

Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 3. С. 8–14. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, no. 3, pp. 8–14. ISSN 1998-0817

Научная статья

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

УДК 821.161.1.09“19”

EDN BLKOZN

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-3-8-14>

ТРАГЕДИЯ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ» И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Лебедев Юрий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, Костромской государственной университет, Кострома, Россия, y.v.lebedev@yandex.ru

Аннотация. Долгое время считалось, что Пушкин в трагедии «Борис Годунов» сделал народ главным героем и творческой силой истории. В действительности же есть в ней еще один герой, невидимый, который является верховным арбитром, направляет действие в нужное ему русло и делает это неожиданно, непредсказуемо, реализуя себя через безответные действия и поступки людей. Действия героев, принимающих участие в этом движении, не достигают ожидаемых ими результатов. Пушкин возвращает трагедии утраченную в эпоху Возрождения истину Божественного идеала, Божественной воли, стоящей над человеком и человечеством. В диалоге человека с миром у Пушкина возникает третье Лицо, этот диалог невидимо корректирующее и направляющее. Так реализм Пушкина начинал обретать трезвую религиозную первооснову, в ядре которой уже заключался будущий Толстой, будущий Достоевский, будущий Островский. «Формула» этого реализма не укладывалась в «формулу» реализма западноевропейского, следившего акцент на свободном, самодостаточном, суверенном человеке.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, русская классика, сила истории, творчество, народ, власть, реализм, Провидение.

Для цитирования: Лебедев Ю.В. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов» и русская литература второй половины XIX века // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 3. С. 8–14. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-3-8-14>

Research Article

THE TRAGEDY OF A.S. PUSHKIN “BORIS GODUNOV” AND RUSSIAN LITERATURE OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

Yuri V. Lebedev, Doctor of Philology, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation, Kostroma State University, Kostroma, Russia, y.v.lebedev@yandex.ru

Abstract. For a long time it was believed that Pushkin in the tragedy “Boris Godunov” made the people the main hero and creative force of history. In reality, there is another hero in it, invisible, who is the supreme arbiter, directs the action in the direction he needs and does it unexpectedly, unpredictably, realizing himself through the unconscious actions and actions of people. The actions of the heroes taking part in this movement do not achieve the results they expected. Pushkin returns to tragedy the truth of the Divine ideal, the Divine will standing above man and humanity, lost during the Renaissance. In Pushkin’s dialogue between a person and the world, a third Person appears, this dialogue invisibly corrects and guides. Thus, Pushkin’s realism began to acquire a sober religious fundamental principle, at the core of which the future Tolstoy, the future Dostoevsky, the future Ostrovsky already lay. The “formula” of this realism did not fit into the “formula” of Western European realism, which placed emphasis on a free, self-sufficient, sovereign person.

Keywords: A.S. Pushkin, Russian classics, the power of history, creativity, people, power, realism, Providence.

For citation: Lebedev Yu.V. The tragedy of A.S. Pushkin “Boris Godunov” and Russian literature of the second half of the XIX century. Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, no. 3, pp. 8–14 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-3-8-14>

Из всего написанного в Михайловский период А.С. Пушкин особенно выделял историческую трагедию «Борис Годунов», ознаменовавшую свершившийся поворот в его художественном мироощущении. Первым толчком к возникновению замысла явился выход в свет в марте 1824 г. 10-го и 11-го томов «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, посвященных эпохе царствования Феодора Иоанновича, Бориса Годунова и Лжедмитрия I.

История восхождения на русский престол Бориса Годунова через убийство законного наследника, царевича Димитрия, взволновала Пушкина и его современников неожиданной злободневностью. Ни для кого не было секретом, что приход к власти Александра I осуществился через санкционированное им убийство отца. Исторический сюжет о царе-детоубийце приобрел в сознании Пушкина актуальный смысл.

Но в процессе работы над ним «аллюзии» – прямые переключки прошлого и настоящего – отступили на задний план. Их вытеснили гораздо более глубокие историко-философские проблемы. Возник вопрос о смысле и цели истории. Предвосхищая автора «Войны и мира» Л.Н. Толстого, Пушкин хотел понять, какая сила управляет всем и как эта сила проявляется в действиях и поступках людей.

Ответы, которые он искал в драмах западноевропейских предшественников и современников, не могли удовлетворить его пытливый ум. Драматургические системы французских классиков и английских романтиков основывались на идущей от эпохи Возрождения уверенности в том, что человек творит историю, являясь мерою всех вещей. В основе драматического действия там лежала энергия самоуверенной и самодовольной человеческой личности, возмнившей, что всё мироздание является «мастерской» для приложения ее сил.

И классикам, и романтикам оказалась недоступной, по мнению Пушкина, логика исторического процесса, глубина национально-исторического характера. У классиков человек выступал носителем общечеловеческих пороков и добродетелей, у романтиков – рупором лирических излияний автора. В набросках «О драмах Байрона» Пушкин замечал: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею, то странствующим посреди... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), всё, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнёс он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной

из составных частей сего мрачного и сильного характера и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» [Пушкин 7: 52–53].

Только в исторических хрониках Шекспира Пушкин находил некоторое созвучие своим собственным творческим поискам: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Не смущаемый никаким влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов, Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» [Пушкин 7: 164–165].

Трагедия Пушкина решительно порывала с драматургической системой классицизма, обеспечивая автору невиданную до него в драматургии творческую свободу. Действие «Бориса Годунова» охватывает период в семь с лишним лет. События переходят из царского дворца на площадь, из монастырской кельи в корчму, из палат патриарха на поля сражений, из России в Польшу. Пушкин отказывается от деления трагедии на акты, разбивая ее на двадцать три сцены, позволяющие охватить русскую жизнь со всех сторон, в самых разных ее проявлениях. В «Борисе Годунове» отсутствует стоявшая в центре трагедии классицизма любовная интрига: история увлечения Самозванца Мариной Мнишек играет служебную роль.

Вместо ограниченного классическими правилами количества действующих лиц (не более десяти) у Пушкина около шестидесяти персонажей, охватывающих все слои общества: от царя, патриарха, бояр, дворян, иностранных наемников – до монахов, бродяг-чернецов, хозяйки корчмы и простого «мужика на амвоне», призывающего народ бежать в царские палаты на расправу с «Борисовым щенком». В трагедии, вопреки традициям, отсутствует главный герой. Годунов умирает, а действие продолжается. Да и участвует он в шести сценах из двадцати трёх.

Отказывается Пушкин и от «единства слога», стремясь к исторической достоверности, а в ее пределах – к индивидуализации речи действующих лиц. Речь Бориса, например, торжественна и книжна в обращении к патриарху и боярам в момент его избрания на царство и сближается с народным просторечием в общении его с сыном и дочерью.

Порывает Пушкин и с «единством жанра», соединяя в трагедии высокое с низким, трагическое с комическим. Наконец, автор «Бориса Годунова» решительно меняет принципы изображения человеческого характера. От мольеровских героев, носителей одной доминирующей страсти, он переходит к шекспировской полноте изображения. Борис Годунов не похож

у него на классического «злодея». Этот «цареубийца», пришедший к власти через кровь маленького Димитрия, ещё и умный правитель, заботящийся о народном благе, любящий отца, несчастный человек, которого мучит совесть за совершённое им злодеяние. Его противник – Гришка Отрепьев – честолюбив, но одновременно пылок, отважен, способен на искреннее любовное увлечение.

Есть и ещё одна особенность, свойственная всем героям пушкинской трагедии без исключения, – глубокий историзм их характеров, достигнутый путём изучения летописей и других исторических документов. «Характер Пимена, – говорил Пушкин, – не есть моё изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в старых летописях» [Рукою Пушкина: 745]. Историк Михаил Петрович Погодин, слушавший «Бориса Годунова» в авторском чтении, вспоминал: «Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена, мне слышался живой голос русского древнего летописателя» [Погодин: 98].

Таким образом, в «Борисе Годунове» Пушкин расстается со всеми эстетическими принципами, на которых держалась целостность трагедии классицизма. Но по своим художественным установкам Пушкин был созидателем. Он разрушал устаревшие традиции классицизма во имя созидания более емкой и совершенной драматургической системы. В чем ее своеобразие и характерные признаки?

Долгое время считалось, что Пушкин в своей трагедии сделал народ главным героем и творческой силой истории. Однако сам Пушкин видел цель трагедии в другом: «Что развивается в трагедии, какая цель ее? – спрашивал он и отвечал так. – Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» [Пушкин 7: 625]. Вдумаемся в эти слова. «Человек и народ» – это, в сущности, весь охват действующих лиц в трагедии, а главная цель ее – судьба человека и судьба народа: общая, соединяющая всех судьба или закон судеб человеческих.

Когда внимательно читаешь «Бориса Годунова», трудно отделаться от ощущения, что, кроме видимых, действующих героев трагедии, есть в ней ещё один герой, *невидимый*, неперсонифицированный, но тоже действующий, постоянно дающий о себе знать. Причём этот невидимый герой как раз и является верховным арбитром, он-то и направляет действие в нужное ему русло и делает это неожиданно, непредсказуемо, реализуя себя через безотчетные действия и поступки людей.

Несмотря на внешнюю пестроту сцен в трагедии, их связывает единое действие, движущееся динамично и целенаправленно к парадоксальному итогу. Действия героев, принимающих участие в этом движе-

нии, не достигают ожидаемых ими результатов: Борис умирает побежденным, Самозванец на грани разоблачения, народ в очередной раз обманут.

Замечательно, что в этих неожиданностях проявляется не слепой рок, а какая-то очень мудрая высшая Сила. Каждому воздает она по его вере и по его деяниям. Примечательна кольцевая композиция трагедии, основанная на принципе зеркального отражения. Действие открывается разговором бояр Шуйского и Воротынского об убийстве ребенка, царевича Димитрия, рвущимся к власти Борисом Годуновым. А в финальной сцене совершается убийство юного сына Бориса Годунова Феодора. Грех детоубийства, совершенный Годуновым, вызывает ответную кару, равновеликую содеянному греху.

Эта высшая Сила приоткрывается людям, не ослеплённым мирскими грехами, в двух ключевых сценах трагедии: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» и «Площадь перед собором в Москве». Проводниками этой высшей Силы являются люди, отрешенные от мирских помыслов и не принимающие участия в событиях. Никаких корыстных интересов у них нет. Ничто в этом мире их не держит и не связывает. В меру их внутренней чистоты и бескорыстия им и открывается смысл Божьей правды, который сокрыт от других героев. В первой сцене это летописец-монах Пимен, во второй – блаженный юродивый Николка.

В устах Пимена звучит порицание людей за их грехи и пророческое предсказание неминуемой расплаты:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы Бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли [Пушкин 5: 236].

А когда действие приближается к кульминации, юродивый Николка на соборной площади говорит в лицо Борису: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» [Пушкин 5: 300]. Вслед за этим приговором – внезапная смерть Бориса, ведущая действие к финалу.

Пушкин показывает провиденциальный характер этого возмездия. По какому-то как бы случайному стечению обстоятельств Божьей каре, ниспосланной Борису Годунову, предшествует столкновение юродивого, «взрослого ребенка», с мальчишками. Это, по сути, еще и кульминация «детской» темы, проходящей через всю трагедию. Она начинается с убийства Димитрия, о котором рассказывают бояре. Потом, в момент уговоров Бориса на царствование, ребенок на руках у бабы плачет, «когда не надо», и не плачет, «когда надо» (вспомним евангельские слова Христа о младенцах, которым открыта высшая истина). Затем в доме Шуйского мальчик читает вслух молитву о здравии... царя-детоубийцы. Появляются дети

Бориса Годунова Феодор и Ксения. У Ксении неожиданно умер юный жених – предвестие чего-то недоброго. Да и сам Борис в тревожной любви к своим детям будто боится потерять их, предчувствуя скорую разлуку, надвигающуюся беду («мальчики кровавые в глазах»). В финальной сцене мужик кричит в иступлении: «Народ, народ! в Кремль! в царские палаты! Ступай! Вязать Борисова щенка!» [Пушкин 5: 320]. Но чей-то голос из толпы произносит: «Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке» [Пушкин 5: 321].

В причинно-следственных связях событий трагедии детские эпизоды выглядят случайными: никто тут ничего специально не подстраивает, никаких интриг не плетет. Но случайные на уровне человеческого понимания, эти эпизоды закономерны в виду той высшей справедливости, которая является хотя и невидимым, но самым главным действующим лицом трагедии – Силой, которая управляет всем.

В осмыслении правды истории, в понимании происходящих событий человек нередко сталкивается, по Пушкину, с фактами необъяснимыми, кажущимися ему случайными, не имеющими никаких логических оснований. И человек склонен отказывать им в праве на существование. Пушкин нас предупреждает: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но Провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия Провидения» [Пушкин 7: 144].

В трагедии грешен не только Борис. Грешен и народ: его судьба в чем-то перекликается с судьбою Бориса. Посмотрим на поведение народа в экспозиции и в финале трагедии. *В экспозиции*: Народ молчит. Его побуждают умолять Бориса быть царем. Народ кричит: «Ах, смилуйся, отец наш, властуй нами! Будь наш отец, наш царь!» [Пушкин 5: 227]. *В финале*: Народ кричит: «Да гибнет род Бориса Годунова!» [Пушкин 5: 320]. Его побуждают приветствовать Дмитрия-самозванца. «Народ *безмолвствует*» [Пушкин 5: 322].

В финале все, как в экспозиции, но только в обратном порядке. Грех народа заключается в избрании Бориса на царство, в том, что он «молился за царя Ирода». Поэтому в убийстве Феодора, в нашествии чужеземцев, в грядущей смуте повинен не только Борис, но и народ.

В ходе действия Борис склонен упрекать народ в неблагодарности, в строптивости, не замечая, что эти упреки являются в известной мере самооправданием, стремлением заглушить в себе чувство сове-

сти. Но и народ, упрекая Бориса во всех бедах, снимает с себя бремя тяжёлой ответственности за своё попустительство. И Борис, и народ глухи к высшему голосу правды. Этот голос слышат чистые души Пимена и юродивого Николки – именно в них пробивается к свету народная совесть, и только к ним можно отнести известный афоризм: «Глас народа – глас Божий». Что же касается основной массы народа, как бы объединяющейся у Пушкина в собирательное Лицо, то её «глас», её «мнение» помрачены грехом. Только в финале трагедии, в многозначительной ремарке – «Народ безмолвствует», – видится пробуждение народной совести.

Обращаясь к опыту Шекспира, Пушкин пошел дальше великого предшественника, у которого главный интерес состоит в деятельности частных исторических лиц. Обладая свободой воли, они совершают свой выбор и несут расплату за него. Драматургическая система Шекспира «антропоцентрична»: в центре ее стоит «ренессансный», предоставленный самому себе человек. Голос совести в нем все более и более затухает. И цепочка событий почти целиком подчиняется логике «человеческих», психологически мотивированных причинно-следственных связей. Мир горний, мир Идеала, свет высшей Божественной истины слабо мерцает здесь перед лицом земных обстоятельств, очень далеких от Идеала. Вот почему Пушкин говорил, что после чтения Шекспира у него «кружится голова», как будто он «смотрел в бездну». Пушкин, следуя Карамзину «в светлом развитии происшествий», возвращает трагедии утраченную в эпоху Возрождения Истину Божественного идеала, Божественной воли, стоящей над человеком и человечеством. В диалоге человека с миром у Пушкина возникает третье Лицо, этот диалог невидимо корректирующее и направляющее.

Царь Борис мнит себя творцом истории, полновластным хозяином своей судьбы. «Он думает, – пишет В.С. Непомнящий, – что решающую роль в опыте “быстротекущей жизни” играют “науки”; он думает, что история делается только руками и головой, что природа её только материальна. Думать иначе может, по его мнению, только “безумец”».

Кто на меня? Пустое имя, тень –
Ужели тень сорвёт с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуй – и нет его...

Но он ошибся. Произошло как раз то, чего он “испугался” – испугался прежде рассудка, непосредственно, глубиной духа. Имя обрушилось на него, тень сорвала с него порфиру, звук лишил наследства его детей, и призрак погубил» [Непомнящий: 242].

Так реализм Пушкина начинал обретать трезвую религиозную первооснову, в ядре которой уже заклю-

чался будущий Толстой, будущий Достоевский, будущий Островский. «Формула» этого реализма не укладывалась в «формулу» реализма западноевропейского, сделавшего акцент на свободном, самодостаточном, суверенном человеке – пленнике своих земных несовершенств. Далеко не случайно, что Пушкин оценивал трагедию «Борис Годунов» едва ли не выше всего им созданного. В момент завершения своего труда он радовался как ребенок: «Трагедия моя кончена: я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши, и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!» [Пушкин 10: 146].

А.Н. Островский, следуя за Пушкиным, возвращает в драматургию феномен жизни, феномен мироздания как активного действующего лица, с которым герои драмы вступают в постоянный и напряжённый диалог. При этом мироздание слышит героя, отзываясь на его действия и поступки, отвечает ему. Этот ответ чаще всего не соответствует ожиданиям героя. Мир сохраняет свою независимость, свою активность, свою способность корректировать любые человеческие действия и поступки.

В одной из первых на Западе статей о драматургии Островского «Новая русская драма» (1868) английский критик Уильям Ролстон писал, что Островский не повторяет «преобладающие качества английских или французских драматургов, талант композиции и сложность интриги. Здесь, наоборот, драма развивается с простотой, равную которой можно встретить только на театре японском или китайском и от которой веет примитивным искусством» [Кашин: 28].

Назвав русскую трагедию Островского «Гроза» «примитивным искусством», Рольстон не понял, что в ней заключается новый и важный шаг в истории мировой драмы. «Сложность интриги» никогда не была самоценным достоинством в глазах русского драматурга. Ему принадлежит мысль о том, что «интрига есть ложь». Театр Островского утверждает драматургическую истину, коренящуюся на чуждых и непонятных Западу православно-христианских мировоззренческих основах. Именно потому его драматургия воспринималась и воспринимается на Западе как нечто варварски бессистемное и бескультурное, как «антитеатр», от которого веет примитивным искусством. На самом же деле в этой недоовощённости скрыты более глубокие духовные причины. Для русской эстетики вообще характерна незавершённость жанровых форм, даже принципиальная их незавершаемость. Так русский писатель обозначает потенциальные возможности жизни к движению, к переменам. Завершённый человек у Толстого – самодоволен и ограничен. Красота личности неотделима у него от способности этой личности духовно расти и совершенствоваться. Завершённая форма – свидетельство исчерпанности жизненных сил, а в пределах земного, природного круга это не-

правда, скрывающая эгоистическое стремление художника вступить в состязание с Тем, Кто наделил его творческим даром.

Поскольку человек в драматургической системе Островского не является господином вселенной, живая жизнь не деформируется им по линейно направленному вектору, заставляющему западноевропейскую драму «всегда спешить». Интрига – ложь, потому что в своих жизненных драмах человек творец лишь наполовину. Интерес у Островского не ограничивается судьбами отдельных героев, а движется далее, к общему ходу вещей, к движению живой жизни, в котором как раз и открывается ко всем относящаяся и всех накрывающая судьба. Название своей русской трагедии Островский, нарушая классический канон, от лица главной героини (Катерины Кабановой) переносит к величественным силам и стихиям жизни, к сверхличным ее явлениям – «Гроза».

Провидение действует помимо сознательной воли отдельных лиц. Оно пользуется ими для достижения своих целей. Движение жизни не зависит напрямую от сознания героев, хотя все они ему служат, его подталкивают. Это движение отзывчиво на действия людей, тут есть диалог, тут своя драматургия, идущая поверх драматических столкновений героев между собою. Результат у Островского не адекватен действиям героев: между действиями и результатом есть зазор, воспринимаемый человеком как игра случая. Но эта игра не слепа, случай справедлив, разумен, мудр. За ним скрывается дыхание высшей правды, через него открывается человеку высшая совесть.

На эту особенность драматургической системы Островского обратил внимание П.С. Коган. В статье «Темные лучи в светлом царстве» он писал: «В каждой из его пьес два смысла, один непосредственный, реальный, заключающийся в ходе развёртывающихся событий, раскрывающийся в столкновении интересов, в борьбе страстей и характеров. Другой – глубокий и скрытый смысл, неожиданно предстающий зрителю и не вытекающий из хода событий. Но именно эта внутренняя драма всегда важнее для Островского, чем та, которая воспринимается из слов и жестов зрителем» [Коган: 204].

Е.Г. Холодов, кропотливо исследуя мастерство Островского, доказал, что начало в его пьесах стремится быть похожим на продолжение: драматург достигает иллюзии врасплох застигнутой жизни. Потом у него тянется замедленная и развёрнутая экспозиция с привлечением героев, не имеющих прямого отношения к основному событию. Завязка в драмах Островского какая-то неуверенная, напоминающая скорее «возможность завязки» и как бы оставляющая жизни шанс на иной, неожиданный и непредвиденный ход. В кульминацию не втягиваются все наличные жизненные силы, словно хранящиеся в резер-

ве и ещё ждущие своего часа. Поэтому и развязки у Островского не имеют претензии на окончательный итог. Они могут быть названы развязками лишь условно, так как не распутывают до конца основной узел жизненных противоречий и конфликтов [Холодов: 217–312].

На решительное отступление Островского от классических канонов европейской драмы обращал внимание даже Н.А. Добролюбов. В статье «Луч света в тёмном царстве» он писал: «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров, а нечто новое, чему мы дали бы название “пьес жизни”, если бы это не было слишком обширно и потому не совсем определено. Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни» [Добролюбов: 321].

Совершая попятное движение, размагничивая классическую форму, драматург с удивлением обнаруживает, какое богатое содержание ускользает от зрелых форм художественности, какой жизненный потенциал не охватывается ими. И.А. Гончаров, говоря об эпической основе драм Островского, замечал, что русскому драматургу «как будто не хочется прибегать к фабуле – эта искусственность ниже его: он должен жертвовать ей частью правдивости, целостностью характеров, драгоценными штрихами нравов, деталями быта, – и он охотнее удлиняет действие, охлаждает зрителя, лишь бы сохранить тщательно то, что он видит и чувствует живого и верного в природе» [Гончаров: 180].

Островский питает доверие к повседневному ходу жизни, смягчающему самые острые конфликты, и зритель чувствует, что творческие возможности жизни неисчерпаемы, итоги, к которым привели события, относительны, движение жизни не завершено и не остановлено. В самом совершенстве художественной формы ему видится ложь, претензия писателя – завершить незавершаемое, закруглить незакругляющееся. На пути движения к Совершенству всякие итоги условны, всякие концы – лишь вехи. В «стыдливости формы» у Островского – осознание вечной драмы земного существования, в кругу которого ничто не может быть решено окончательно и бесповоротно, ибо и вся-то земная жизнь – лишь пролог к жизни вечной, лишь преддверие, где всё завязывается, но ничего окончательно не развязывается. Нити развязок находятся в руках Творца, а не автора и не его героев.

Ни русский роман, ни русская драма не укладываются в те чёткие, отточенные художественные формы, какие предлагают им западноевропейские драма и роман. «Что такое “Война и мир”? – спрашивал Л.Н. Толстой и отвечал на этот вопрос так. – Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хро-

ника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не даёт даже ни одного примера противного. Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого Дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» [Толстой 7: 356–357].

Что же отличает «Войну и мир» от классического романа? Классический западноевропейский роман немецкий философ Гегель в своей «Эстетике» назвал *продуктом распада эпохи*. Он был прав, потому что в этом романе главный конфликт заключался в столкновении «частного человека» с общим ходом истории. Толстой в «Войне и мире» сполна использует открытия такого романа. Его герои тоже находятся в конфликте с окружающей средой. Но Толстой придаёт этому конфликту диалектический характер: *частное* и *историческое* у него взаимодействуют друг с другом. В сложной борьбе с обществом и самими собой, проходя через драматические духовные кризисы и переломы, герои «Войны и мира» движутся к постижению смысла жизни «миром», к правде народной, за которой стоит высшая Правда – христианская. Одновременно с ними, подвергаясь суровым историческим испытаниям, обогащается этой высшей Правдой и сама народная жизнь. Конфликт личности и общества, героя и народа преодолевается, жанровые рамки западноевропейского романа раздвигаются и обретают утраченные эпические горизонты.

Толстовская философия истории органически связана с русскими духовными традициями, рожденными в глубинах не западной, католической и протестантской, а православной христианской культуры. У Толстого не исключительная личность, а народная жизнь в целом оказывается наиболее чутким организмом, откликающимся на скрытый смысл исторического движения. Божественное Провидение действует в истории только через верующий народ, связанный в единый организм христианской любовью. «Источник необычайной силы» и особой русской мудрости Кутузова Толстой видит в «том народном чувстве, которое он несёт в себе во всей чистоте и силе его». Перед Бородинским сражением как верный сын святой Руси он вместе с солдатами поклоняется чудотворной иконе Смоленской Богоматери.

Кутузов у Толстого принадлежит к числу тех русских полководцев, «которые, постигая волю Провидения, подчиняют ей свою личную волю» и руководят «духом войска» [Толстой 7: 194]. Более всех героев «Войны и мира» Кутузов свободен от действий и поступков, диктуемых личными соображениями, тщеславными целями, индивидуалистическим произволом. Он весь проникнут чувством общей необходимости и наделен талантом «жизни миром» с многотысячным, «соборным» единством вверенных ему людей. Мудрость Кутузова заключается в умении принять «необходимость покорности общему ходу дел», в таланте прислушиваться к «отголоску общего события» и в готовности «жертвовать своими личными чувствами для общего дела» [Толстой 7: 197].

Провидение, действуя невидимым образом в бесчисленных проявлениях народной жизни, ведет Россию к торжеству, к победному финалу «народной войны». Уловить волю Провидения, опираясь на свои «гениальные» мысли, государственному человеку не дано. Он может приблизиться к пониманию Божественной воли, отрекаясь от своих личных умозрений и целиком отдаваясь интуитивному проникновению в таинственный ход истории, в скрытые ритмы народной жизни.

Список литературы

Источники

Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. Москва: Худож. лит., 1955. 576 с.

Добролюбов Н.А. Луч света в тёмном царстве // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6. Москва; Ленинград: Наука, 1963. С. 289–363.

Погодин М.П. Из воспоминаний о Пушкине // Русский архив. 1865. № 1. С. 95–108.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1962–1965.

Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. Москва; Ленинград: Academia, 1935. 926 с.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. Москва: Худож. лит., 1978–1985.

Исследования

Кашин Н.П. Отношение к Островскому западных сцены и научной литературы // Творчество А.Н. Островского: юбилей. сб. Москва; Петроград, 1923. С. 26–57.

Коган П.С. Темные лучи в светлом царстве: (К вопросу о классах в поэзии Островского) // А.Н. Островский. Москва, 1929. С. 181–218.

Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Статьи и заметки о Пушкине. Москва: Сов. писатель, 1983. 367 с.

Холодов Е.Г. Мастерство Островского. Москва: Искусство, 1967. 543 с.

References

Kashin N.P. *Otnoshenie k Ostrovskomu zapadnykh stseny i nauchnoi literatury* [Attitude towards Ostrovsky in Western scenes and scientific literature]. *Tvorchestvo A.N. Ostrovskogo: iubileinyi sbornik* [Creativity of A.N. Ostrovsky: anniversary collection]. Moscow, Petrograd, 1923, pp. 26-57. (In Russ.)

Kholodov E.G. *Masterstvo Ostrovskogo* [Ostrovsky's mastery]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, 543 p. (In Russ.)

Kogan P.S. *Temnye luchi v svetlom tsarstve: (K voprosu o klassakh v poezii Ostrovskogo)* [Dark rays in the light kingdom: (On the issue of classes in Ostrovsky's poetry)]. *A.N. Ostrovskii* [A.N. Ostrovsky]. Moscow, 1929, pp. 181-218. (In Russ.)

Nepomniashchii V.S. *Poeziia i sud'ba. Stat'i i zametki o Pushkine* [Poetry and fate. Articles and notes about Pushkin]. Moscow, Sov. pisatel' Publ., 1983, 367 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 31.05.2024; одобрена после рецензирования 30.07.2024; принята к публикации 02.09.2024.

The article was submitted 31.05.2024; approved after reviewing 30.07.2024; accepted for publication 02.09.2024.