цель произведения.

² Альтман М. А. Читая Толстого. Тула, 1966. С. 64.

Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни (III, 221).

В этом поезде тысячью жизней цвели
Боль разлуки, тревога любви,
Сила, юность, надежда... (III, 275)

В стихотворении «На железной дороге» за окном вагона встает гусар, «рукой небрежною облокотясь на бархат алый». Бархат и его алый цвет в данном случае не только знак социального статуса пассажира. Алый, красный цвет (цвет огня, пожарища) встречается в стихотворениях Блока много раз, входит в число ключевых образов блоковской лирики, образов символических. И они всегда представляют в лирике Блока далекую от абсолюта, наполненную страстями и тревогою реальность. В данном стихотворении упоминание алого бархата применительно к поезду укрепляет ассоциацию образа поезда с образом суетной «живой» жизни. Эту же функцию выполняет упоминание о шуме и свисте поезда. Шум, свист, визг в противовес напеву, звуку, мелодии у Блока всегда означают какофонию реальной жизни, сбившейся с истинного пути. Причем и огонь, и пожар, т. е. все алое и красное, а также все свистящее, немелодичное обычно ассоциируется у поэта с душевным смятением, осознанием «падения», «измены» идеалу и тоской о нем. Эта ассоциация содержится и в рассмотренном выше образе поезда-жизни. Она закрепляется дополнительной ассоциацией поезда с юностью, всегда олицетворяющей у Блока стремление к абсолютному («И вновь порывы юных лет, и взрывы сил, и крайность мнений»), – так же неотъемлемое от настоящей, реальной жизни, как и объективно бесперспективное, несбыточное:

Скользнул – и поезд вдаль умчалю.

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая (III, 261).

Движение, полет в лирике Блока всегда имеют оттенок необратимости. Они внутренне связаны с ветром, метелью, бурей, т. е. стихией, не контролируемой человеческой волею. Через них человеку дают о себе знать законы мирового целого, не знающего единичного, частного, отдельного и потому часто губительные для личности:

Летели дни, крутясь проклятым роем... (III, 64)

Была ты всех ярче, верней и прелестней,
Не кляни же меня, не кляни!
Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни...
Что было любимо – все мимо, все мимо... (III, 221)

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз (III, 41).

Пролетающий мимо полустанка поезд в стихотворении «На железной дороге» вырастает в символ жизни, безжалостно опрокидывающей юношеские иллюзии, не считающейся с планами отдельной личности и не предусматривающей счастья как свершения надежд и планов отдельного человека.

Трагическое звучание темы жизни усиливается в стихотворении за счет контаминации образа поезда с образом железной дороги:

Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая (III, 261).

Тема дороги у Блока встречается неоднократно и во всех вариациях имеет постоянную смысловую доминанту. Ее составляет идея судьбы, одновременно величественной, грозной и безжалостной, как сама жизнь, для которой счастье – неисполнимая, зыбкая мечта одинокой души:

Но жизнь – проезжая дорога,
Неладно, жутко на душе... (III, 196)

В стихотворении «На железной дороге» объективная несовместимость жизни и идеала, мечты акцентируется определением – «железная» дорога. Железо, железное, стальное – тоже повторяющиеся у Блока образы.

В разных вариантах все железное в лирике Блока является знаком непреложной объективности, данности, несовместимой с иллюзиями, знаком надежности или, в зависимости от лирической ситуации, неумолимости реального факта, и всегда – его очевидности:

Тем кажется железней, непробудней
Мой мертвый сон (III, 201).

Ты – железною маской лицо закрывай,
Поклоняясь священным гробам,
Охраняя железом до времени рай,
Недоступный безумным рабам (III, 157) .

Иль просто в час тоски беззвездной,
В каких-то четырех стенах,
С необходимостью железной
Усну на белых простынях? (III, 131)

День жестокий, день железный
Вкруг меня неумолимо
Очертил замкнутый круг (III, 84).

Образ железной дороги в стихотворении Блока раскрывается, следовательно, и как образ суровой реальной жизни, разминувшейся со своей мечтой, не оправдавшей надежды на счастье. В основе лирической ситуации не причины и обстоятельства несложившейся судьбы конкретной героини, а сам трагизм этой неслаженности, драма изменившейся мечты и разбитых надежд, составляющие часть реальной жизни вообще:

Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена – все больно (III, 261).

Таким образом, драма народной России вырастает в драму всей современной поэту жизни, железного века, протекающего под знаком неустранимого разрыва между мечтой и действительностью, реальностью и идеалом, единичным и целым, замыслом и возможностями³. Социально-психологическая проблематика стихотворения «На железной дороге» получает выход в философскую проблематику блоковской лирики, дает о ней некоторое представление.

Во многих стихотворениях Блока эта нравственно-философская проблема соотношения мечты и реальности составляет основу лирического сюжета. Так, мгновение нравственного озарения, осязаемости идеала, испытания совести высоким является главной темой стихотворения «Есть минуты, когда не тревожит...»:

Есть минуты, когда не тревожит
Роковая нас жизни гроза,
Кто-то на плечи руки положит,
Кто-то ясно заглянет в глаза...
И мгновенно житейское канет,
Словно в темную пропасть без дна...
И над пропастью медленно встанет
Семицветной дугой тишина.
И напев заглушенный и юный
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнью струны
Напряженной, как арфа, души (III, 202).

Минуты нравственного прозрения, однако, редко оказываются для блоковского героя светлыми. Чаще они наполнены горечью, тревогой, болью:

³ Возможность такого прочтения подсказывают и строки из письма Блока к Е. Иванову: «И так постоянно – жизнь «следует» мимо, как поезд, в окнах торчат заспанные, пьяные, и веселые, и скучные. <...> Или – так еще ждут счастья, как поезд ночью на открытой платформе, занесенной снегом» (Письма Ал. Блока к Е. Иванову. М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 77).

Под шум и звон однообразный,
Под городскую суету
Я ухожу, душою праздный,
В метель, во мрак и в пустоту.
Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мои метели,
Мой бред, поэзию и мрак?
Иль можешь лучше, не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела? (III, 9)

Мысленное обращение лирического героя Блока к идеалу, мечте в разных стихотворениях порождает разные ситуации. Их эмоциональный спектр богат всеми оттенками душевного состояния. Здесь и душевное смятение из-за попусту растроченных сил, и тоска по утраченным критериям, и стыд за свою измену им, и сомнение в их реальности:

Да, знаю я: пронзили ночь от века
Незримые лучи.
Но меры нет страданию человека,
Ослепшего в ночи!
Да, знаю я, что втайне – мир прекрасен
(Я знал Тебя, Любовь!),
Но этот шар над льдом жесток и красен,
Как гнев, как месть, как кровь! (III, 140)

Лирический герой Блока постиг и жажду обретения утраченного идеала, и радость его присутствия в сердце, и верность ему:

Благословляю все, что было,
Я лучшей доли не искал.
О, сердце, сколько ты любило!
О, разум, сколько ты пылал!

Пускай и счастье, и муки
Свой горький положили след.
Но в страстной буре, в долгой скуке –
Я не утратил прежний свет... (III, 137)

Лирическому герою Блока знакомы и глубины нравственного-падения, отчаяние от сознания измены высокому:

Глядись сквозь бледное окно,
К стеклу прижавшись плотно...
Глядись. Ты изменил давно,
Бесповоротно (III, 33).

Но блоковский герой не знает независимости от идеала. Он изначально ему причастен и перед ним отчетен. Постоянное обращение лирического героя Блока к идеалу выделяет его в толпе обывателей, выдавая в нем поэта, художника, творца прекрасного и нового.

Прямо или в подтексте, как некая точка отсчета и мера оценки реальной жизни, как критерий утрат и свершений, образ идеала присутствует в большей части лирических произведений Блока. Его содержание на разных отрезках творческого пути поэта меняется. Воплощенный некогда в мистическом образе Прекрасной Дамы – Вечной Женственности, в 1910-е гг. он обретает конкретные очертания в облике любимой, в образе Родины, позднее – в идее революции.

Реальность и идеал, мечта и действительность в лирике Блока всегда разделены некоей преградой. Этот разрыв имеет 1910-х гг. социальные причины. Он обусловлен нравственным укладом буржуазного общества, с его социальными контрастами, духовной косностью, глухотой к народным интересам. Именно такой предстает перед нами русская действительность в циклах «Страшный мир» и «Ямбы».

Однако неслиянность жизни и мечты получает в лирике Блока и иную, философскую, мотивировку. Разрыв между реальностью и идеалом, в глазах Блока, составляет трагическую закономерность человеческого бытия. Она уходит корнями в объективную диалектическую сложность всего реального.

Между тем блоковская антитеза мира мечты и реальности, в отличие от традиционного «двоемирия» романтиков, совсем не означает отрицания «низкой» и «грубой» реальности. В этом смысле лирика Блока 1910-х гг. представляет качественно новый этап в эстетических взглядах поэта в сравнении с ранней лирикой «Стихов о прекрасной Даме» и «Незнакомки».

В общем контексте лирики Блока данного периода антитеза мечты и действительности – не художественный прием, с помощью которого поэт утверждает свой эстетический идеал, а составной момент общего процесса изучения соотношения двух полярностей. И поэтому сама антитеза всегда предстает как содержание духовного и жизненного опыта героя, как этап его внутренней жизни. За противопоставлением реальности и мечты, идеала в лирике Блока стоит не пафос ультимативного выбора, а стремление познать действительность в ее объективных возможностях⁴ и в соответствии с ними выработать «нравственный кодекс» героя – современника эпохи, когда «Россия... вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой» (V, 486). В этой связи необходимость выбора между мечтой и действительностью составляет в лирике Блока лишь один из многих путей решения антитезы и редко стоит перед блоковским героем. В тех же случаях, когда антитеза предполагает выбор, она конкретизируется как противопоставление индивидуалистического счастья и восторга единения с миром, эстетики покоя и довольства и эстетики движения, поиска. Лирический герой Блока всегда выбирает второе – живую, развивающуюся, «общую» жизнь (см.: «И вновь – порывы юных лет...»).

Общее, мировое, истинно живое в его лирике предоктябрьского десятилетия ассоциируется с народом. И в этом проявляется историзм мышления поэта, интуитивно понявшего ту роль, которую история отводила народу в настоящем и будущем

⁴ В статье «Интеллигенция и революция» Блок так пояснил свое понимание задачи, стоящей перед художником: «Не дело художника – смотреть за тем, как исполняется задуманное, петься о том, исполнится оно или нет... Дело художника, обязанность художника – видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух» (VI, 12).

человечества. Неслучайно для Блока такие понятия, как природа, стихия, народ и революция, являются синонимичными.

«Народ – венец земного шара» (III, 83), – записывает Блок в «Ямбах». Образ народа, «мысль народная», как сказал бы Л. Толстой, занимает в лирике Блока этого периода большое место. В выражении народных интересов автор «Ямбов» видит основную задачу искусства.

«Нравственный кодекс» героя в лирике Блока 1910-х гг. включает в качестве основного момента слияние с народом, растворение в его «высокой» и «мятежной» судьбе. Поэтому и образ Родины у Блока конкретизируется в реальных ситуациях исторического прошлого и настоящего русского народа: в «Ямбах» – в образе народного гнева, в поэме «Двенадцать» – в образе революции. В цикле «Родина» образ России персонифицирован в традиционном облике русской крестьянки, поэтически обобщенном по канонам народного творчества:

Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: «Здравствуй, князь» (III, 247)

...А ты все та же – лес, да поле,
Да плат узорный до бровей... (III, 254)

В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая (III, 260).

Исследователи давно обратили внимание на демократизм блоковского героя рассматриваемого периода, его обостренную совесть, нравственный максимализм, страстность и тонкость его эмоциональной реакции, чуткость к историческим сдвигам. В свете же нравственно-философского содержания лирики Блока мы можем отметить еще ряд особенностей внутреннего мира героя. Вместе с глубоко аналитичной мыслью лирический герой Блока унаследовал от героев классической литературы их особое нравственное мужество, своеобразный нравственный стоицизм. И в этом смысле герой Блока заставляет вспомнить помимо героев Толстого и Достоевского самого яркого представите-

ля русской лирики XIX в. – Тютчева, в частности, его стихотворение «Два голоса»:

Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.
Пусть олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец⁵.

Духовный мир героев Блока и Тютчева представляет строй мыслей и чувств, по выражению Блока, «не боящийся противоречий».

Нравственное мужество своего героя 1910-х гг. поэт передает с помощью понятий «воля», «свобода» и «сила» духа. В отличие от Тютчева нравственную позицию своего героя Блок, таким образом, связывает с его общественной ориентацией, установкой на гражданственность. В этих понятиях находит выражение то новое, что отличает лирического героя Блока предоктябрьского десятилетия как «общественного человека», – демократическое мировосприятие и целеустремленность жизненного пути к народу. Неслучайно в «Ямбах» с «волей» ассоциируется образ народного восстания (III, 96).

Нравственно-философская проблематика лирики Блока не исключает ее социального пафоса, а из него вырастает и его обобщает. И хотя, как и всякая философская лирика, лирика Блока обращается к вечным темам, в ней ясно различим ветер эпохи, начала XX в., с его страстными порывами к претворению «идеала в действительность».

Всеми средствами своей художественной системы лирика Блока отражает напряженную духовную жизнь русской интел-

⁵ Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. Л.: Сов. писатель, 1957. С. 178. Эти стихи Тютчева Блок сопроводил в дневнике таким комментарием: «Смысл трагедии – безнадежность борьбы: но тут нет отчаянья, вялости, опускания рук» (VII, 89).

лигенции на рубеже двух столетий, отвечая потребностям времени в аналитической переоценке идейного и культурного наследия прошлого и выработке новых нравственных критериев века «невиданных перемен», «неслыханных мятежей».

«Грозный Космос» И. Бунина-поэта

В дневнике 1911 г., во время плавания по Индийскому океану, Бунин записывает: «Орион днем! Как благодарить Бога за все, что он дает мне, за всю эту радость, новизну. И неужели в некий день все это, мне уже столь близкое, привычное, дорогое, будет сразу у меня отнято, – сразу и уже навсегда, сколько бы тысячелетий ни было еще на земле? Как этому поверить, как с этим примириться? Как постигнуть всю потрясающую жестокость и нелепость этого? Ни единая душа, невзирая ни на что, втайне не верит этому. Но откуда же тогда эта боль, что неотступно преследует нас всю жизнь, боль за каждый безвозвратно уходящий день, час, миг?»¹ Тем же «повышенным» чувством жизни, ощущением пронзительной непримиримости жизни со смертью пронизаны размышления писателя в годы эмиграции: «Книга моей жизни есть книга без начала и конца; кроме того, ей, которая даже и теперь, несмотря на ее некоторые преимущества перед другими, так мало нужна миру, предстоит в самом недалеком будущем сдача в архив, тлен и забвенье: вот наиболее роковые знаки, под которыми я жил всю жизнь. Хорошо знаю, что они участь общая. Но я всегда чувствовал и чувствую их гораздо сильнее, чем многие другие, не по этой ли причине, кстати сказать, и стал я писателем, художником?»²

Известен отзыв о Бунине, принадлежащий его брату: «Все абстрактное его ум не воспринимал». О внимании к точности и достоверности изображения свидетельствуют многие высказывания и самого поэта. Однако эта особенность мировосприятия Бунина сочеталась с повышенной чуткостью к самым общим вопросам бытия, с тенденцией осмысления мира явлений в ключе сущностных начал. Ближе к концу жизненного пути, в

¹ Цит. по Бабореко А. поэзия и правда Бунина. Дневники. Воспоминания и письма со-временников // Подъем. 1980. С. 134

² Бунина И.А. Безымянные записки // Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. С. 382. см. также: «Сколько во мне жизни, – говорил И.А., глядя на Турет, на горы, на Ниццу. – Вот я смотрю на все это, и для меня эта Ницца – это целый оркестр!» (Кузнецова Г.Н. Из «Грасского дневника» // Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973. С. 287)

1932 г., Бунин признается Г.Н. Кузнецовой: «...меня влекли все некрополи, кладбища мира! Это надо заметить и распутать!»³ О свойственном Бунину обобщенно-философском подходе к жизни и человеку говорит его запись 1929 г.: «Есть несколько вещей неизменных, органических, с которыми ничего поделаться нельзя: смерть, болезнь, любовь, а остальное – пустяки»⁴.

Лирика 1910-х гг. имеет в поэтическом наследии Бунина свое лицо. В отличие от произведений предыдущего десятилетия, образ «божественной гармонии создания» в ней оттесняется образом грозного, таинственного Космоса. От Космоса исходит ощущение пугающей мощи («Небо высится звездное / В грозной славе своей» – I, 471). Вместе с жизнью этот Космос в лирике поэта несет смерть и разрушение, ассоциируясь с образами тумана, мглы, тайны, дыма (символом эфемерности человеческой жизни), молчания («гробовой чернеет океан» – I, 343; «Воззвал господь: «И я завешу тьмою, Как вретischem, мной созданную твердь, Я потушу в ней солнце и сокрою Лицо свое, да правит в мире Смерть!» – I, 366). Свет мешается с тьмой, перемежается с чернотой, соседствует с мраком и приобретает грозный, порой зловещий оттенок. Красный цвет заставляет вспомнить о судном дне, становится кровавым:

Щит загудит – и ты восстанешь, боже,
И тень твоя падет на судный дол,
И будет твердь подобна красной коже,
Повергнутой кожевником в рассол (I, 352).

Возникает образ пожара: в нем дает о себе знать стихия универсума, стирающая границы между жизнью и смертью:

Гавриил, кадя небесным Силам,
В темном фимиаме царских врат
Блещет огнедышащим кадиллом (I, 332).

Как дым пожара, туна шла.
Молчала старая дорога.

³ Кузнецова Г.Н. Из «Грасского дневника» С. 291

⁴ Цит. по: Славецкий В. «Любовь и радость бытия» // Подъем. 1986. № 10. С 117

Такая тишина была,
Что в ней был слышен голос бога (I, 354).

В этом грозном Космосе Бунина появляется полночное солнце севера. Пугающе непривычное, суровое и холодное, в окружении тревожного сочетания желтой и лиловой краски, оно соединяет свет и тьму, жизнь и смерть (I, 404). Вариант ночного солнца – тревожные, непредсказуемые («своенравной сей игрой» – I, 470) алые зарницы, на мгновение разрывающие черноту ночи. Сочетание алого с черным – цвет траура; блеск, встречающийся в зарисовках Космоса, не радуется, а ослепляет («озаряет он слепящий...» – I, 470). Ночные зарницы «мечутся», ассоциируются с дьявольской силой («А над легкой, своенравной / Сей герой Дьявол катит гул державный За горой» – I, 471).

Лунный и звездный свет также соседствует с тьмой, напоминает о смерти, приобретает мистический оттенок:

Ночь зимняя мутна и холодна,
Как мертвая, стоит в выси луна.
Из радужного бледного кольца
Глядит она на след мой у крыльца...
Но волчьей мглой поля заволкло,
На севере огни полночных звезд
Горят из мглы, как из пушистых гнезд (I, 343) .

Особый смысл обретают голубой и синий цвета: они оттеняют хрупкость живого («Бог разверзает бездны голубые, / Но лишь на краткий миг» – I, 332), передают чувство подавленности («Как много звезд на тусклой синеве! / Весь небосклон в их траурном уборе» – I, 441), подчеркивают непостоянство, лицедейство жизни:

...И вдруг темнел, переполнялся бурным,
Гремящим шумом звучный грот,
И вспыхивал таким лазурным
Огнем его скалистый свод,
Что с криком ужаса и смехом
Кидался в сумрак дальних вод,

Будя орган пещер тысячекратным эхом,
Наяд пугливый хоровод (I, 438).

Особое пластическое решение получает и образ Мирового Океана. Легкость, воздушность (пластический эквивалент светозарности), свойственные Океану в лирике 1900-х гг., вытесняются мотивами тяжести, плотности, весомости: они подчеркивают реальность чуждого человеку бытия Космоса («Но гаснет свет, и сонный, / Тяжелый гул растет вослед за ним» – I, 332; «Как чугуны, тяжелы, / Ходят жадно, акулами / Под тобою валы» – I, 471).

Черный цвет (мрак) встречается чаще в соседстве со светом, окрашивает его, оттеняет своей близостью. Чистая тьма в традициях немецких романтиков, оказавших большое влияние на русскую поэзию XIX в., связана с представлением о безобразном, бесформенном Хаосе, в котором человеку нет места. Через Тютчева эта традиция вошла в художественный мир русской поэзии начала XX в. Бунинский Космос также знает это довременное состояние развязанных стихий, губительных сил природы («Мелькают дали, черные, слепые...» – I, 332). Но для лирики Бунина образ Хаоса непоказателен. Не несет бунинский Хаос и характерного для поэзии Тютчева, а в XX в., например, для ряда произведений Блока, значения истока жизни, ее «древнего корня». Вообще, ночь в Космосе Бунина не полярна дню, хаос – гармонии. В художественном мире Бунина действует закон не противопоставления, а сдвига, стабильной, несущей в себе энергетический заряд движения, но никогда не разрешающейся дисгармонии. Соединение света и мрака (жизни и смерти) выражает на языке живописи принципиальную для Бунина мысль о Космосе не враждебном, а грозном, непостижимом до конца и потому всеильном, диктующем человеку свою волю. Неслучайно в стихотворении «Тора» в момент, когда Моисей встречается с Богом, «мешалось солнце с тьмой», и в этом смешении света и тьмы глазу человека открылось начертание Божьего закона («Из белого огня – раскрытые скрижали, / Из черного огня – святыя письма» – I, 364).

В грозном Космосе Бунина 1910-х гг. появляется образ Силы, во многом объясняющей те особенности, которые мы от-

метили выше. Это не сила Хаоса, наоборот, Хаос может быть результатом ее действия. Сила может означать у Бунина смерть, как, например, в стихотворении «Дедушка»:

Чует: отовсюду обступила,
Смотрит на лежанку, на кровать
Ждущая, томительная Сила...(I, 358)

Но суть ее в другом. Она в принципе не враждебна человеку, а выражает идею несоизмеримости масштабов и возможностей мировой жизни с человеческой:

В кипящей пене валуны,
Волна, блистая, заходила –
Ее уж тянет, тянет Сила
Всходящей за морем луны (I, 408).

Образ Силы восходит одновременно к разным источникам, но значение могучей, неукротимой космической стихии мировой жизни остается за ним во всех случаях. В стихотворении «Огнепоклонники» содержание образа Сил акцентировано указанием на древние религии, архаические мифологии, в которых слиты понятия Бога, Космоса, Силы:

Ваш край до шлака пламенем сожжен,
Ваш бог чертил столь грозные скрижали,
Что никогда его имен
Вы даже мыслить не дерзали.
Как сон прошли Христос и Магомет,
Вы и доньне не забыли
Ночных служений таинству планет
И безыменной древней Силе (I, 325).

Образы Бога-творца и Сил соединены в один образ в стихотворении «Господь скорбящий» («Что сделал Царь, покорный Богу Сил?» – 1, 365). В ряде произведений образ Бога замещает собой образ космических Сил, выступая в описанном выше значении:

Бог, в довременный хаос погруженный,
Мрак сотрясает ропотом своим (I, 332).

Гул бури за горой и грохот отдаленных
Полуночных зыбей, бушующих в бреду
Ныряет гробом челн...
Господь смешался с нами
И мчит куда-то мир в восторге бредовом (I, 339).

В стихотворении «Иконку, черную дощечку...», как и в уже цитировавшемся стихотворении «Океан под ясною луною...», образ Сил связан с христианскими представлениями об одном из девяти ангельских чинов:

Иконку, черную дощечку,
Нашли в земле, – пахали новь...
Кто **перед ней затеплил свечку?**
Свою и горсть и любовь?

< . . . >

И, поклоняясь **вихрям** знойным,
Стрибожьим внукам, водрузил
Над полем пыльным, беспокойным
Ее щитом небесных сил?⁵

В контексте этих произведений небесные Силы олицетворяют начало, покровительствующее человеку. Но связь образа с христианским вероучением носит свободный поэтический характер и не исчерпывает содержание образа. Общий контекст стихотворений подчеркивает в содержании образа указание на грозные силы природы. В первом из названных стихотворений упоминанию Гавриила предшествует изображение водной и воздушной стихии. Связь закрепляется графически – двоеточием, так что образ Гавриила с огнедышащим кадиллом у царских врат выступает поэтической метафорой стихий, а небесные Си-

⁵ Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. С. 197.

лы – символом скрытой в природе мощи. Ассоциация с природной стихией входит в содержание образа небесных Сил и во втором стихотворении: тот, кто положил некогда иконку, поклоняется «вихрям знойным» («вихри» выделены самим автором), стрибожьим внукам.

Семантика небесных Сил в лирике Бунина, поэтически вольно соединяющая два разных источника, может быть определена как свобода мировой жизни, разлитая в природе власть Бога-творца. Проявлениями Силы как стихийной мировой жизни в лирике Бунина выступают время, ритм и движение («Заворожен ритмической мечтой, / Вновь отдаюсь меня стремящей силе» – I, 353). Ритмы Вселенной вмещают в себя длительность человеческой жизни, но их природа вне-человеческая. Вечные, не совпадающие с человеческой жизнью космические ритмы вызывают сложную эмоциональную реакцию автора, в которой соединены восторг и сознание своей малости, испуг и ликование. Неумолимая сила движения составляет душу жизни: бегущие мгновения в стихотворении «Ритм» отзываются биением сердца, дарят счастье гармонии с миром («слышу... мыслимую музыку планет» – I, 353). Но эти же мгновения ведут к «безвестности, к забвению, к могиле» (I, 353).

Итак, в лирике Бунина 1910-х гг. мировая космическая жизнь грозна в силу ее несоизмеримости с жизнью индивидуума и непостижимости человеческим разумом. Она может нести гибель человеку, но в принципе не исключает возможности определенной гармонии с ним.

Своеобразие бунинского Космоса поэтически выражается картиной Апокалипсиса, столь же показательной для философской лирики Бунина, как картина Хаоса показательна для лирики Тютчева.

Тема Апокалипсиса давно интересовала поэта («Из Апокалипсиса», «День гнева». «Апокалипсис VI»). В 1910-е гг. в центре внимания Бунина – состояние мира в момент Божьего откровения, переходное, самое ответственное мгновение, когда решается вопрос жизни и смерти, все в руке Божьей, но решение еще не оглашено:

Бывает море белое, молочное.

Всем зримый Апокалипсис, когда

Весь мир одно мгновение полночное,
Армады звезд и мертвая вода:
Предвечное, могильное, грозящее
Созвездиями небо – и легко
Дымящееся жемчугом, лежащее
Всемирной плащаницею млеко (I, 432).

Тема Апокалипсиса, выражающая безмерность власти над человеком высших, внеличных сил, проходит через многие картины природы этого периода. При этом – сил, не обязательно враждебных человеку, а лишь несравнимо превосходящих его возможности. Перед нами состояние мира, более не располагающего собой. Для его изображения характерны повторяющиеся мотивы взвешенности и исчисленности жизни, остановки движения, потери звука и цвета. Все это знаки исключительности момента – присутствия Бога:

И будет час: луна в зенит
Войдет и станет надо мною,
Леса затопит белизною
И мертвый обнажит гранит,
И мир застынет – на весу...(I, 409)

Апокалипсис в художественном мире Бунина демонстрирует абсолютное превосходство мировой Силы, Бога (общего, внеличного начала) над человеком (над отдельным). Но одновременно Апокалипсис – откровение, состояние мира, когда общее, надличное являет себя человеку, устанавливает с ним, говоря современным языком, контакт, включает в себя, до себя поднимает («...Он на коленях. С Вечным» – I, 414).

Грозный Космос дает особый вариант разрешения оппозиции «общее – отдельное». Противоречие снимается осознанием поглощения отдельного общим как высокой неизбежности на пути приобщения человека к нравственному и эстетическому идеалу. Функцию наделения древней природной силы, Бога Сил, чертами нравственного абсолюта осуществляют поэтические интерпретации библейских ситуаций откровения. В них Бог –

носитель высшего нравственного закона, он дарует духовное просветление, рождающее в человеке героя. Таков смысл стихотворений «Самсон», «Тора», «Новый завет». В первом – Самсон ослеплен и унижен врагами при попустительстве Бога: «был господом обижен». Этот мотив отсутствует в библейской притче, где большее место занимает описание козней врагов. Бунин вводит его не случайно: он связан с мотивами смирения и откровения. На связь между смирением, откровением и возвышением героя прямо указывает автор:

Прорезал тьму глагол:
«Восстань, мой раб любимый!»
И целый мир потряс громовый гул и грохот:
Зане был слеп Самсон (I, 206).

Моисей в стихотворении «Тора» также «раб любимый», полностью отдавший себя во власть Бога (провидения, судьбы, космической силы внеличного начала): «стоял как в жертвенном дыму»; «в голосе громов бог говорил ему»; «И стиль бог о главу вождя склоненного отер» (I, 367). Приобщенный к абсолюту («И видел Моисей, как зиждилась Она...»), Моисей сам несет человечеству божий закон, истину и красоту, олицетворяя высшее и вечное духовное творчество:

Не от него ль зажгли мы пламенники наши,
Ни света, ни огня не уменьшая в нем? (I, 367)

В той же роли, что и Моисей, выступает Иосиф в стихотворении «Новый завет». В отличие от евангельской легенды, в произведении Бунина смысл беседы Бога с Иосифом не в спасении Святого семейства, а в изменении общего состояния мира:

Иосиф! Близок день, когда мечи
Перекуют народы на орала.
Иосиф! Я расторг с жестокими завет (I, 368).

И Иосиф оказывается первым вестником великой идеи христианской любви:

Исполни в радости господнее веленье:
Встань, возвратись в мой тихий Назарет
И всей земле яви мое благоволение (I, 368).

Идея Бога как нравственного и эстетического идеала в бунинской поэтической притче может быть не развернута, но она в ней присутствует имплицитно, в силу очевидности первоисточника («Иаков», «Господь скорбящий», «Благовестие о рождении Исаака»). Библейские притчи в бунинском переложении – звенья в развитии лирико-философской мысли автора, поиске путей гармонизации отдельного и общего, жизни человека и мировой.

К бунинским разработкам библейских притч близки по смыслу стихотворения, написанные по мотивам Корана. К собственно религиозному отличию Библии от Корана Бунин равнодушен. Неслучайно в стихотворениях «Завеса» и «Гора», представляющих поэтические переложения мотивов Корана и Библии, Бог одинаково обращается к наиболее достойному: «раб любимый».

В замкнутом мире мусульманской культуры, в интерпретации поэта, граница между человеком и Космосом снята («Открыто все: и сердце и ладони...» – I, 328). Осознание себя в полной власти божественного провидения и вера в него дает героям восточного цикла ощущение защищенности:

Тяжела, темна стезя земная.
Но зачтется в небе каждый вздох:
Спите, спите! Он не спит, не дремлет,
Он вас помнит, милосердный бог (I, 221).

К Корану Бунин относится так же вольно, как к Библии. Прочитанное выше стихотворение «Тэмджид» поэт предваряет эпиграфом из Корана: «Он не спит, не дремлет».

Из грозного и милосердного, наказующего и поощряющего владыки Бог в интерпретации Бунина превращается в заботливого учителя, охраняющего человека, предупреждающего своим неослабным вниманием его возможные ошибки. В кон-

тексте стихотворения Бунина строка из Корана утешает, ободряет, успокаивает, вселяет уверенность.

Изменение смысла для поэта важно. Мотив помощи человеку со стороны внеличного, божественного начала, признанного человеком в качестве нравственного абсолюта, проходит через многие произведения на восточные темы. Грозная, непостижимая сила теряет устрашающий характер, мир перестает восприниматься как враждебный; Бог зажигает для ночных паломников святые звезды Пса, ведет через пустыню Агарь («Путеводные знаки»), указывает «правый путь» Аврааму («Авраам»); пыль, по которой совершает свой незримый путь Гавриил, посредник между Богом и пророками, «целит и мертвых воскрешает» («Священный прах»).

В лирике Бунина 1910-х гг. картины Космоса, с одной стороны, и с другой – поэтические обработки Библии и Корана дополняют друг друга. Именно в соотношении друг с другом они функционируют как полноценные произведения философского метажанра. Рассмотренные отдельно изображения Космоса, являя усеченную структуру философского метажанра, могут быть восприняты как самостоятельные зарисовки природы, не несущие философской проблематики. В них развернут лишь один член оппозиции, лежащей в основе содержания натурфилософской лирики Бунина, – общее, мировая жизнь. Второй член оппозиции (отдельное, человек) представлен лишь опосредованно-субъективно, эмоциональной реакцией автора на Космос, которая содержится в самом его изображении. В этой реакции находит признание могущество природных сил, бесконечно превосходящее человеческие возможности, отражаются испуг, тревога, вызванные ощущением хрупкости, призрачности жизни человека перед лицом Вечности. Но в полной мере семантика натурфилософской оппозиции в картинах Космоса становится ясной благодаря поэтическим разработкам мотивов Библии и Корана: в них второй член оппозиции (человек) занимает большее место, тогда как образ Космоса, представленный Богом, дан обобщенно. В свою очередь, произведения на темы Библии и Корана, если их рассматривать изолированно от изображений Космоса, также воспринимаются вне описанной проблематики –

как иллюстрации к источникам или «этнографические» зарисовки.

Считать названные группы произведений коррелятами позволяет общность ключевых образов, возвышенная, необыденная интонация, общая форма субъектной организации.

Разные религиозные системы используются поэтом с одной идейно-художественной целью. В произведениях этой группы Бунин предлагает наиболее безболезненный, не унижающий человека вариант смирения перед силой и законами общего, внеличного мирового начала без отчаяния и ужаса перед неизбежным. Такое смирение в поэтическом изображении художника снимает мучительный и бесплодный для самой личности бунт, а отождествление внеличной силы с нравственным абсолютом позволяет видеть в смирении мужество и мудрость.

Однако мироощущение героев притч, умеющих довольствоваться ролью смиренной части могущественного целого, хотя и привлекает поэта возможностью смягчения противоречий между личностью и миром, успокоения измученной души современного человека, все же остается в бунинской лирике чужим сознанием. Оно – объект доброжелательного, уважительного осмысления высшим авторским сознанием, ему не идентичным в силу усложненности последнего.

О «чужести» притчевого сознания авторскому свидетельствуют названия стихотворений, отсылающие к древним источникам, а также способствующие объективации образов стилизация, фабульность, предметность изображения. Наконец, несходство сознаний в ряде случаев выливается в прямой бунт против всякого, даже Божественного посягательства на духовную самостоятельность личности. В художественной интерпретации автора такой бунт звучит гимном творческой значительности человека. Таков смысл стихотворений «Сатана – Богу» и «Каин».

В лирических произведениях Бунина, объединенных темой грозного Космоса, нашли воплощение трезвость, аналитизм мышления, нежелание довольствоваться иллюзией и одновременно – вера в созидательные, спасительные силы человеческого сознания, потребность в поддержке извне и – боязнь за свою независимость.

Природа – храм в лирике И. Бунина

Религиозно-философская позиция Бунина как автора¹ необычна для русского человека, воспитанного в православной культуре. Художественная концепция Бога в лирике Бунина несет в себе идею объединения разных вер в религию общего Бога². Такой Бог требовал особого Храма. Выразительное воплощение идея Храма получила в образе природы, точнее – природного универсума³:

Гимн природы животворный
Льется к небесам...
В ней твой **храм** нерукотворный,
Твой великий **храм!**(I, 411)

В отверстый **храм** земли, небес, морей
Вновь прихожу с **мольбою** и тоскою:
Коснись, о Ночь, целящею рукою,
Коснись чела, **как божий Иерей** (I, 371. – Здесь и далее выделено мною. – *P.C.*).

Многие изображения природы в лирике Бунина включают в себя фигуры ангелов, архангелов, Бога, упоминание высших сил, алтаря, образы богов национальных мифологий:

В туче, солнце заступающей,
Прокатился гулкий гром,
Ангел, радугой сияющий,
Золотым взмахнул крестом... (I, 76)

¹ См.: Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. С.8–17.

² См. подробнее: Спивак Р.С. Идея и образ Бога в лирике Бунина // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Вып.6. Аспекты теоретической поэтики / Твер. гос. ун-т. М.-Тверь, 2000. С.150–160.

³ О способах организации художественного пространства в лирике Бунина см. подробнее: Спивак Р.С. Хронотоп «храма» в дооктябрьской лирике И.А.Бунина // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе : межвуз. сб. науч. тр. / Кемер. гос. ун-т. Кемерово, 1991. С.109–122.

Параллели между евангельской историей и жизнью природы есть уже в древнерусской литературе. Такие параллели характерны, например, для стиля проповедей епископа Кирилла Туровского (XII в.), в частности для его «Слова на антипасху». Но в «Слове» епископа природа целенаправленно служит прославлению духовного обновления человечества в христианской вере. Природа здесь – троп, разговор не о ней, а о событии евангельской истории: «Сегодня весна красуется, оживляя зеленое естество, и ветры буйные, теперь тихо веющие, плоды умножают, и земля, семена питая, зеленую траву рождает; так весна красная – это вера Христова, которая крещением возрождает человеческую природу, бурные же ветры – это греховные помыслы, покаянием претворенные в добродетель и умножающие душеполезные плоды...»⁴.

В лирике Бунина, наоборот, подобная параллель раскрывает великий духовный смысл (религиозный) самой земной жизни, ее значительность. Тропом (метафорой) выступает не природа, а Храм, церковная служба, события Евангелия:

Христос воскрес! Опять с зарею
Редет долгой ночи тень,
Опять зажегся над землею
Для новой жизни новый день.
... Еще в сияющих долинах
Плывут туманы... Но смотри:
Уже горят на горных льдинах
Лучи огнистые зари! (I, 103)

Очень важно, что подобным «тропом» (символом, метафорой) в изображениях природы Буниным могут выступать и нехристианские Храмы и, например, образы религиозного мусульманского фольклора:

Мерцает девственная Вега
Над дальним станом Крымских гор.

⁴ Цит. по: Гудзий Н.К. История древней русской литературы. М., 1950. С.89.

Уж сумрак пал, как пепел сизый,
Как дым угасшего костра:
Лишь светится багряной ризой
Престол аллы – Шатер-Гора (I, 197).

Ассоциация бунинского универсума с Храмом раскрывается посредством системы повторяющихся мотивов, несущих семантику храмового сознания. Его суть в отрешенности от суетоки повседневности, ощущении значительности момента приближения к Богу, обретении смысла жизни, гармонии с миром:

Какая даль и вышина!
Глядишь – и бездной голубою
Небес осенних глубина
Как будто **тает над тобою** (т.е. поднимает вверх. – *P.C.*).
И обнимает эта даль, –
Душа отдаться ей готова,
И новых, светлых дум печаль
Освобождает от земного (I, 112).

Такое же влияние в лирике Бунина оказывает на человека Храм в прямом смысле этого слова:

Так на заре в степи широкой
Слышнее колокол вдали,
Спокойный, вещий и далекий
От мелких горестей земли (I, 160).

Чрезвычайно распространены в бунинских изображениях природы **мотивы тишины, покоя**, безмолвия и их зрительная проекция в пространстве – **неподвижность**. Об их важности для храмового сознания свидетельствует Библия: «...после огня веяние тихого ветра, там Господь» (3 Царств: 19). Комментируя Третью книгу Царств и православную икону, богослов Л.Успенский пишет: «... пришествие Господа отличалось и обнаруживалось <...> миром, безмолвием и покоем». И ниже, характеризуя изображение святых на иконе: «Это состояние выс-

шего духовного подъема и прославления настолько непередаваемо, что св. Отцы в своих писаниях лишь указывают на него как на полное безмолвие»⁵. В контексте лирической системы поэта эти мотивы раскрываются также как синонимы, с одной стороны, **смирения и душевной гармонии**, с другой – **духовного напряжения в постижении истины**, сосредоточенности на главном. Неслучайно поэт так часто соединяет тишину со светом, т.е. озарением, просветлением:

Как **откровению**, я **тишине** внимаю,
Не отрывая глаз от **звездной** вышины... (I, 155)

С названными мотивами связана и такая существенная составляющая храмового сознания, как ощущение необычности и таинственности (таинства!) происходящего, подчеркивающее его значительность:

И мнится, что опять душою постигаю
Таинственную речь и звезд, и **тишины** (I, 155).

Составитель «Библейской энциклопедии» пишет, ссылаясь на Пятикнижие Моисея, Вторую книгу Царств и Послание к Евреям, что «Скиния была воздвигнута для богослужения, частью для того, чтобы служить местом пребывания Иеговы ... и очевидно имела таинственное и иносказательное значение»⁶.

Семантика таинственности, грозной и неясной человеческому разуму силы природного универсума особенно подчеркнута Буниным в произведениях, развивающих тему Апокалипсиса. Она проходит через всю лирику художника, напоминая о малости и в то же время значительности всего созданного Творцом, органической связи с Ним и непостижимости для нас Его Закона. В «апокалиптических» произведениях поэта мир предстает перед читателем в преддверии решения его судьбы, в обо-

⁵ Успенский Л. Богословие. Иконы православной церкви. Изд-во Зап.-евр. экзархата. Моск. патриархат, 1989. С.140, 144.

⁶ Библейская энциклопедия. Репринтное издание. М.: Изд-во Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. С.655–656.

стренном осознании ответственности момента, когда решается вопрос жизни и смерти, но решение еще не оглашено – все в руке Божьей:

... И мир застынет – на весу... (I, 409)

Апокалипсис Бунина свидетельствует о торжестве высших, внеличных сил, несравненно превосходящих возможности человека, но придающих его жизни смысл и красоту. Мир больше не принадлежит себе: остановлено движение, исчезли звук и краски. Молчание и белизна (отсутствие красок и одновременно – полный спектр всех цветов в слиянии) говорят об уникальности ситуации – присутствии Бога.

Бывает море белое, **молочное**,
Всем зримый Апокалипсис, когда
Весь мир **одно молчание** полночное,
Армады звезд и **мертвая** вода... (I, 431)

В системе мотивов, воплощающих в лирике Бунина содержание образа универсума, большое место занимает также мотив «**Божественной гармонии Создания**», слияния всех и вся в единую Мировую душу. Запечатленная в нем идея единства и **единения всего** живого, взаимопонимания, братства играет первостепенную роль в художественном мышлении поэта, составляет сущность его эстетического идеала и включает Бунина в общий контекст нравственно-философских исканий начала XX в., во многом заданных русскими религиозными философами того времени. Е.Н.Трубецкой пишет: «.. древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор всей твари»⁷. «Спасение всего человеческого, что есть в человеке», русские религиозные философы видят в слиянии «со всяким дыханием земным»⁸. В стихотворении Бунина «Джордано Бруно» эта идея гармонии всего живого выражена декларативно

⁷ Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е.Н. Избранное. М., 1997. С.342.

⁸ Там же. С.350

и звучит нравственной, философской и эстетической программой поэта:

Мир – бездна бездн. И каждый атом в нем
Проникнут богом – жизнью, красотой.
Живя и умирая, мы живем
Единою, всемирною Душою (I, 271).

Эффекта уподобления природного универсума Храму, Собору как символу вселенской гармонии поэт достигает и иными способами: тема преодоления «ненавистной раздельности мира»⁹ получает пластическое и словесно-музыкальное решение. Тогда весенняя степь в стихотворении «Ночные цикады» напоминает арфу, звучание которой сливает в один аккорд бесчисленные голоса Земли и Неба, а импрессионистическая картина ночного моря (стихотворение «Набегают впотьмах...»), вмещающего в себя звездный Космос, говорит о единстве «жизни, мерцающей / В мирадах незримых существ...» (I, 199).

Именно под воздействием созерцания природы герои стихотворения «Памяти друга» чувствуют потребность «обнять весь мир», сознают в себе жажду «быть вселенной, морем, небом», хотят испытать «сладостную боль» «соприкасаясь душой со всем живущим» (I, 425).

Идея Храма получает воплощение в образе природного универсума Бунина-поэта не только на мотивно-тематическом уровне, но и в **высокой книжной лексике**, часто **устаревшей, церковно-славянского происхождения, в торжественной интонации**. Он обнаруживает черты сходства с храмовым зодчеством, с русской храмовой живописью в композиции, красочной палитре, образном ритме:

Вечерних туч над морем шла гряда,
И золотисто-светлыми столпами

⁹ По свидетельству его жизнеописания, С.Радонежский заложил Троичный Храм, чтобы «постоянным взиранием на него побеждать страх ненавистной раздельности мира» (цит. по: Трубецкой Е.Н. Цит. соч. С.330).

Сияла безграничная вода,
Как небеса, лежавшая пред нами (I, 424).

Основу композиции образа универсума здесь составляет **симметрия**: верх отражается, т.е. повторяется, в нижней части картины, кроме того, симметрию создают и столпы света, т.е. световая колоннада, архетипически связанная в нашем сознании с колоннами Храмов античности.

Симметрия вообще свойственна храмовой архитектуре и живописи и специально комментируется в богословской и философской литературе как «проповедь» идеи «нового мирового порядка и лада», «утверждения соборного единства в человеках и ангелах», «преобладания вселенского над индивидуальным»¹⁰. Близкая семантика свойственна и симметричным композициям природы в лирике Бунина. Как отмечалось выше, многие из них построены **на принципе отражения**:

Вечернее алое небо
Гляделось в зеркальный затон,
И тихо под лодкой качался
В бездонной реке небосклон... (I, 103)

Воплощению **идеи симметрии** в бунинских изображениях природы служат также включенные в пейзаж аллеи, ряды деревьев, **колонны, столпы, столбы**:

К побережью моря длинная аллея
Ведет вдаль как будто в небосклон:
Там море подымается, синяя
Меж позабытых мраморных колонн (I, 136).

Кроме того, перечисленные компоненты природного универсума (к ним можно прибавить еще горы) **маркируют** в нем **вертикаль** – задают устремленность вверх, подобно тому как обычно устремлены вверх Храмы в изображении самого Буни-

¹⁰ Трубецкой Е.Н. Цит. соч. С.341, 339

на: колокольни православных церквей, минареты мечетей, башня старого костела, колонны Баальбека:

Спят таинственно **стройные чаши**... (I, 166)

Молчание осеннего заката

И обнаженных черных тополей...

Как хороши пустынные аллеи! (I, 114)

Приведенные наблюдения над поэтикой бунинской природы позволяют говорить об архитектурности бунинского пейзажа – особенности, до сих пор не попадавшей в поле зрения критики. В его **симметричных композициях** заложена поэтом и еще одна идея, важная для храмового сознания, – **идея вечности**. Симметрия задает картинам природы определенное образное **ритмическое движение** – размеренное, **бесконечное и неизменное** (независимо от того, дискретное оно или непрерывное, характеризует универсум в звуковом или зрительном плане):

А вершины **шумят**, а вершины **скрипят** и **качаются**,
Однотонно шумят и скрипят... (I, 96)

...А кругом вода морская

Так тяжка и полновесна,

Точно ртутью налита.

Ходит зыбкими **буграми**,

Ходит мощно и **упруго**,

Высоко **возносит** челн –

И бегущими горами

Принимают друг от друга

Нас **крутые гребни** волн (I, 152).

В таком движении дает о себе знать ритм вселенской мировой жизни: он подчеркивает масштабность и значительность универсума, его трансцендентальный характер. Вспомним, что

Л.А.Успенский улавливал подобный ритм в изображениях святых на русской иконе: «Все теряет свой обычный беспорядочный вид... Все, что окружает святого, подчиняется вместе с ним ритмическому строю, все отражает присутствие Божие, приближаясь – и приближая нас – к Богу»¹¹. Подобный ритм мы замечаем и в орнаментах синагог и мечетей.

Основания для сопоставления в лирике Бунина природы с Храмом дает **также красочное решение образа универсума**. Красота храмового зодчества, храмовой живописи и музыки несет, по убеждениям философов, «тот смысл жизни, который не погибнет», является «источником утешения и бодрости». Отсюда, как подчеркивает Е.Н.Трубецкой, необычайная красота и яркость красок русской иконы и «изумительная ее жизнерадостность»¹². В лирике Бунина разные Храмы чаще всего такими и предстают читателю:

Древняя обитель супротив луны...

...А на этом небе, в этих облаках,
Глубину небесную в черноту сгущающих, –
Храмы в золотокованных мелких шишаках,
Райскою краскою за стеной мерцающих (VIII, 8).

Там минареты и мечети,
Их росписные купола (I, 381).

Ярким, нарядным рисует Бунин и буддийский храм – Святилище:

Сверкала Ступа снежной белизною
Меж тонких и нагих кокосовых стволов! (I, 411)

В изображениях природы Бунин также обычно **маркирует красоту**, часто – **нарядность, яркость**, ассоциирует природу с радостью жизни и придает ей **трансцендентальное значение**:

¹¹ Успенский Л.А. Цит. соч. С.150.

¹² Трубецкой Е.Н. Цит. соч. С.331.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит, –
Любовь и радость бытия (I, 142).

Красота в лирике художника – движущая сила жизни, и она же гармонизирует внутреннюю жизнь личности:

Та красота, что мир стремится вперед... (I, 201)

Большую роль в изображении универсума Бунина играют яркие, интенсивные краски. Красочная палитра звучит хоралом в честь «любви и радости бытия» – величайшей из ценностей мира. Ассоциацию подсказывает читателю сам поэт:

Гимн природы животворный
Льется к небесам (I, 74).

Красочная гамма, используемая автором для создания образа универсума-Храма, велика; она включает в себя и пастельные тона, но они выглядят «плотно», сочно, броско:

Как в гору, шли мы в зыбь, в **слепящий** блеск заката.
Холмилась и росла **лиловая** волна.
С холма на холм лилось **оранжевое золото**,
И глубь небес была **прозрачно-зелена** (I, 322).

... над ними **синий южный вечер**,
Мокрый и ненастный, но **налитый**
Синевою мягкою, **лиловой**, –
Радостно все это было видеть! (I, 362)

В этом парке **розовом**... (I, 450)

Ассоциации с небом, мотивы тайны, чуда усиливают надчеловеческий, божественный смысл земной красоты:

О радость красок! Снова, снова
Лазурь сквозь яркий желтый сад
Горит так **дивно и лилово**
Как будто **ангелы глядят** (I, 445).

Трансцендентальное звучание красок, как видно в приведенных текстах, усиливается повышенной **интенсивностью света**.

Как и в иконах, в универсуме Бунина широко представлено золото и его цветковые эквиваленты: желтый, янтарный, оранжевый, бурый (солнечные лучи, золотистые леса, желтые пески, лисьи места, пшеницы отливают бархатом, золотые жнивья, «меж волнами в брызгах огненно-живых золотое блещет пламя» и др.).

Универсум Бунина, как всякий Храм, имеет **свои культовые храмовые символы**. Их содержание также опирается на древние традиции и призвано помочь в постижении истины, включает в себя нечто, выходящее за рамки умопостижимой реальности, и служит источником религиозного переживания. В бунинском универсуме в подобной функции выступают сакрализованные в лирической системе поэта **символы культуры – звезды, свет, красота**. Каждый из них по-своему варьирует идею ценности отдельной жизни и всего «Божьего мира» и **обладает бесконечной перспективой смыслов**. Остановимся на первом из названных. Звезда в контексте лирики поэта символизирует всякую жизнь в Космосе, жизнь личности, глаза и душу человека; при этом звезда – Божье создание (Господь ее «вознес»), и она же – сам Бог (Божья слеза).

Образ звезды говорит об уникальности каждой человеческой жизни и ее ценности, красоте и хрупкости, ее загадочности и причастности к надличному. Она символизирует в лирике Бунина путь к гармонии общего и личного, небесного и земного, мысли и души:

Ту звезду, что качалась в темной воде
Под кривую ракитой в заглохшем саду,
Огонек до рассвета мерцавший в пруде,
Я теперь в небесах никогда не найду (I, 76).

И осенние звезды, угрюмо мерцая
Безнадежным мерцанием тусклых лучей,
Говорят об иной – о предвечной печали
Запредельных Ночей (I, 161).

Столь же многозначен и сакрализован в изображении универсума в лирике Бунина символ света:

Враги, вам не понять,
Что бог есть Свет. И он умрет за бога (I, 270).

Универсум Бунина поистине светозарен, он залит светом днем и ночью – блистает даже черный киль рыбацкого судна (I, 205). Свет выступает символом мысли и любви, прозрения, красоты, спасения, надежды, самой жизни, означает высшую ценность, веру, истину.

Больше всего общего, как можно было заметить, у бунинского универсума с православным Храмом. Но при этом он не является его подобием. Целый ряд принципиально важных особенностей храмового православного сознания универсуму Бунина чужды, например аскетизм. С другой стороны, многие черты, определяющие храмовое сознание универсума Бунина, даже если они присущи и православию, свойственны и храмовому сознанию других религий: в них нивелированы национальные и конфессиональные признаки. Наконец, храмовому сознанию бунинского универсума свойственны особенности, «прописанные» самим поэтом четко по адресу других религий и для православия явно не характерные. Так, в лирике Бунина страх перед Богом, чувство личного бессилия, своего ничтожества закреплены поэтом за мироощущением древних звездопоклонников пустыни и буддистов. Обращаясь к первым, поэт пишет:

Ваш край до шлака пламенем сожжен,
Ваш бог чертил столь грозные стрижали,
Что никогда его имен
Вы даже мыслить не дерзали (I, 325).

В стихотворении «Святылище» тревога и страх пробуждаются в посетителях видом хамелеона на груди укrywшегося в вихаре Господа и росписью стены буддийского Храма:

Горел как ярь, сощутив глаз кошачий,
Дул горло желтое и плетью опустил
Эмаль хвоста, а лапы раскорячил;
Зубчатый гребень, огненно-горячий,
Был ярче и острее адских пил.
И адскими картинами блистала
Вся задняя стена, – на страх душе земной,
И сушью раскаленного металла
Вихара полутемная дышала... (I, 411)

Такой страх перед Богом никак не связан с осознанием своего нравственного несоответствия высоким нормам, своей вины перед Господом, как это присуще христианскому сознанию. Такая актуализация ощущения необъяснимой враждебности высших сил, их зловещей загадочности неизвестна православному верующему. Но в бунинском универсуме этой гамме эмоций есть место. Тогда «...небо высится звездное / В грозной славе своей» (I, 471).

Во многих произведениях поэта 1910-х гг. образ универсума как «божественной гармонии создания» оттесняется ликом грозного и непостижимого Космоса, таящего для человека возможность какой-то непредсказуемой опасности. От него исходит ощущение пугающей мощи не управляемой разумом стихии. Его молчание чревато гибелью для человека, свет в нем мешается с тьмой, перемежается чернотой, соседствует с мраком; блеск не радует, а слепит глаза. В таком универсуме чистые краски блекнут, яркие – заставляют вспомнить о «своенравной игре» Дьявола. Все в таком универсуме подавляет личность, заставляет человека остро чувствовать свою слабость и малость, все в нем рождает в сердце его «прихожанина» трепет – и земля, и небо, и день, и ночь:

Стой со сжатыми скулами:
Как чугун тяжелы,

Ходят жадно, акулами
Под тобою валы (I, 471).

Эта разлитая в природе сила Творца устрашает душу человека уже в силу ее несоизмеримости с жизнью индивидуума: она не исключает ни гибели человека от контакта с нею, ни гармонии с ней¹³:

Как дым пожара, туча шла,
Молчала старая дорога.
Такая тишина была,
Что в ней был слышен голос бога,
Великий, жуткий для земли
И внятный не земному слуху,
А только внемлющему духу (I, 354).

Грозный лик бунинского универсума говорит о несоизмеримости и иноприродности человека и трансцендентальных сил Вселенной, подчеркивает хрупкость, уязвимость каждой отдельной жизни. Но эти ее характеристики в контексте лирической системы поэта лишь увеличивают ее ценность, вызывают к ней особо трепетное внимание и интерес.

Бунин-художник-поэт выступает зодчим невиданного Храма, имеющего своих верующих, свою религиозную идею, своих священнослужителей, свою задачу. В качестве **своих прихожан** бунинский Храм-природа охватывает **все человечество**. В религиозную идею Храма-универсума поэт **возводит абсолютную ценность «Божьего мира»** и «каждого атома» его – **отдельной человеческой жизни**.

Такой Храм заставляет вспомнить о популярных в России начала века идеях пантеизма, неоплатониках, художественной философии Гете. Но природа в лирике Бунина не идентична природе в восприятии пантеистического сознания, как и религия Бунина – художественного автора несводима к язычеству. Пан-

¹³ См.: Спивак Р.С. Грозный Космос Бунина // Литературное обозрение. 1995. № 3. С.35–39.

теизм питает художественную мысль поэта, но не исчерпывает ее смысла. Может быть, лучше определить авторскую позицию как художественную философию универсализма, чтобы подчеркнуть принципиальную для поэта идею объединения, сближения. Впрочем, как представляется, самого поэта мало беспокоила ясность границ его художественного мироощущения. В ряде случаев он непосредственно вторит своему герою Джордано Бруно, певцу и философу пантеизма. Но и тогда, например в стихотворении «Джордано Бруно», актуализирует в пантеистическом Боге едва ли не единственную функцию – снимать разделяющие мир границы, отъединяющие одну «жизнь» от другой», быть «единою, всемирною Душою» бесчисленных миров. В целом же, в отличие от природы пантеистов, которая сама есть Бог и славит в себе Бога, природный универсум-Храм в лирике Бунина – одно из величайших творений Господа, дающее возможность переживать и постигать в нем, в Храме-природе, трансцендентальную ценность каждой жизни в каждом ее мгновении. Часто художник как будто специально удерживает нас от отождествления авторской позиции и пантеистической:

О радость красок! Снова, снова
Лазурь сквозь яркий желтый сад
Горит так дивно и лилово,
Как будто ангелы глядят (I, 445).

Особое смысловое наполнение приобретает под пером Бунина и свойственный храмовому сознанию его универсума эмоциональный комплекс радости-скорби. Он присущ и христианским Храмам, но у бунинского оксюморона другой источник и другое назначение. Он не связан с аскетизмом как способом преодоления соблазнов и несовершенства земного мира на пути к царству божьему, а объясняется авторской концепцией трагической сути жизни человека, проистекающей из онтологически заданного противоречия между общим и отдельным, идеей и явлением. Бунинский комплекс не разделяет и христианского отношения к страданию и несет в себе сопротивление смерти, волю к преодолению страха перед ней, к расширению жестких рамок индивидуального времени.

Священнослужители бунинского Храма – поэты, художники, правящие свою службу благодарения идеи и феномена земного бытия. Талант художника, как его понимает Бунин, состоит в умении слиться с чужой душой, прожить другие жизни, вместить в себя извне существующий мир – или «жизнь свою в чужую перелить». Именно поэту-художнику, по мысли Бунина, дана способность воспринимать и увековечивать явление в целом – одновременно в его сущности и конкретно-чувственной неповторимости, в сопричастности ему, вызывая читателя на сопереживание:

О, мука мук! Что надо мне, ему,
Щеглам, листве? И разве я пойму,
Зачем я должен радость этой муки,
Вот этот небосклон и этот звон,
И темный смысл, которым полон он.
Вместить в созвучия и звуки?
Я должен взять – и, разгадав, отдать,
Мне кто-то должен сострадать,
Что пригревает солнце низким светом
Меня в саду, просторном и раздетом,
Что озаряет желтая листва
Ветвистый клен, что я едва-едва,
Бродя в восторге по саду пустому,
Мою тоску даю понять другому... (I, 449)

Теме великого и особого назначения поэта, певца, художника Бунин посвятил немало лирических строк. Художественное творчество в его представлении, объединяя людей друг с другом и с миром, превращается в высоконравственный акт – несет в себе продление жизни, приближая человечество к бессмертию.

Авторская позиция и художественное пространство в лирике Ф. Сологуба

Путь к осмыслению позиции автора может быть проложен через анализ лирической системы поэта на любом ее уровне. В этой связи целесообразно исследовать художественное пространство лирики Ф. Сологуба – в принципах его организации находит наглядное воплощение нравственно-философская и эстетическая позиция автора.

Художественное пространство лирики Ф. Сологуба подчеркнуто концептуально. Оно активно и враждебно человеку: преследует, изматывает, пугает, удручает, беспокоит, путает его намерения, отрывает, берет в плен, загоняет в мрак пещеры, оттесняет на обочину жизненной дороги или за ее пределы, в могилу:

Как из лазури ясной,
На землю я упал,
Стал мне свет тюрьмою¹.

Я в лабиринте блуждаю... (80)

Вьется предо мною
Узенький проселок.
Я бреду с клюкою,
Тяжек путь и долог (81).

Я живу в темной пещере,
Я не вижу белых ночей.
В моей надежде, в моей вере
Нет сияния, нет лучей (267).

Вообще, художественное пространство Сологуба может быть разным – открытым и замкнутым, пустым и заселенным,

¹ Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Сов писатель. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 87. Далее тексты Ф. Сологуба цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

городом и полем, но оно обычно ранит, мучит сбивает с пути, ограничивает свободу:

Много дорог здесь, но света
Нет и не видно пути.
Страшно и трудно в пустыне
Мраку навстречу идти (81).

Идти б дорогою свободной. –
Да лих, нельзя ... Меня ведет
Моя судьба звериным следом
Среди болот (201).

Но калитки не отворят
Для певца ни у кого... (203)

Пространство в лирике Сологуба обрушивается на последнее пристанище человека – дом. С домом, очагом, родным пепелищем, родными пенатами в русской литературе традиционно связаны представления о родовой сути человека, нравственной опоре. Именно с домом в широком смысле этого слова ассоциируется пушкинский поиск «самостоянья человека – залог бессмертия его». В лирике Бунина, Блока дом оживляет в памяти героя детство, юность, т. е. представления о любви, родине, счастье. В воспоминаниях о доме герой черпает силу жить, преодолевать отчаяние.

В лирике Сологуба дом не может защитить человека, хрупок и обречен на гибель под натиском враждебных сил, злого вихря судьбы:

Он налетит, громя громами,
Он башни гордые снесет,
Молниеносными очами
Твою лачугу он сожжет (95).

Изображение пространства в поэзии Сологуба условно, оценочно, лишено в отличие, например, от бунинского про-

странства, пластической и красочной выразительности. И это понятно: оно безрадостно и неэстетично.

Словно лепится сурепица
На обрушенный забор, –
Жизни сонная безлепица
Отуманила мой взор (94).

В тех немногих случаях, когда изображение пространства предметно конкретизировано, деталь подчеркивает его уродливость:

Порос травой мой узкий двор,
В траве лежат камня, бревна,
Зияет щелями забор,
Из досок сложенный неровно (93).

Враждебность пространства человеку тем страшнее, что иррациональна по своей природе. Наиболее ярким ее выражением являются символические образы-синонимы неотвязного Лиха, злой Мары, изматывающей Недотыкомки (пространственное воплощение идеи беспощадной судьбы, которая душит личность в своих железных объятиях) :

Холодным тягостным туманом
Обоих нас он окружил
И, трепеща скольльзящим станом,
Он, как змея, меня обвил (94).

На улице пусто и тихо,
И окна, и двери закрыты.
Со мною – безумное Лихо,
И нет от него мне защиты (226).

В художественном пространстве лирики Сологуба человек – отверженный, изгнанник, его ждут могила, смерть, ужас («Чертовы качели»). Враждебность мира вызывает со стороны

человека противодействие ему. Пространство ранит героя своим прикосновением, утомляет, терзает своим видом:

Предметы предметного мира,
И солнце, и путь, и луна,
И все колебанья эфира,
И всякая здесь глубина,
И все, что очерчено резко,
Душе утомленной моей –
Страшилище звона и блеска,
Застенок томительных дней (285).

В ответ герой Сологуба хочет избежать контакта с пространством, его близости, воздвигает между городом и собой дистанцию:

Каждый день люблю подняться
Я на вал и, стоя там,
Городским подивоваться
Улицам, церквам, садам.
Как за белою вуалью,
Очертанья смягчены,
И закутанные далью
Шум и крики не слышны (90).

Пространство душит героя, делает пленником жестких материальных законов, связей, обстоятельств – герой пытается разомкнуть стену, разрушить ограду, найти выход в мир, на простор, обнаружить просвет:

Белая тьма созидает предметы
И обольщает меня.
Жадно ищущая душою просветы
В область нетленного дня (199).

Отвори свою дверь
И ограду кругом обойди.
Неспокойно теперь, –
Не ложись, не засни, подожди (199).

Именно в борьбе с пространством воплощается в лирике Сологуба идея освобождения личности как попытка обретения себя, желание исполнить нравственный долг перед людьми. И, наоборот, в капитуляции перед простором, в боязни открытого пространства находят выражение духовное рабство, безличность:

Полуночную порою
Я один с большой тоскою
Перед лампою моей.
Жизнь докучная забыта,
Плотно дверь моя закрыта, –
Что же слышно мне за ней?

Отчего она, шатаясь,
Чуть заметно открываясь,
Заскрипела на петлях?
Дверь моя, не открывайся!
Внешний холод, не врывайся!
Нестерпим мне этот страх (191).

Выходи к воротам
И фонарь пред собою носи.
Хоть бы сгинул ты сам,
Но того, кто взывает, спаси (200).

На стремление пространства поработить, пленить человека герой отвечает уходом в себя, создает в мечтах свой, независимый, новый мир гармонии и добра, воспаряет над земным пространством к идеалу, через смерть и вопреки смерти:

Мой прах истлеет понемногу,
Истлеет он в сырой земле,
А я меж звезд найду дорогу
К иной стране, к моей Ойле (218).

В мире мечты пространство дружественно человеку, но оно такое же условное, обобщенное, лишенное пластической и

красочной выразительности, как и пространство земли, только позитивно оцененное героем:

Тихий берег синего Лигоя
Весь в цветах нездешней красоты.
Тихий берег синего Лигоя –
Вечный мир блаженства и покоя... (218)

Окрест меня все жизнью дышит,
В моей реке шумит волна,
И для меня в полях весна
Благоухания колышет (200).

Преобладание оценочности над пластичностью в изображении пространства мечты выдает его призрачность, несамостоятельность, неспособность быть для человека реальной опорой в противостоянии земному миру. Музыкальность стиха, подчеркивая красоту и гармонию мира, созданного воображением, одновременно говорит о призрачности подобного выхода из столкновения с жизнью.

Конфликт с жизнью неизменно кончается поражением героя. Бессилие человека порождено, согласно художественной логике поэта, иррациональным характером объективной действительности, непредсказуемостью поведения пространства. С точки зрения автора, пути борьбы с пространством не поддаются определению, их нельзя прогнозировать, потому что поведение пространства лишено логики, последовательности. Это пространство-хаос, в нем все взаимнообратимо, пространство-оборотень, перевертыш, где то, что только что несло человеку добро, в следующий момент обернется для него злом, гибелью. Так, свертывание героя с дороги на ее обочину может означать в лирике Сологуба усталость, крах надежд и планов, унижение, а может быть воплощением мечты о свободе и счастье:

Весь в пыли дорожной
Я бреду **сторонкой**... (81)
(Здесь и ниже выделено мною. – *P.C.*)

Когда богач самолюбивый
Промчится на коне верхом,
Я молча, в зависти стыдливой,
Посторонюсь перед конем (93).

С другой стороны – «В душе мечта – **свернуть** с дороги, /
Где камни острые лежат» (92).

Прямо противоположные оценки автора получает сам образ **дороги (пути)**, ведущей героя вперед: «там, **на путях очарованья** (281), «**путь мой правый**» (207), «чтоб опорочить **скорбный путь**» (209), «по **жестоким путям бытия**» (98), «**дорога всякая легка**» (98), «на **гибельной дороге**» (288). Аналогично пространство **вокруг** героя может быть убийственно равнодушным к его нуждам, а может каждым проявлением своего существования служить герою:

Окрест – дорог извилистая сеть.
Молчание – ответ зывающим (253).

Окрест меня все жизнью дышит,
В моей реке шумит волна... (200)

В лирике Сологуба с **кругом** ассоциируется безвыходность положения героя («И я как зверь скитался / **В кругу заклятых сил...**» – 294). И **круг** же означает избранность, элитарность образа жизни героя, возможность перспективы («Разделення захотел я, и воздвиг **широкий круг, / Вольный мир огня, веселья, сочетаний и разлук**» – 297). Простор противостоит провалу, бездне, составляет условие сопротивления героя злу, распрямляет личность. Бездна в таком случае связана в сознании автора со злом, простор – с солнечным светом, справедливостью:

Та любовь, что предстала так рано
Пред тобой, оробелым от зла,
И завесу немого тумана
Над твоею душой подняла,

И, как солнечный луч, озарила
Бездну зла и неправды людской,
И не раз на решительный бой
За собою тебя выводила (96).

Но простор в то же время у Сологуба бывает «печальным», «немым», на нем «льются слезы людские» и герой ищет спасения в том, чтобы скрыться, «потонуть» «во тьме безответной», где «не найдет нас ни бледное, цепкое горе, / Ни шумливо-несносное счастье» (96). Соответственно «даль» (образ, близкий своей семантикой «простору») может быть «ясной», «светлой», но и «немой», может ассоциироваться с надеждой и безнадежностью:

Но тихие лампы
Архангелы зажгли,
Суля ему отрады
В неведомой дали... (222).

С другой стороны –
Узкие мгlistые дали.
Камни везде, и дома.
Как мне уйти от печали?
Город мне – точно тюрьма (207).

В художественном пространстве Ф. Сологуба **ценностно** **взаимобратимы** **верх и низ, земля и небо, могила и звезда, свернутость и закрытость.** Бегство из мира объективных пространственных отношений **в себя, в мир мечты и фантазии,** на звезды Маир и Ойле, для героя – «отрада – / Незримая ограда / **От суетных страстей**» (219). Одновременно герой мучительно ощущает, что **душа «узка, темна и несвободна, / Как темный склеп, / И тот, кто час провел в ней неисходно, / Навек ослеп»** (203).

Могила, склеп, пещера (низ) ассоциируются в сознании автора со слепотой, тоской небытия, вызывают страх у героя, в противовес сказочным звездам мечты (верх), где герой счастлив.

Но путь вниз при этом может привести героя вверх, в страну его грез:

Мы скоро с тобою
Умрем **на земле**, –
Мы вместе с тобою
Уйдем на Ойле (219).

Да и сам верх, в отличие от верха, в мифе, где он неизменно воплощает сакральные ценности, в лирике Сологуба предстает перед читателем не только звездой Ойле, но и звериным ликом судьбы, в котором торжествует безумная, жадная плоть:

Громадный **живот**,
Искаженное злобой лицо,
Окровавленный рот,
А в носу – золотое кольцо.

На широком столбе
Он сидит, глядит на меня
И твердит о судьбе,
Золотое копьё наклона (225).

Вверху героя ждут врачующие душевные раны **звезды Ойле и Маир**, но **вверху его также** стережет страшное в своей ярости **Солнце-Змий**. Больше того, само **Солнце тоже раздваивается** в своем воздействии на мир:

Два солнца горит в небесах.
Посменно возносятся лики
Благого и злого владыки,
То радость ликует, то страх (309).

Таким образом, художественное пространство в лирике Сологуба распадается на отдельные атомы, оно дискретно. Каждая единица пространства существует и функционирует вне какой-либо системы, сама по себе, живет самостоятельной жизнью. Такое диффузное, хаотическое движение свидетельствует о

распадении связей и не знает равнодействующей. В художественном мире Сологуба нет места поступательному движению, следовательно, и развитию, совершенствованию – ни индивидуальному нравственному, ни социальному. Пространство-оборотень дезориентирует героя, изводит его призраками-двойниками, расплывает его силы, отнимает веру в себя и в результате лишает способности сопротивляться. Это мир, уничтожающий границы между полюсами, между добром и злом, убийственный для личности, мир релятивизма:

Различными стремленьями
Растерзана душа (87).

Кто на воле? Кто в плену?
Кто своей судьбою правит?
Кто чужую волю славит,
Цепь куя звено к звену?

Кто рабы и кто владыки?
Кто наемник, кто творец?
Покажите, наконец,
Сняв личины, ваши лики.

Опечаленный творец
Дал личины, отнял лики (310).

Художественное пространство лирики Сологуба принадлежит трагической ситуации. Герой не способен бороться с действительностью, но и не желает ее принимать. Его протест бессилен и бескомпромиссен. В мире бесконечных подмен и масок, где неразличимы пути добра и зла, человеку, если он хочет сохранить себя, остается восстать против самой жизни. Верность высокому предназначению человека трагический герой Ф. Сологуба оплачивает дорогой ценой – существованием без всякой надежды на радость, на удовлетворение, победу:

Стремленье гордое храня,
Ты должен тяжесть побороть.

Не отвращайся от огня,
Сжигающего плоть.

<...>

Пойми, что, робко плоть храня,
Рабы боятся запылать, –
А ты иди в купель огня
Гореть и не сгорать (247).

Натурфилософия автора в художественном пространстве сада в лирике Б. Пастернака (1910–1920-е гг.)

Поскольку сад – один из наиболее частотных образов лирики Б. Пастернака 1910-х гг., то всё, что характерно для его изображения, заслуживает внимания и в значительной степени характеризует авторскую позицию всей ранней лирики поэта, систему нравственно-эстетических ценностей автора, особенности его видения мира.

В этом смысле в художественном пространстве сада Б.Пастернака есть одна особенность, ещё не обратившая на себя внимание исследователей: художественное пространство сада расположено в большей степени на вертикальной оси, нежели на горизонтальной, вне его протяженности, составляющей естественный параметр пространственных восприятий.

Так, именно протяженность пространства бросается в глаза в изображениях сада не только реалиста Бунина, но и, например, в лирике акмеиста Гумилёва.

Сад в поэзии И.Бунина:

...Она, обняв его (мать с ребёнком – *Р.С.*),
Сидит с ним на балконе, на ступеньках,
Ведущих в сад. А сад, степной, глухой,
Идёт, темнея, в сумрак летней ночи
По скату к балке (I, 347).
(Здесь и ниже выделено мною. – *Р.С.*)

Соседний сад **сквозится по скатам за рекою,**
Ещё **пустой**, весенний, он грустен, как всегда.
Вон голая **аллея** с заветною скамьёю,
Стволы берёз поникших **белеют в два ряда.**
И видел я, как тихо ты **по саду бродила...**(I, 401)

В апрельский жаркий полдень по кремнистой
Дороге меж цветущими садами
Пришел монах, высокий Францисканец (I, 277).

В глупой ссоре мы одни не спали,
А для нас, для нас
В темноте **аллей** цветы дышали
В этот сладкий час (I, 424).

..... и слышится кругом
Звнящий полусонный шелест сада (I, 339).

И крупный ливень с бурей то и дело
Бежит, дымится по саду... Но если
Внезапно глянет солнце, что за радость
Овладевает сердцем! Жадно дышишь
Душистым, влажным воздухом, **уходишь**
С открытой головою **по аллее**...(I, 195)

Та же протяженность пространства, занятая садом площадью, т.е. его расположение на горизонтальной оси, отчетливо видны в образе *сада в лирике Н.Гумилева*, хотя сад – метафора душевного состояния:

Сады моей души всегда узорны,
В них ветры так свежи и тиховейны,
В них **золотой песок и мрамор черный**,
Глубокие, прозрачные **бассейны**.

Растенья в них, как сны, необычайны,
Как воды утром, розовеют птицы,
И – кто поймёт намёк старинной тайны? –
В них девушка в венке великой жрицы¹.

Рощи пальм и заросли алоэ,
Серебристо-матовый ручей...(147)

¹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С.81. Далее тексты Гумилева цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

В пространстве же сада в ранней лирике Б.Пастернака маркирована не горизонталь, а вертикаль, верх – низ:

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками **сыплет** сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень,
Миры расцветшие **висят**.

И, как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу,
Где **тополь** обветшало-серый
Завесил лунную межу.

Где пруд как явленная тайна,
Где шепчет **яблони прибой**,
Где сад **висит** постройкой свайной
И держит **небо перед собой** (66)².

Нет сил никаких у **стрижей**
Сдержать голубую прохладу.
Она **прорвалась** из горластых грудей
И **льется**, и нет с нею сладу.

И нет у вечерних стрижей **ничего**,
Что б там, наверху, задержало
Витийственный возглас их: о торжество,
Смотрите, **земля убежала!** (91)

Вертикальная ось локуса сада в лирике Б.Пастернака посредством направления взгляда лирического субъекта соединяет небо и землю, дно пруда и яблони прибой, лощину и ураган, тучи и крапиву, просветы в небе и болото, балкон и градинки на клубничной грядке, капли от дождя на ветках и плёс, небо и дорогу:

² Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Сов. писатель, 1965. Далее тексты Пастернака цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

У капель **тяжесть** запонок,
И сад слепит, как **плёс**,
Осыпанный, закапанный
Мильоном синих слёз (116).

За окнами давка, толпится **листва**,
И палое небо с дорог не подобрано (95).

Часто Пастернак фиксирует вектор вертикального движения в движении самого объекта – элемента жизни сада: в струях дождя, солнечном закате, перемещении луча.

Со стёкол балконных, как с бедер и спин
Озябших купальщиц, – **ручьями** испарина (95).

Вот луч, **покатясь с паутины, залёт**
В крапиве, но, кажется, это не надолго,
И миг недалёк, как его уголёк
В кустах разожжётся и выдует радугу (95).

Давай **ронять** слова,
Как сад – янтарь и cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва,едва,едва.

<...>

Кто иглы заслезил
И **хлынул** через жерди
На ноты, к этажерке
Сквозь шлюзы жалюзи...(150)

Наиболее ярко вертикальная ось представлена зарисовками дождя, ливня, грозы, занимающими в изображении сада в лирике Пастернака 1910–20-х гг. большое место:

Исчерпан весь **ливень** вечерний
Садами. И вывод таков:
Нас счастье тому же **подвергнет**
Терзанию, как **сонм облаков**,

На плоской **листве**. Океане
Расплавленных **почек**. **На дне**
Бушующего обожанья
Молящихся высоте (92).

Кустарника сгусток не выжат.
По клетке и влюбчивый клест
Зерном так задорно не **брызжет**,
Как **жимолють** – **россыпью звезд** (92).

Накрапывало, – но не гнулись
И травы в грозовом мешке,
Лишь **пыль глотала дождь** в пилюлях,
Железо в тихом порошке.

<...>

С постов спасались бегством стоны,
Но вихрь, зарывшись, коротел.

За ними в бегстве слепли следом
Косые капли. У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. <...>

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад (136).

Сад «говорящий» означает – **находящийся под идущим дождём**, вариантом такого сада является сад «плачущий»:

Ужасный! – **Капнет** и вслушается:
Всё он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

Но давится **явно от тягости**
Отеков земля ноздревая,

И слышно: далеко, как в августе,
Полуночь в полях созревает.

Ни звука. И нет соглядатаев.
В пустынности удостоверяясь,
Берётся за старое – **скатывается**
По кровле, за жёлоб и через (113).

Есть у Б.Пастернака выразительный звуковой образ дождя, вызывающий яркие зрительные ассоциации с падающими вертикально дождевыми струями:

Но тишь. И листок не шелохнется
Ни признака зги, кроме жутких
Глотков и плескания в шлёпанцах,
И вздохов и слёз в промежутке (114).

Вообще Б.Пастернак использует разные способы умалить горизонтальную протяжённость локуса сада, в идеале – свести на нет. Часто сад представлен объектами, не занимающими практически места в горизонтальном пространстве, на земле, – ветками, листвой, плетнём. В ряде случаев фиксируются границы садового локуса:

Всю ночь **в окошко торкался,**
И **ставень** дребезжал (116).

Такая граница может не просто обрезать горизонтальное пространство, но перевести вектор из горизонтального в вертикальный, например плетень, закрытое окно, стекло зеркала:

За **окнами** давка, толпится листва (93).

Огромный сад тормошится в зале
В трюмо – и не бьёт стекла (114).

Ещё более выразительна в интересующем нас смысле граница круговая, обнаруживающая тенденцию стягивать площадь сада в точку, т.е. уничтожать, сводить к нулю:

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру **связать**,
Что ломится в жизнь и **ломается в призме**,
И радо играть в слезах (114).

Гроза близка. У сада пахнет
Из усыхающего рта
Крапивой, кровлей, тленьем, страхом.
Встаёт в колонны рёв скота.

На кустах растут разрывы
Облетелых туч. У сада
Полон рот сырой крапивы:
Это запах гроз и кладов (93).

Приёмом, с помощью которого Пастернак сокращает горизонталь, протяженность, может быть ускорение движения по горизонтали или лишение движения перспективы: на пути горизонтального движения объекта автор ставит какие-то препоны:

Сначала всё опрометью, вразноряд,
Ввалилось в **ограду дерева** развенчивать,
И попрунным парком **из ливня – под град**,
Потом от сараев – **к террасе бревенчатой** (95).

В осиротелой и бессонной,
Сырой, всемирной широте
С постов спасались бегством стоны,
Но вихрь, **зарывшись, коротел** (136).

Из сада, с качелей, с бухты-барахты
Вбегает ветка **в трюмо!**
Огромная, близкая, с каплей смарагда
На кончике кисти прямой.

**Сад застлан, пропал за её беспорядком,
За бьющей в лицо кутерьмой.**

Родная, громадная, с сад, а характером –
Сестра! Второе трюмо! (115)

Думается, неслучайно так часто, наряду с дождём, в изображении сада прибегает поэт к образу зеркала: возникает эффект обратного движения, горизонтальное пространство «смывается», укорачивается, объект обретает движение к точке местонахождения автора: «За окнами **давка, толпится листва...**» (95)

Для сравнения вспомним, что, например, в изображении сада Буниным протяженность часто увеличивается за счет противоположного направления движения объекта – **от автора** или движения самого лирического субъекта **от прежней точки его нахождения**:

....Она, обняв его,
Сидит с ним на балконе, на ступеньках,
Ведущих в сад. А сад степной, глухой,
Идёт, темнея, в сумрак летней ночи
По скату к балке (347).

В пустом, сквозном чертоге сада
Иду, шумя сухой листвой... (452).

Для укорочения протяженности горизонтального движения объекта, представляющего сад, Пастернак ставит на его пути хаос – образ, показательный для мироощущения поэта и часто им востребуемый: хаос **несовместим с линейной протяженностью пространства, гасит его**.

В трюмо **испаряется** чашка какао,
Качается тюль, и – прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям **бежит** трюмо (114).

Показательным с точки зрения особенностей садового локуса ранней лирики Пастернака можно считать стихотворение об Эдеме. Сад Эдема – образцовый и имеет, следовательно, показательный для сада Пастернака локус: в его основе лежит вертикаль.

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево развернётся Инд,
Правей пойдёт Евфрат.
 А посреди меж сим и тем
 Со страшной простотой
 Легенде ведомый Эдем
 Взовьёт свой ствольный строй.

Он **вырастет над** пришлецом
И прошумит: мой сын!
Я историческим лицом
Вошёл в семью **лесин.**
 Я – свет. Я тем и знаменит,
 Что **сам бросаю тень** (67).

Вертикально выстроенный локус сада в художественном пространстве лирики Пастернака 1910–20-х гг. не исключение. При том что протяженность пространства в ней тоже имеет место, тенденция преобладания вертикали над горизонталью отличает художественное пространство всей лирики Пастернака этого периода, изображает ли поэт природу (лес, зимнее небо, зимнюю ночь, метель, ледоход, Урал, стрижей, Каму) или город или ведёт разговор о творчестве, душе, любви. Приведём несколько примеров:

Когда до тончайшей мелочи
Весь день **пред тобой на весу,**
Лишь знойное щёлканье беличье
Не молкнет в смолистом лесу.
 И млея, и силы накапливая,
 Спит строй сосновых высот.

И лес шелушится и **каплями**
Роняет струящийся пот (93).

Лесное пространство также стянуто, подобно садовому:

Лес **стянут по горло** петлёю пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стонает в сонатах
Стальной гладиатор органа (88).

Большое место во всей лирике 1910–20-х гг., не только в локусе сада, также занимают дожди, гроза, хаос, о роли которых в маркировке вертикальной оси пространства говорилось выше:

В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурясь, **висли**,
По захладелости на вкус
Напоминая рислинг.

<...>

То, застя двор, водой с винцом
Желтил песок и лужи,
То с неба **спринцевал свинцом**
Оконниц полукружья (151).

Грязный, гремучий, в постель
Падает город с дороги...(145)

Образы, маркирующие в локусе сада вертикальную ось пространства, занимают большое место и при изображении во все непространственных жизненных реалий.

Имелась ночь. Имелось губ
Дрожание. На веках **висли**
Брильянты, хмурясь. **Дождь в мозгу**
Шумел, **не отдаваясь мыслью** (152).

Дни висли, в кислице блестя,
И винной пробкой пахли (148).

Вертикаль присутствует в «определении поэзии»:

Это – **круто** налившийся **свист**,
Это – щёлканье **сдавленных льдинок**...

<...>

Это – сладкий заглохший **горох**,
Это – **слезы вселенной в лопатках**,
Это – с **пультов и флейт – Фигаро**
Низвергается градом на грядку.

Всё, что ночи так важно сыскать
На **глубоких купаленных доньях**,
И звезду **донести** до садка
На трепещущих **мокрых ладонях.**

Площе досок в воде – духота.
Небосвод **завалился ольхою**,
Этим звёздам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое (127).

Эти же пространственные координаты играют значительную роль в изображении любви:

И **таянье Андов вольёт в поцелуй**,
И **утро в степи**, под **владычеством**
Пылящихся **звёзд**, когда ночь **по селу**
Белеющим **блеяньем** тычется (150).

Спелой грушею в бурю **слететь**
Об одном безраздельном листе.
Как он предан – **расстался с суком!**
Сумасброд – **задохнется в суком!**

Спелой грушею, ветра косей.
Как он предан, – «**Меня не затреплет!**»
Оглянись: **отгремела в красе**,
Отплыла, осыпалась – в пепле (127).

Интересно, что вертикаль маркируется поэтом также при изображении пространства, казалось бы, сугубо горизонтальной протяженности, например степи:

Под шторку несёт обгорающей ночью,
И **рушится степь** со ступенек к звезде (113).

Вся степь – **как до грехопаденья**:
Вся – миром объята, вся – **как парашют**,
Вся – **дыбящееся виденье** (135).

Вертикальный вектор в пространстве поздней лирики Б.Пастернака сохраняется, но значительно потеснён горизонтальным – прежде всего вошедшей в поэзию Пастернака историей. Кроме того, он получает другую содержательную, нравственно-философскую, нагрузку. В основе вертикального движения авторского взгляда в поздней лирике поэта, как представляется, лежит оппозиция верха – низа, несущая христианскую систему ценностей, задающая иные нравственно-психологический и нравственно-философский аспекты картины мира, нежели в ранней лирике.

Вертикальная ось пространства поздней лирики представляет собой вектор, указывающий миру путь спасения, нравственного долженствования, оправдания. В этом смысле «любовь пространства» в лирике Пастернака позднего периода, думается, следует понимать как гармонию с миром, которой возможно достигнуть путём соответствия некоему объективно существующему нравственному императиву, воле Спасителя, растворённой в Божьем создании.

В лирике же 1910–20-х гг., и в частности в лирическом пространстве сада, вертикальная ось маркирует не оппозицию верха и низа, а их неразделимость, взаимообратимость. Противопоставление «верх – низ» лишено ценностного смысла. Пространственная вертикаль здесь скрепляет исконную общность всемирной жизни во всех её представителях и проявлениях, нерасчленимость её субъектов и объектов.

Вертикальная ось художественного пространства ранней лирики Б.Пастернака задаёт в качестве главного натурфилософ-

ский, онтологический аспект картины мира, акцентирует в картине жизни состояние непрекращающегося самостийного творчества, самообновления и самосозидания. Неразличимы творец и творение, начало и конец. Нет процесса восхождения к идеалу – есть состояние торжества бытия, жизни как самодостаточной страсти, не нуждающейся ни в оправдании, ни в совершенствовании. Это своеобразный бунт против традиционной для русской классики иерархичности культурного мышления. Неслучайно цитируемое выше стихотворение о саде-Эдеме, рассматриваемое нами как своего рода программное, о лучшем из садов, заканчивается такой строфой:

Я – свет. Я тем и знаменит,
Что сам бросаю тень.
Я – жизнь земли, её зенит,
Её начальный день (67).

В образе сада декларируется неразделимость противоположных начал, имеющих и пространственное выражение: свет и тень, высшая точка восхождения (зенит) и начало жизни на земле.

И всё же в лирике Б.Пастернака звучит тревожащий автора вопрос о Начале Начал – есть ли оно, кто оно? Пять раз в книге «Сестра моя – жизнь» поэт задает его: сначала в стихотворении «Балашов», затем – в стихотворении «Давай ронять слова...» его трижды повторяет, да ещё ставит этот вопрос эпиграфом к последнему стихотворению: «...ты спросишь, кто велит?»:

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
Чтоб жглась юродивого речь...

<...>

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа
И с дней экклезиаста

Не покидал поста
За теской алебаstra?

Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист раки
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей? (151)

На этот вопрос поэт даёт несколько ответов. Первоначально является сама природа:

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
Чтоб жглась юродивого речь?
В природе лип, в природе плит,
В природе лета было жечь (120).

Но, возможно, отмечает автор в стихотворении «Определение творчества», всё дело в человеке, его сознании, воле, именно он создаёт картину мира:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной (128).

Однако в уже цитируемом выше стихотворении утверждается обратное:

Давай ронять слова,
Как сад – янтарь и cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва (150).

Из приведенных строчек следует, что искусство, т.е. человеческое сознание, вторично, подражательно, подобие природы? Бога? Но с Богом тоже неясно: Он – в природе или вне её?

Ты спросишь, кто велит,
– Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг (151).

Неясность проблемы для самого автора выступает в парадоксальной совмещенности сразу трёх совершенно разных ответов в одной строфе, при этом последней в стихотворении, т.е. особо значимой. Первый: творцом выступает сама природа. Второй: мир «внушён» кем-то, возможно, самому миру человеком, который так его субъективно видит. Третий: творцом является небо, т.е. Бог.

Просевая полдень, Троицын день, гулянье,
Просит роща верить: мир всегда таков.
Так задуман чашей, так внушён поляне,
Так на нас, на ситцы пролит с облаков (132).

Но когда ответов много, это значит, что ответа нет. В лирике Б. Пастернака 1910–1920-х гг. есть вопрос – как залог к раздумью над возможными ответами и побуждение к пересмотру, к изменению картины мира в творчестве последующих десятилетий.

Речь повествователя в книге М. Горького «По Руси» и авторская концепция человека

Речь повествователя в прозе Горького является формой воплощения и утверждения нравственной философии автора: его концепции человека-творца как основной созидательной силы жизни. Позиция автора демонстрирует приоритет духовного над материальным, сознания над действительностью, символизирует способность творческой энергии человека преобразить картину мира.

Научная литература уделяет много внимания вопросам своеобразия речевого стиля прозы А. М. Горького. Но обычно исследователи в общей цепи анализа опускают принципиально важное звено – образ повествователя, всегда непосредственно связанный с эстетическим идеалом художника и основными закономерностями его стиля в целом.

Повествователь в прозе Горького занимает большое место. Часто он выступает как рассказчик (например, в цикле рассказов «По Руси») или как основное действующее лицо (в автобиографической трилогии – «Детство», «В людях», «Мои университеты»).

В цикле «По Руси» повествователь играет большую роль в общем сюжете книги, являясь носителем позитивного видения мира и человека. Это принципиально отличает повествователя Горького от повествователя Бунина, Андреева, Куприна и сближает с повествователем Л. Толстого. Эстетический идеал Бунина в его социальном преломлении конкретизируется в основном негативно, от противного. Эстетический идеал Л. Толстого и Горького 1900–1910-х гг. идеологически и нравственно позитивно определен. Отсюда нравственная активность и авторитарность повествователя Толстого и Горького, обуславливающая «монологичность» стилей художников. Этот термин широко распространен в литературе о Толстом. Думается, он может быть применен и к стилю Горького.

В прозе Горького, как и в поздних произведениях Толстого, авторская позиция, авторское отношение раскрывается не только в сюжете произведения, но и в эмоциональной ок-

рашенности самого повествования, например, непосредственно в лирико-философских рассуждениях и формулировках повествователя, который выступает прямым выразителем точки зрения автора.

«Монологичность», как тенденция стиля Горького, подтверждается и особенностями горьковской драмы. В принципе драматургический жанр в чистом виде, как его понимал сам Горький (он много писал об этом), исключает прямое обращение автора к зрителю, поскольку исключает повествователя. Но тенденция монологичности оказывается такой органичной и сильной для писателя, что он нарушает свои же теоретические установки: вкладывает в уста персонажей авторское освещение событий, поступаясь логикой характера героя (например, в пьесе «На дне», когда Сатин произносит монолог о Человеке). В прямой связи с монологичностью стиля Горького, думается, находится и сам тип горьковской драмы, философско-идеологической, ориентирующий зрителя, как отмечал еще Станиславский, не столько на действие-интригу и психологию героев, сколько на звучащее со сцены слово.

Монологичность стиля Толстого и Горького обусловила общий для обоих писателей принцип организации речевой системы как принцип гармонии, связи, синтеза ее различных элементов, в отличие, например, от речевой системы Достоевского и Бунина, основанных на принципе контраста, столкновения элементов.

Но основа синтеза, сущность гармонической организации речевой системы у Толстого и Горького различны.

В основе толстовского отношения к слову лежит недоверие, подозрительность. Л. Толстому казалось, что неадекватность слова тому жизненному явлению, которое в нем запечатлено, составляет одну из причин общественного неблагополучия. Он знает, что слово может маскировать, затемнять, украшать представление о действительности. Он считает, что непосредственно сознание, чувство, интуиция, которые, в противовес разуму, и составляют основную ценность духовного мира человека, не могут найти полноценного выражения в словах. Отсюда на протяжении всего творчества как объединяющее начало всей речевой системы – строгий контроль над идентично-

стью слова тому предметному, вещественно-чувственному комплексу, который был первично положен в его основу и составляет золотой фонд языка: стремление очистить слово от мелко-го, вторичного, условного значения и восстановить, обнажить в нем его первичное, этимологическое понятие (по выражению А. Потебни), борьба со словом-формулой, словом-знаком.

Эта тенденция толстовского стиля реализуется в лексическом составе речи повествователя (преобладает лексика бытовая – в противовес общественно-политической, книжной), в сложном синтаксисе (являющем собой своеобразную систему кордонов, выставленных автором, чтобы профильтровать слово, освободить его от традиционно закрепленных за ним условных представлений), в редком использовании тропов и т. д.

«Объединяющее начало» речи повествователя в книге Горького «По Руси» совсем иное, даже противоположное. Толстовской осторожности, подозрительности в обращении со словом Горький противопоставляет доверие слову, приятие слова во всей его многозначности как самоценного и совершенного явления. Внутренне полемизируя с Толстым, отвечая на анкету, предложенную писателям в 20-е гг., Горький писал: «Я начинаю от человека, а человек начинается для меня с его мысли (с речи)»¹.

В глазах Горького слово равноценно предметно-вещественной реальности мира как продукт речевой деятельности человечества и интересуется Горького именно своей емкостью, многогранностью, гибкостью. То, что Толстой в слове последовательно сводит на нет – диапазон между этимологическим понятием, конкретно-предметным комплексом в слове, и условным, вторичным, закрепленным за ним значением, представлением, – Горький культивирует, превращает в основной инструмент художественного изображения.

Не случайно Толстой отмечал, что Горький знает и использует фокусы языка. Самому Толстому игра словом не свойственна. Горький же часто выступает перед нами фокусником, жонглером слова – в лучшем, артистическом смысле этого по-

¹ Цит. по: Б.А. Бялик. О пьесе Горького «Фальшивая монета». М., 1947. С. 15.

нения. Отсюда такие характерные для прозы писателя и давно отмеченные в литературе о Горьком особенности речи, как «игра» значениями однокорневых слов, сопоставление антонимов и антонимических корней, разложение фразеологизмов и др.

В книге «По Руси» Горький свободно вводит в оборот употреблявшиеся словесные формулы, которые Толстой расценил бы как штамп («грудь наливается ненавистью»), «тоска сосет кровь сердца», «земля дышит тяжело», «бархат черных полей», «шатер небес», «золото слов», люди «облепили крыльцо», грязь «чмокает», «идет к своей мечте сквозь терния... злобы», «любит слепой и мучительной любовью», «грубо срывая с души светлые покровы юношеского романтизма», «испить из чаши жизни» и др.).

Горький любит увеличивать емкость какого-либо слова или словосочетания до символа, превращая его в ключ для понимания идейного смысла всего рассказа или даже цикла. В книге «По Руси» в роли такого «ключевого» слова выступает, например, постоянно повторяющееся в различных сочетаниях слово «серый». Из рассказа в рассказ переходят «серые люди», с серым цветом лица, с серыми бородами, у них «серые лохматые фигуры», «серые, как пепел, слова», «серые от грязи рубахи» и «серенькие души». Они живут на улицах, «сереньких» от пыли, в серых постройках. Серый цвет равно характеризует и бездомных нищих, и состоятельных хозяев. У бродяги – «серые лохмотья», у домовладельца Хлебникова – «серое пальто, похожее на арестантский халат». Серый цвет объединяет мертвецов, больных и здоровых. Это – символ бескрасочной, нечистоплотной, бесцельной жизни мещанской Руси. Символическое значение слова «серый» подчеркивается и углубляется постоянно сопрягаемыми с ним словами-синонимами, варьирующими понятие безликости, духовной бедности. Это синонимия индивидуально авторская. В качестве наиболее выразительных синонимов Горький использует слова «зимний», «пустой», «мягкий» «сырой». В горьковском повествовании эти слова доосмысливаются, начинают звучать в переносном, широком смысле. В серых людях русской губернии повествователь видит «что-то непобедимо зимнее». Уездный обыватель воспринимается им как «зимний человек», бесплодный и скучный. Мягкость у Горького

ассоциируется с бесформенностью, вызванной бес-
содержательностью.

«И все вокруг, – пишет автор, – **мягкое, текучее, тающее** – возбуждало **тоскливое** чувство **неустойчивости, непрочности**»². Поэтому определение «**мягкий**» у Горького звучит как «**мятый**» (здесь и далее выделено мною. – *Р.С.*).

«...Он был мягок, как неполный мешок» (XI, 117).

Синонимом **бесформенности** у Горького выступает и определение «**сырой**». Не случайно руки у «**неудавшегося**» человека Губина напоминают «**сыромятные** ремни», а голоса обывателей звучат сипло и **сыро**.

«Женщина взвизгивает, точно маленькая собачка, спотыкается, качаясь под толчками здоровенных лап, и панель во всю ширину занята возней этих **темных, сырых** людей» (XI, 320).

Смысловую родственность перечисленных понятий Горький подчеркивает, выстраивая их в один ряд иногда в пределах одной фразы, одного абзаца, одной страницы.

«Говорил он задыхаясь, плечи у него дрожали, ноги тряслись, **серое** лицо мучительно исказилось и тоже все трепетало... Но он вдруг весь стал **мягкий** и точно **растаял** на солнце...» (XI, 120). У нудного и черствого старика-сектанта из рассказа «В ущелье» «**серые** волосы бороды, подстриженной татарски, густы, и, видимо, **мягки**» (154). «Все стояли понурившись, молча, все стали как-то **серее, мельче, и похожи** друг на друга. Было очень тяжело, как будто в грудь ударило большим и **мягким** – глыбой **сырой, вязкой** земли» (XI, 120).

Выстраиваемая цепь понятий-символов, приобретающих в контексте оттенок синонимичности, пополняется и разрежается рядом слов, не имеющих такого расширенного, символического звучания, но варьирующих то же понятие духовной невыразительности, мертвенности и, следовательно, восходящих к «ключевому» слову «серый» («мелкий», «сырой», «вязкий», «мутный», «бесцветный», «безликий», «сиплый», «немой», «сонный», «нудный» и т. д.). Эта единая цепь авторских синонимов

² А.М. Горький. Собр. соч. : в 30 т. М., 1951. Т. 11. С. 112. Далее произведения А.М. Горького цитируются по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.

пронизывает цикл рассказов, вызывая у читателя резкое неприятие самого склада жизни дореволюционной Руси, ощущение необходимости каких-то коренных перемен, активного вмешательства в жизнь.

Подобным по своей функции «ключевым» словом, хотя и иным по смысловой нагрузке, является в повествовании слово **«проходящий»**. Это, если так можно сказать, **слово-проблема**. «Проходящий» – это тот, кто имеет силы не вращаться в болото серой жизни, пройти мимо, кто свободен и независим внешне, а внутренне связан со всем миром любовью и состраданием. «Посеяны звезды на небе, и земля – звезда, посеяны люди по земле, и я среди них, чтобы бесстрашно ходить по всем дорогам, видеть всякое горе, всю радость жизни и вместе с людьми пить мед и яд» (XI, 213).

Позиция «проходящего» задумана как форма воплощения эстетического идеала автора – свободного человека-творца, находящегося в гармонии с миром.

«Вот я и один, в ночи, на милой мне земле, всем одинаково чужой и всему равно близкий, щедро оплодотворяемый жизнью, по мере сил оплодотворяющий ее» (XI, 206).

Однако реально позиция «проходящего» противоречива, она маркирует как творческие силы, так и одновременно слабость персонажа. Чуждость серой жизни таит угрозу бесплодности личной свободы, индивидуализма, разрывающего «любвную» связь с миром, обрекает на пассивность.

«Будем жить просто: они – свое, а мы – свое», – обращается «проходящий» к солнцу (XI, 226).

Двойственность позиции «проходящего» оттеняется и лексически, путем построения синонимического ряда – «прохожий», «зритель». Но эти слова, в свою очередь, одновременно сближаются по смыслу и с тем рядом слов, о котором мы писали выше («сонный», «безликий», «равнодушный», «ленивый»). В последних рассказах книги «По Руси» «прохожий» и «зритель» встречаются в тексте все чаще, все настойчивей ассоциируются со словом «проходящий», заостряя чисто речевыми средствами проблему активности и действенности личности.

В отличие от лишенной тропов фразы Толстого и ее однородной лексики, горьковская фраза любит соединять лексику бытовую с книжно-отвлеченной, современную – с архаической.

«Откуда-то **выдвинулась** чернобровая женщина; спустив шаль с головы на плечи, ...деловито **подогнув подол** юбки, села рядом с **парнем** ...и ...сказала ласково, но **владычно...**» (XI, 121).

«Но слова тяжелы, точно **камни, убивая фантазию**, они ложатся над трупом ее серым холмом...» (XI, 190).

«Кажется, что серый день всею своею **работою служит акафист** весне...» (XI, 26).

«Слова его – точно **кирпичи** и холодно **возводят** все выше вокруг меня **тяжкие темные стены** каких-то странных, ненужных **событий**, непонятных **драм**» (XI, 72).

«Я шагал за ним **по другой стороне улицы** и сочинял ему интересную жизнь, **создавая** из него **праведника**, духом **которого жив** этот пыльный, деревянный город, тихий **лагерь безличных людей**» (XI, 312).

Фраза Горького часто строится на сочетании лексики изобразительного, объективного плана и плана экспрессивно-оценочного, субъективного. Эти два лексических пласта у Горького гармонично сплетаются, не нарушая ее органической цельности.

«Но уже небо, **холодно серея**, незаметно **теряет** ночную **мягкость и теплоту**; **лучи звезд опадают**, как **лепестки цветов**, луна, доселе **золотистая, бледнея, опыляется серебром** и уходит все дальше от земли. Вода реки неуловимо **изменяет** свой **густой, маслянистый блеск**, в ней капризно **являются** на миг и тотчас **исчезают жемчужные отражения** быстрых **изменений цвета небес**. А на востоке, **над черными зубцами елового леса**, уже поднята – **повисла тонкая, розовая пелена**; она **разгорается все ярче**, и ее **слишком нежный, сладковатый цвет приятно густеет**, становится **все более смелым и ярким**, точно **шепот робкой молитвы** переходит в **ликующую песнь благодарности**» (XI, 113).

Свободное и гармоничное соединение объективного и экспрессивно-субъективного планов изображения обусловило насыщенность повествования тропами и их своеобразие. **Тропы**

Горького не только подчеркнута экспрессивны, они **откровенно субъективны, демонстративно произвольны**. Писатель слагает их на наших глазах, вводя нас в свою творческую лабораторию.

«Я лежу рядом с Губиным на куче примятой соломы, в сторожке большого плодового сада Биркиных. Сад раскинут по горе, через вершины яблонь, слив и груш, в росе, **тяжелой как ртуть**, мне видно весь город, с его пестрыми церквами, желтой, недавно окрашенной тюрьмой и желтым казначейством.

Эти желтые четырехугольники – как бубновые тузы на спине арестанта, серые полосы улиц – точно глубокие складки в пестрых лохмотьях изношенной, пыльной, выцветшей одежды. В это утро сравнения рождаются печальные – должно быть, потому, что всю ночь в душе моей неумоимо пела грусть о другой жизни. Не с чем сравнить церкви...» (XI, 51).

«Склоняясь к западу, в мутном небе **висит на золотых лучах красноватое солнце**. Тихий голос женщины, **медный плеск колоколов и стеклянное кваканье лягушек** – все звуки, которыми жив город в эти минуты. **Звуки плывут низко над землею, точно ласточки перед дождем**. Над ними, вокруг их – **тишина, поглощающая все, как смерть. Рождается нелегкое сравнение: точно город посажен в большую бутылку, лежащую на боку, заткнутую огненной пробкой, и кто-то лениво, тихонько бьет извне по ее нагретому стеклу»** (XI, 291).

«Речь старика течет, как вода из водосточной трубы в непогожий, холодный день осени; покачивая серой бородой, **он говорит, говорит, и постепенно я начинаю думать, что именно он злой колдун и хозяин этой от всего далекой земли, болотистой, изгрызенной оврагами, неплодной. Это он нарочито неуютно сунул город в глинистую лощину, смешал, сбил в кучи дома, опутал улицы; он равнодушно творит непонятно грубую и жестокую, убийственно скучную жизнь...»** (XI, 74).

Используя какое-либо сравнение, Горький может сослаться на героя своего рассказа, от которого повествователь это сравнение услышал, и объяснить, как оно могло возникнуть в сознании героя. Так, в рассказе «На пароходе» рождается сравнение помятого, с кустиками волос на лице мужчины с мохна-

той варежкой, а в рассказе «В ущелье» – изгибистой, шумливой реки – со свахой.

Конечно, развернутое ознакомление читателя с процессом создания, «выдумывания» тропа встречается в повествовании сравнительно редко, но то или иное указание на процесс создания, «выдумывания» часто содержится в самой структуре тропа, так как Горький не только не маскирует, а акцентирует его относительную произвольность.

«Неприятные мысли точно сыпью выходят на его лице, он краснеет» (XI, 362).

«Покачиваясь, точно скользя на коньках по крашеному полу, она бесшумно переходила из комнаты в кухню с полотенцами, смоченными водой и уксу́сом ...а я любовался ею» (XI, 302).

«Хороша река, – вся в трепетном кружеве снежной пены, она бежит играя, по цветным камням, округленным ею, камни шелковисто просвечивают сквозь янтарное, на солнце, стекло воды, точно пестрый ковер или дорогая шаль из Кашемира» (XI, 155).

«Над одним его (города) концом толстой палкой торчала труба завода, над другим и в середине – поднялись две колокольни, одна – с золотой главой, другая, должно быть, зеленая или синяя, теперь, при луне, она кажется черной и похожа на пеструю малярную кисть» (XI, 109).

«Веером раскрылись первые, мечеобразные лучи, концы их ослепительно белы, и кажется, что слышишь, как с безграничных высот ниспадает на землю густой звон серебряных колоколов, торжественный звон навстречу грядущему солнцу, – над лесом уже виден красный его край, – чаша, полная сока жизни, опрокинута над землю и щедро льет на нее свою творческую мощь, а с лугов в небо поднимается, точно дым кадильный, красноватый пар» (XI, 113–114).

Субъективность горьковских тропов тесно связана с излюбленным видом тропа, осмысливающим на равных правах, как равноценные, орудия и результаты производства универсальной мастерской бытия, – явления природы, духовную и материальную жизнь человека.

«...Это не мешает им (беременным женщинам) работать с тем же напряжением отчаяния... Они – точно иголки и нитки: чья-то хлопотливая, упрямая рука хочет заштопать их силой гнилую ткань, а она все расплзается, рвется» (XI, 67).

«...Овраг лежит на земле медвежьей шубой: кто-то сказочно огромный сбросил ее с широких плеч и, должно быть, – ушел, убежал за луга, за леса» (XI, 73).

«Разноцветно, разнозвучно играют умы» (XI, 245).

«А на ступеньках крыльца идолом сидит сам Брундуков, по глаза налитый жиром, квасом, чаем. Он выпаривает себя на солнце и думает о разных премудростях» (XI, 254).

«Летит степью ветер и бьет в стену Кавказских гор; горный хребет – точно огромный парус, земля – со свистом несется среди бездонных голубых пропастей...» (XI, 124).

Различие основных тенденций языка Толстого и Горького можно осмыслить в общей системе особенностей эстетического идеала художников и образа повествователя.

Эстетический идеал Толстого – это идеал мировой гармонии – социальной, нравственной, эстетической, гармонии личного и общего, природы и человека, разума и чувства, индивидуальности и общества. В этой гармонии человек, с его личностным, волевым началом, не составляет центра, стержня. Наоборот, толстовская мировая гармония предполагает примат объективного, внеличного. В 50–60-е гг. – это примат природной, естественной «живой» жизни; в 80-е гг. – надличностного, религиозного сознания, религиозной истины.

В эстетической системе Толстого человек активен. Нравственность, основной критерий оценки человека, у Толстого всегда предполагает действенное отношение к жизни. Но эта активность прежде всего направлена на признание примата объективного, внеличного и на перестройку в соответствии с его требованиями всего, что составляет сферу личностного, индивидуального.

Эстетический же идеал Горького провозглашает примат Человека – личностного, волевого, творческого, субъективного, культ активного вмешательства в жизнь, в объективное. Горьковский человек в сфере объективного, природного – диктатор и творец. В этом плане рассматриваемая выше тенденция языка

Горького по-своему «моделирует» новый характер горьковского гуманизма.

Интересно отметить еще одну особенность горьковского повествования. Мировая гармония, как эстетический идеал Л.Толстого, – гармония развивающаяся, движущаяся. И это развитие – движение поступательное, постепенное, эволюционное. Образ такого движения по-своему создает и толстовская фраза. Распространенная субъектная группа в ней уравнивается усложненной предикативной группой. В творчестве позднего Толстого предикативная группа преобладает над субъектной, но сама она усложнена гармонично, равномерно. Различные временные, причинно-следственные, объектные, обстоятельственные зависимости, отношения дополняют, поясняют и уравнивают друг друга, характеризуют действие и явление в пространстве и во времени, в общей цепи других действий и явлений.

Горьковская фраза короче, «обрывочней», проще. Часто она строится как простое предложение, хотя не всегда. В отличие от толстовского, повествование Горького обнаруживает тенденцию не столько разворачиваться во времени, сколько, наоборот, концентрироваться в одном времени, чаще всего в настоящем³, что усиливает динамичность фразы, подчеркивает активность запечатленного в ней действия.

«Она постарше лет на пять, и лицо у нее не обычное: большие темные глаза все время играют, почти каждую минуту меняют выражение: то они пристально и серьезно смотрят куда-то вдоль станичной улицы и в степь, где летает ветер, вдруг тревожно начинают искать чего-то на лицах людей, потом тревожно прищурятся, по красивым губам пробежит улыбка, – женщина, опустив голову, прячет лицо, а когда вновь поднимает его – глаза у нее новые: сердито расширены, между тонких бровей лежит угловатая складка, запекшиеся губы аккуратного рта

³ Эта особенность фразы Горького подтверждается наблюдениями А. Тарасовой над авторской правкой текста в 20-е гг., в результате которой многие глаголы прошедшего времени были переведены писателем в настоящее. См.: Тарасова А. Из творческой лаборатории Горького. М.: Наука, 1964.

плотно и упрямо сжаты, она шумно, как лошадь, втягивает воздух тонкими ноздрями прямого носа» (XI, 128).

При этом Горький не просто располагает действие в одном, чаще настоящем, времени. Он нагнетает, стягивает его, стремясь передать центростремительный бег времени и сгущенный заряд заключенной в нем энергии, высекаемой силой трения индивидуальных судеб о монолитный поток истории.

«Мне двадцать один год, – пишет он в рассказе «Вечер у Шамова», – ...я – точно телега, неумело перегруженная всяким хламом; тащит меня куда-то, неведомым путем, невидимая сила, и вот-вот опрокинусь я на следующем повороте. Я очень много и упрямо вожусь сам с собою, стараясь поставить себя возможно тверже среди нелепых и обидных противоречий, которые отовсюду бьют и толкают меня...» (XI, 240).

«Земля надо мною вставала горбом, – признается повествователь в рассказе «Герой», – как бы стряхивая меня куда-то прочь... Я бился, как птица, попавшая в комнату, где окна светлые, но путь на волю загражден стеклами и трудно отличить их от воздуха» (XI, 310).

Образ движения, создаваемый фразой Горького, иной, чем у Толстого. Присущие толстовскому повествованию единство и направленность движения сохраняются у Горького, но движение теряет свою постепенность и органичность, тяготеет к скачку, взрыву.

Столкновение, «конфликт» языковых единиц характерен и для фразы Бунина, особенно для его поздней прозы. Бунинская фраза строится по принципу кинематографического монтажа – обстоятельственные, причинно-следственные, объектные связи обнаруживают тенденцию к вытеснению их одним видом связи – временной. «Монтажность» бунинского повествования проявляется в преобладании простых, бессоюзных и сложно-сочиненных предложений, части которых связаны между собой больше формально, чем по существу, в широком использовании временных наречий («потом», «сначала», «затем» и т. д.), глаголов разового действия, наречий и прилагательных сравнительной степени и т. д. Но столкновение в бунинской фразе не носит характер скачка. Фраза Бунина передает движение как смену различных состояний вне общей его поступательности, разви-

тия. «Монтажность» языка Бунина по-своему выражает трагическую разорванность, нецельность мировосприятия художника, преобладание аналитического начала мышления над синтезирующим.

Фраза Горького, как и фраза Толстого, передает присутствующую мировосприятию писателя уравновешенность анализа синтезом. Но характер этого синтеза в прозе Горького основывается не на согласовании, как у Толстого, а на крайнем обострении противоречий, рождающих в своем столкновении и взрыве качественно новое единство.

Речь повествователя в книге «По Руси» является формой воплощения и утверждения нравственной философии автора – его концепции человека-творца как основной созидательной силы жизни. Она демонстрирует приоритет духовного над материальным, сознания – над действительностью и символизирует силу творчества, его способность преобразить мир.

Учебное издание

Спивак Рита Соломоновна

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

**ХУДОЖНИК И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

Учебное пособие

Редактор Г. В. Тулякова
Корректор Е. К. Борисова
Компьютерная верстка И. А. Михиной

Подписано в печать 25.05.2011. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. 11,39. Тираж 100 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного университета
614990. Пермь, ул. Букирева, 15

Типография Пермского государственного университета
614990. Пермь, ул. Букирева, 15