**«Ландшафты национальной души»**

И. И. Мурзак, А. Л. Ястребов.

К началу XIX века в русской литературе наметились основные параметры символического образа пространства. После появления «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева социокультурный предел, отмеченный границами Москвы и Петербурга, стал уже достоянием литературы. Последующие этапы освоения общественной жизни страны традиционно основывались на двух мифологических топосах — Москве и Петербурге. Столицы ассоциировались с двумя морально-этическими началами. Москва воплощала идею размеренности уклада, приверженности старым традициям. С Петербургом связывались восторженное восприятие западной мысли и дерзостный вызов догмам. Грибоедов и Пушкин конституализировали литературные образы городов в качестве этических категорий, позволяющих осмыслить специфику национального бытия. Принадлежность персонажей к одному из пространств выявляла их нравственные ориентиры. Конфликт сознаний, приоритетов, взглядов на проблемы современности становится основой комедии «Горе от ума». Чацкий, следуя традиции публичных выступлений, воспитанный настроениями петербургских салонов, эпатирует фамусовское общество. Позиция героя является отражением модных идей, которые в северной столице стали уже привычными.

Роман «Евгений Онегин» представляет уже более развернутую схему русского мира. Три сюжетных пространства — Москва–поместье–Петербург — позволяют рассмотреть героев в различных этических сферах, что вносит в развитие характеров особые нюансы. Онегин, к примеру, принадлежит исключительно Петербургу, он воспитан в духе светской иронии и хандры. Разителен контраст пушкинского героя и представителей поместного дворянства, в изображении которых максимально проявляется авторский сарказм. Тематическое пространство Татьяны — поместье–Москва–Петербург — иллюстрирует мысль Пушкина об этическом универсализме героини, пребывающей в мире искренних чувств, самодостаточность которых возвышает ее над обыденностью.

Новаторство Гоголя в разработке традиционных пространственных эмблем заключается в том, что Москва практически отсутствует в его произведениях. Интересы автора «Мертвых душ», «Ревизора», «Петербургских повестей» направлены на осмысление жизни провинции и Петербурга. Славянофильские ориентиры писателя не позволяли ему обратить сатирический взгляд на Москву, с которой связывались представления об изначальной чистоте национального мира и вера в божественное предназначение города.

Петербургская тема в творчестве Гоголя развивает пушкинскую традицию, намеченную в «Медном всаднике» и «Пиковой даме»; город, основанный для государственной пользы, оказывается чуждым «маленькому человеку». В гоголевских характеристиках Петербурга начинают преобладать серый цвет и ощущение холода, что станет основой портретирования столицы в романах Достоевского.

Столкновение частного и государственного определит конфликт «Петербургских повестей». Писатель во многом пересматривает восторженное отношение к «Петровскому парадизу», воспевателями которого были Сумароков и Ломоносов. Само противопоставление города человеку обнаруживает очевидность поражения личности. Мотив насильственного воздействия общего на частное, обозначенный Пушкиным, доминирует и в описании безличной силы города, возвышающегося над судьбами. Драматическая природа радищевской темы «человек и власть» просматривается уже в названии «Невский проспект». Пространственная длительность эмблемы, проявлявшаяся у предшественника в формальной оппозиции (Москва–Петербург), сведена Гоголем к обозначению доминантного фрагмента, являющегося оксюмороном, т. к. он соединяет в искусственном построении стихии воды и земли.

В «Мертвых душах» и «Ревизоре» явлен особый интерес автора к провинции. В анонимности уездных городов прослеживается желание писателя и скрыть точное имя порока, и обобщить повсеместность происходящего. В выборе эзопова языка топографии боязнь цензурных гонений просматривается меньше, чем возможность перечисления мест, где правит бесчинство.

В «Ревизоре» и «Мертвых душах» встречаются намеки на то, что действия произведений происходят в 40-е гг. XIX века. Например, хвастливые монологи Хлестакова позволяют достаточно точно по упоминанию конкретных исторических лиц и называнию определенных социальных и политических реалий датировать события, отраженные в сюжете комедии. А вставная повесть о капитане Копейкине усиливает обличительный пафос поэмы Гоголя, придает ей логику реалистического исследования драматических коллизий современной автору жизни. Безразличие чиновников к судьбе искалеченного войной героя позволяет сделать вывод, что нарушение закона стало нормой и в провинции, и в Петербурге. Мотив неестественности города для человека фиксируется Гоголем как трагическая данность... В «Шинели» он переведен в сюжет столкновения мистической случайности и разрушенной мечты «маленького человека». Преодоление фатальных конфликтов «человек — власть», «человек — город» намечается Гоголем в авторской «Исповеди», в провозглашении идеи суверенного духовного пути человека, долженствующего следовать заветам истинного благочестия. Подобная концепция отражает особый взгляд писателя на проблему взаимоотношения человека и мира. А город, как это показано во II томе «Мертвых душ», является символической моделью духовного мироздания людского космоса.

Достоевский продолжает традиции Пушкина и Гоголя в символическом осмыслении образа Петербурга, но если в «Медном всаднике» «северная столица». показанная как «порождение титанической воли», вызывающей восторженное восклицание поэта — «Люблю тебя, Петра творенье», — контрастирует с трагедией «маленького человека», то Петербург Достоевского изначально представлен как город зла, где гибнут люди и зарождаются преступные теории. Романы Достоевского немногоцветны, в них нет картин природы. Дома, улицы, лица людей серо-желтого цвета, а монотонность жизни отражается в однообразии урбанистических описаний. Убогие жилища, каморки, «комнаты от жильцов» метафорически отражают идею крайней обездоленности. В комнате Раскольникова всегда открыта настежь дверь, он живет как бы на символическом пороге. Самыми значительными в романе являются сюжеты, изображающие преодоление моральных преград, отмеченные образом порога, и площадные сцены, указывающие на аллегорический переход героя в новую философскую ипостась. На пороге совершается убийство старухи, на пороге встречает Раскольников мать и сестру и осознает свое отчуждение от мира.

Импульсом к осуществлению преступного замысла был не только подслушанный героем разговор офицера со студентом, но осознание собственного бесправия и унижения. Эти мысли терзают Раскольникова, когда он случайно оказывается в богатом квартале, яркие краски оскорбляют его, возбуждают в нем протест против серой обыденности. Удушливая атмосфера города подчеркивается скупыми описаниями природы. В начале романа указывается, что события происходят в июле, стоит страшная жара. Город становится соучастником преступления. Это подчеркивается символическими мотивами: желтая Нева, серые здания, темные лестницы. Достоевский преднамеренно фиксирует внимание читателя на образе лестницы — метафоре падения и возрождения героя к жизни. Отправляясь на продуманное убийство, Раскольников постоянно спускается вниз, будто падает в бездну. Но описание того, как герой поднимается в комнату Сони, позволяет предположить аллегорическое возрождение его души. В эпилоге пейзаж наделяется особым символическим смыслом. Когда Раскольников, осознавая порочность содеянного, через страдание возвращается к миру, он замечает красоту восходящего солнца. Широкие просторы степи в идейном плане отражают мотив свободы и контрастируют с замкнутостью и однообразием Петербурга.

На материале отечественной действительности русской литературе не удается создать идеально-утопический образ города, подобный рационалистской схеме Кампанеллы или романтическим пассажам Гюго, воспевшего центр мироздания — Париж. В культурном сознании XIX века за Петербургом сохраняется мифологический ряд понятий, связанных с дождем, белыми ночами, Медным всадником, трагической цветовой гаммой, развивающихся из романа в роман и приводящих к созданию лабиринта, языческой конфигурации мироздания, не оставляющей надежды на выход. Москва традиционно ассоциируется с домашним уютом и милым ретроградством, не любимым литературой, но таким близким читателям всех эпох. В Москве и власть не такая пугающая, и улочки маленькие и кривые, под стать мысли, не обремененной вселенскими проблемами. Фантасмагорические здания Петербурга, задрапированные серо-желтым туманом, предельная скученность обитателей доходных домов зрелищно контрастируют с древней столицей, гордящейся «былой славой» победительницы Наполеона.

Литература остро ощущает потребность освоения альтернативных территорий, свободных от жестких метафорических значений двух центров, навязывающих персонажам точно очерченный рисунок поведения. Взгляд писателей обращается к провинции, но убожество нравов, недвижность жизни отпугивают, хотя и становятся излюбленным предметом сатирических исследований, гротескных картин общежития, утратившего этические параметры. Пушкин впервые осознал потребность противопоставления столицам альтернативного пространства, способного выполнить функцию нейтральной по отношению к семантически отмеченным Москве и Петербургу сферы пребывания героев. Пути Ленского и Онегина пересекаются в деревне, сюжет «Дубровского» связан с родовым имением. Традиция западноевропейского просветительского романа сказалась в этом конструировании провинциального топоса, рождающего не только Скотининых и Пустяковых, но и Татьяну. Связать происхождение героини с Москвой было бы слишком эффектно, чрезмерно нарочито обнаружилась бы тогда антитеза столиц и не прозвучали бы мотивы духовной трансформации образа, инициируемого темой движения из дворянского поместья в мифологический центр патриархального бытия.

Имение предлагается литературой средоточием непознанного существования. Русские писатели до Пушкина изображают деревню в соответствии с культурными рекомендациями, обозначенными еще в античности и прошедшими через интерпретацию веков разума и чувства; пасторальные пастушки и буколические настроения привлекательны своей выразительностью, но входят в противоречие с известным каждому автору тривиальным сельским бытом. Пушкинская «Деревня» обыгрывает карамзинистскую и просветительскую тенденции, в результате достигается столь необходимый автору философский эффект. «Прелестный уголок», представленный в живописных антитезах, обнаруживает, однако, свою бесперспективность для дальнейших моралистических реконструкций. В «Евгении Онегине» намечается дробное исследование сельской жизни, которая становится открытой для пародийного освоения. Патриархальный быт идеализируется лишь в той степени, в какой он связан с внутренним миром героини. Сам автор не идентифицирует свои этические приоритеты с деревней, родовым имением; Захарово, Михайловское не ассоциируются с исходными и перспективными пунктами моральных рассуждений. Более убедительно звучит патетическое и искреннее уточнение генезиса духа и мысли: «...Отечество нам Царское Село». Сентиментально-просветительская тональность признания указывает на отсутствие иного пространства, тождественного образу Родины.

Сюжет поместной жизни Татьяны является вынужденным авторским решением. Метафора «русская душою» не могла бы быть убедительной, если бы рождение героини было скоррелировано с уже сложившейся мифологемой, помимо положительной семантики, связанной с общеизвестными размышлениями Фамусова: «...на всех московских есть особый отпечаток». Создание образа Татьяны, принадлежащего различным пластам национального мира, позволяет помимо всевозможных символических интерпретаций расширить диапазон проявлений ее характера, внести в него элементы, присущие всем сферам национальной жизни.

Не менее важным акцентом в философской аллегоризации топосов становится контраст «жилища» Лариных и «замка» Онегина. Идея обжитости дома Татьяны, соразмерности повседневного и фольклорно-магического сопоставляется с образом литературной заданности, иллюстрируемой кабинетом Онегина. Человеческий масштаб жизни Лариных уточняется расширением сферы пребывания персонажей: сад, кладбище, восход солнца, аллея — бытие, освоенное конкретными действующими лицами. И напротив, искусственно и претенциозно выглядит в сельской глуши портрет Байрона: «столбик с куклою чугунной под шляпой с пасмурным челом, с руками, сжатыми крестом», под стать самому герою, чья поза Чайльд Гарольда, несомненно, выделяла его на фоне Буянова, Ивана Петушкова, гусара Пыхтина, но все же более походила на ироническую реплику байронического текста. Предельно обыденные и литературные мотивы поведения, воплощенные в образах Лариных и Онегина, позволяют наметить различие между жизнеподобным и зрелищно культурным, уравновесить по значимости категории, ранее осваиваемые в гротескных инвективах или восторженной патетике.

Уравнивание в пределах единого повествования элементов повседневности и культуры открывает возможность адаптировать их к читательскому мышлению, сделать доступными для освоения и интерпретации. Наследуя пушкинскую традицию, Гоголь отказывается от просветительских апелляций к литературным прецедентам; изображение помещичьей жизни осуществляется на основе идеи самодостаточности жизненно-узнаваемого материала, его подробного комментария, в котором ассоциативные связи объединяют различные фрагменты жизни героев. Мир поместий предстает с иной, еще не изученной стороны, предельно конкретизированной и настолько обыденной, что за образом каждодневности можно при желании обнаружить не свойственную персонажам зловещесть. Манилов, Коробочка, Собакевич действительно лишены героического порыва, того гуманистического стремления, по которому читателю не сложно отличить мировоззренческого героя от представителя пошлой повседневности. Восприятие гоголевских персонажей с позиции абсолютизированного культурой высокого полета мысли приводит к естественным аберрациям — критическому взгляду и ламентациям по поводу деградирующего дворянства.

Отсутствие четко выраженного авторского кода интерпретации действующих лиц побуждает читателя соотносить их с известными примерами романтического поведения, на фоне которых любой из помещиков проигрывает. Но если за точку отсчета взять гоголевских «Старосветских помещиков», то этическая система оценки корректируется: обнаруживается, что к персонажам должны быть применимы совершенно иные требования, в контексте которых естественно поменяется и их бытийный статус. Чета Маниловых идеально иллюстрирует трепетную сентиментальность отношений, и пресловутая книга, вот уже который год заложенная на четырнадцатой странице, свидетельствует о погруженности героев в счастье маленьких забот и волнений, которое не менее важно, чем сюжеты романтических преследований или мести. Фамилия Коробочки реабилитирует героиню, воспроизводя родовую семантику пушкинских Лариных; стихийное поведение Ноздрева, его «историчность» могут быть прочитаны как ослабленный аналог сведенного на уровень негероической действительности эпического сюжета, участники которого помимо демонстрации выдающихся качеств нередко допускали и подлог и хитрость. Фольклорная этимология натуры Собакевича усиливается необыкновенно сильным сюжетом, ставящим под сомнение все социокультурные выпады против героя: некрасовские крестьяне, забреди они в имение помещика, обнаружили бы ответ на свой вопрос — народная утопия идеальной жизни максимально реализована в сытых собакевичевских мужиках, живущих в добротных избах.

А трагическая история Плюшкина может быть поставлена в единый ряд с шекспировскими конфликтами, даже усиливает их образом тотальной человеческой драмы. Моральная деградация героя является следствием крушения семейного счастья. Романтический сюжет гибели возлюбленной, вызывающий неизменное участие и сопереживание, классически завершается отчаянными монологами одинокого страдальца, воздымающего руки к небу и проклинающего все и вся. Читатель не может удержать слез, эффект соучастия в драме достигнут. Но в литературе вряд ли найдется сюжет полного «расчеловечивания» личности, ставшего итогом невозвратимой потери. Близкий мотив обнаруживается в диккенсовом Домби, страдающем от утраты сына: герой изображен на фоне английских интерьеров, успокаивающих своей добротностью, напоминающих о том, что он принадлежит охраняющему пространству; рождественски целомудренные и сентиментальные дочь и ее знакомые являют намек на возможное исцеление. Печаль Плюшкина неизлечима, и смерть жены должна, по логике сюжета, безболезненно привести и к смерти героя, но он оставлен автором жить, как показано в III томе, как бы в вознаграждение за лишения, но который тем не менее в первом томе становится метафорическим укором читателю, трепетному в оценке драмы романтического любовника, но жестокосердного в восприятии сюжета необратимости времени.

Резонно предположить, что тема Плюшкина является главной в сюжете «Мертвых душ», становясь гипотетической моделью поведения Манилова, Собакевича, случись с ними то же, что и с некогда добропорядочным помещиком. Мир гоголевских имений отмечен слабым намеком на воспроизводство, комические фигуры детей Манилова, устраненность из сюжета отпрысков Ноздрева и Плюшкина оставляют слабую надежду на оптимистические перспективы родовых гнезд. Концептуальный уровень прочтения названия поэмы заключается в том, что герои относятся к уходящему патриархальному типу существования, а будущность наследников еще не прописывается четко. Привычные формы жизни разрушаются, а грядущее еще не может прогнозироваться. Это состояние бытия, обозначенное как «мертвые души», может аттестоваться и «старосветскими помещиками». В этом ракурсе задача автора и заключается в портретировании реликтов убывающего уклада, когда старое максимально заявило себя, а новые формы взаимоотношений не проявились. Этот мир утрачивает патриархальность, в нем мужское начало энтропийно растворяется в женском. Манилов мало чем отличен от сентиментальной жены, Коробочка более напоминает домовитого мужичка, Плюшкин характеризуется пограничным состоянием — то ли баба, то ли мужик. В Ноздреве и Собакевиче, напротив, усилены мужские параметры, аллегорически утверждаются приоритетные патриархальные функции эксцентричного эпического героя и деловитого хозяина.

Ярко выраженный контраст женской и мужской природы иллюстрируется городским сюжетом поэмы: дамы сплетничают и модничают, а их мужья и поклонники обсуждают глобальные проблемы, а в свободное от балов время хитрят, исполняют служебные функции, берут взятки. Социальная этика города противопоставлена недекорированной, условной моралью натуральности проживающих в усадьбах.

Новаторство Гоголя в решении темы мелкопоместного дворянства состоит и в детализированном описании места действия. Подробный портрет домов персонажей станет своеобразным каталогом интерьеров, которые будут обрамлять уже иные конфликты в романах Тургенева и Гончарова. Образ жизни гоголевских героев передается литературным последователям в качестве ностальгического знака ушедшего бытия. Повзрослевшие ровесники Фемистоклюса и Алквивиада Маниловых покидают родовые гнезда, отправляются покорять столицу, как Александр Адуев, с умилением вспоминая непритязательность нравов отчего дома: «А там, у нас, входи смело: если отобедали, так опять для гостя станут обедать: самовар утром и вечером не сходит со стола...». Обнаруживается развитие сюжета «Старосветских помещиков», когда Пульхерия Ивановна старалась «угостить вас всем» и дом у нее был похож на «химическую лабораторию», где всегда что-то варится и готовится.

К середине века литература окончательно принимает пушкинско-гоголевский образ фамильных пространств, дорабатывает и проясняет некоторые символические мотивы. Поместью придается Тургеневым имя «дворянского гнезда», вторая часть данного образа ранее ассоциировалась с петровской эпохой и носила полуофициальное значение колыбели преобразований. Тургенев интимизирует понятие, связывая его с определенной моральной сферой и системой действующих лиц, с поправкой на время воспроизводящих пушкинско-гоголевскую характерологию.

Следующим этапом освоения темы становятся романы Гончарова. Писатель разрабатывает топографию, усиливает момент отдаленности фамильных усадеб от культурных и политических центров. Москвич Фамусов отправляет дочь в ссылку «в глушь, в Саратов», пушкинская Татьяна с маменькой семь дней ехали в Москву из родового имения. Гоголь удаляет город, испытывающий страх перед ревизией, на впечатляющее расстояние, а Гончаров погружает Обломовку настолько глубоко в просторы России, что обитатели сельца знали: в восьмидесяти верстах от них губерния, «слышали», что есть столицы, «что за Питером живут французы и немцы», а далее начинается «темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми с двумя головами, великанами, там следовал мрак — и наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю».

Образ поместья окончательно оформляется в качестве самостоятельного мифологического топоса, названия которого, реальные и фиктивные (толстовские Отрадное, Воздвиженское, Покровское), закрепляют за ним символические значения. Гоголевские интонации звучат в описании домов: низенькие маленькие комнатки, дедовская мебель, картины в старинных узеньких рамах, портреты родителей на стенах и т. д. становятся общим местом в воссоздании интерьера жилищ у Гончарова. Небольшие отличия компенсируются традиционным видом, открывающимся из окон; это обычно сад и поле, заключенность которых в раму окна придают обозреваемому картинный вид, отличный от драматических «крестьянских» пейзажей Некрасова. Изобразительный прием фрагментарного освоения мироздания был впервые предложен Лермонтовым в «Родине»: панорамность обозрения целого создается перечислением дискретных величин, обозначающих субстанциальные начала национального космоса. Обобщенные понятия, заявленные во второй строфе стихотворения — степи, леса, — будут конкретизированы субъективными образами ночующего в степи обоза и четой белеющих берез: глобальное обнаруживается в частном, масштабное рифмуется с интимным. В «Отцах и детях» и «Обломове» используется данный живописный прием; локализация видения, стремление втиснуть пейзаж в пределы рамы окна побуждают повествователей давать объемно-точечное изображение мира. Тургенев описывает природу не по горизонтали, как это было принято в западноевропейской культуре, развивающей лиро-эпический «взгляд с горы», а использует равновекторный принцип портретирования мироздания. Композиция пейзажного сюжета выхватывает наиболее значительные детали, пребывающие на разных границах вертикали: «маленькие пестрые тучки стояли барашками на бледно-ясной лазури, мелкая роса высыпала на листьях и травах, блистала серебром на паутинках; влажная темная земля, казалось, еще хранила румяный след зари, со всего неба сыпались песни жаворонков».

Структурно пейзаж, предваряющий сцену дуэли Базарова и Павла Петровича, близок картине природы, нарисованной Гончаровым в главе «Сон Обломова»; различие заключается в том, что космос выстроен по модели приближения, истекания высших стихий к низшим: «Небо... ближе жмется к земле... Солнце оборачивается назад взглянуть... на любимое место... Звезды так приветливо, так дружески мигают с небес...». Обе тенденции будут наследованы живописными решениями Чехова, писатель откажется от развернутых пейзажных картин, лаконизм образа натуры предстанет экспозицией и аллегорическим знаком развязок томительного существования поместий, переживших период расцвета, сильных страстей и трагических разочарований.

Пространство города не знает природного ландшафта. В «Душе Петербурга» Н. П. Анциферова столица вызовет ассоциацию с лицом смертельно больного человека: «Румянец вечерней зари — чахоточный румянец — не сошел еще и не сойдет до утра с белого звездного неба». Угрюмые цитадели домов, раздетые ветром чахлые деревья, перенаселенные комнаты петербургского сюжета станут мрачным контрастом простору имений, богатству природы, их окружающей. Гоголевская традиция олицетворения предметного мира утратит черты принципиальной акцентированности в романах Гончарова, но сохранится эмоциональное настроение литературного предшественника в воспроизведении общей атмосферы человеческого жилища. В создании портрета домов усиливается роль причастных и деепричастных оборотов, глагольного письма, позволяющих передать поэтическое содержание родных пенатов — «все строения глядят как новые», «портреты... провожают повсюду глазами», «дом пропитан пылью», «по углам раздается шорох...». Образ дома персонифицирует идею жизни хозяев — родиться, тихо прожить и незаметно умереть. Нарушением заведенного порядка в жизни героев становится приезд незнакомого человека, любовь, неосознанное желание, и тогда в стройность циклической композиции бытийной фабулы входит мотив постепенного дряхления усадьбы. Метафорическое равенство дома человеку, характерное для патриархального мышления, в романах Гончарова представляется ностальгическим воспоминанием. Внешний вид господской усадьбы не претерпевает изменений — все тот же дом, «длинный, в два этажа, с гербом на фронтоне, с толстыми, массивными стенами, с глубокими окошками», построенный не на одно поколение и долгое время сохранявший предками заведенные порядки. Меняется внутреннее убранство, появляются новые книги, теперь они не прячутся под девичьи подушки и не ставятся в книжных шкафах во второй ряд; в поэтическом беспорядке они разбросаны по комнате, заложенные высохшими цветами, напоминаниями о былых любовных драмах.

Образ поместья, как и любого другого мифологического топоса (города, села, провинции, дома), претерпевает в русской литературе естественные трансформации, связанные и с расширением этической сферы пространств, как результатом его усечения от других тематических комплексов, и с апробацией определенного типа конфликтов в сфере фабул, ранее пользующихся иным ассортиментом событий и интриг. Описание усадьбы, сада, полей, убранства дома, кабинета героя, девичьей светелки постепенно становится общим местом литературы. Изменяется ракурс видения усадьбы, вносятся коррективы в портреты хозяев, усложняются конфликты, связанные с поместной жизнью. Пушкин создает сюжет паркового объяснения в любви, который перейдет в романы и повести Тургенева, Гончарова, Бунина. Гоголь разрабатывает характерологию русского помещика, выведенного за пределы любовных страстей, что станет образцом для портретирования представителей старшего поколения хозяев усадеб. К середине века в общих чертах складывается и мотив крушения некогда отрадного существования имений. На стенах дома обнаруживаются следы времени, сад дичает, оккупируя место, предназначенное для аллей, птицы поселяются на фронтоне, обживая приходящие в расстройство «дворянские гнезда». Печать уныния и разрушения отметила человеческое жилье.

В русской литературе практически отсутствует образ нового дома, хранящего запахи свежеструганной древесины; он принципиально чужд моральным установкам художественного сознания. Более привычны усадьбы, доставшиеся по наследству, обжитые, полные воспоминаний о прошлом. Дети, однако, как правило, редко предаются мыслям о предках, они устремлены к новой жизни, полной иллюзий и очень сомнительных надежд. В русской литературе помещичий дом пребывает в состоянии постепенного разрушения. Варианты темы «падения русской усадьбы» многообразны: смерть хозяев, бегство детей, скупка вчерашними крестьянами господских имений, сокрушительная критика всевозможными нигилистами патриархальных нравов — время и социальные катаклизмы расправляются с мифом, который создавался на протяжении целого века культуры. Процесс распада имений прослеживается и в напряженности дискуссий, подтачивающих основы патриархального миропорядка, и в сюжетах бегства из родного угла наследников, и в смене приоритетных символических эмблем, сопровождающих тему дворянских гнезд, в постепенном смещении акцентов в художественном освоении помещичьей фабулы. Трансформируются границы владений, в метафорике снов и отчаянии горестных признаний вспоминаются поля и леса, бывшие некогда в собственности предков. Ощущение всеобщего упадка царит и в сюжете наступления на господский дом, не облагороженный заботливыми стараниями природы. Неухоженные деревья, высокая трава, подобно вереску в английском романе, уносят в забвение долгие труды людей по обустраиванию усадеб.

Лейтмотивом произведений русской литературы, придающим жизни героев особый колорит, ненавязчивым и полузаметным знаком повседневности выступают растительные образы. Романтические ивы и осины, оплакивающие несчастье страдальцев и повергающие в осенний огонь прошлое, чередуются с чистотой берез; липовые аллеи благоволят тайным свиданиям, дубы используются как хранители тайн и показатели духовных перемен; одинокие сосны мечтают о пальмах, лирика рождает исчадие ада анчар, а розы напоминают о том, как хорошо было в юности. Эти эффектные олицетворения эмоций обрамляют тему дворянских гнезд, а также то мироощущение, которое вызвано сознанием оторванности от родины, размышлениями об обреченности человека, питающего странную любовь к этической сфере, называемой Отчизной. Русская литература породила и эмоционально окрашенные символические образы, без которых рассмотрение темы разрушения имений было бы неполным. Пушкин и Гоголь наметили границы усадьбы помещиков, включив в нее и сад, обязательную часть быта, признающего красоту как единение радующего глаз и полезного: «...душистая черемуха, целые ряды фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, развесистый клен» («Старосветские помещики»). В «Обрыве» Гончарова рисуется похожий вид: «Подле огромного развесистого вяза топились вишни и яблони, там рябина, там шла кучка лип». Плодово-ягодная палитра русской литературной усадьбы обширна, но цетральной эмблемой барского покоя и благополучия названа вишня. В «Евгении Онегине» девический вокал иронически связывается со сбором ягоды; вишневое варенье заготавливают персонажи Пушкина, Тургенева, Гончарова, вишневый сад, уничтожаемый Лопахиным, знаменует финал мира дворянских гнезд. иллюстрируемый еще двумя растительными мифологемами. Крыжовник появляется на огородах русских поместий экзотическим аналогом винограда. Варенье из него любимо не одним поколением героев. Во второй половине века намечается обостренный интерес к этой ягоде. В дворянском сюжете Левиных она иллюстрирует милую сердцу повседневность, включенность в хозяйственную деятельность, ранее бывшую прерогативой дворовых девок, под наблюдением старой помещицы заготавливающих сладости и соленья впрок на долгую русскую зиму. К столь лелеемому культурой образу писатели относились с ироническим уважением, разглядывали его с трепетным вниманием, признавали его естественность наряду с высокими мифами литературы.

Чехов включает крыжовник в систему пародирования утопического существования человека. Персонаж задается целью вырастить свой крыжовник — идея, безусловно, пародирующая патриархальную формулу целеполагания: построить дом, посадить дерево, воспитать ребенка. Усадьба уже построена или куплена, и мечта об осуществлении древнего руководства в этом пункте не может быть реализована, проблема воспитания детей для чеховского персонажа спорна — наследники, как правило, не оправдывают возлагавшихся на них надежд, они бегут из имения и избирают самые экстравагантные формы самореализации. Доступной оказывается лишь агрикультурная функция, всецело выражающая утрируемые жизнью искренность побуждений и жажду активности. Крыжовник выступает в чеховском рассказе как символ приложения человеческих сил. По Далю, «крыж» означает крест; крыжовник прочитывается метафорой добровольно выбранных страданий, профанического варианта евангельских. Вся жизнь Чимши-Гималайского сосредотачивается на мечте иметь «не купленный, а свой собственный крыжовник». На фоне темы лишнего человека, восторженного оратора, увлекающего пафосом речей девический ум и сердце, мечтательный герой-собеседник выглядит гротескно; уже стал хрестоматийным обличительный портрет («постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди, хрюкнет в одеяло»), однако в таком неприятии ощущается инерционность культурного решения. Чимша-Гималайский, стань он центром бунинского повествования, был бы отмечен иной семантикой, окончательное разрушение дворянских гнезд придало бы цели персонажа качественно иное этическое значение, связало бы ее с темой обреченных попыток человека противостоять трагизму времени. Иной социальный контекст, обрамляющий поведение героя, побуждает автора формулировать морально красивую антитезу, связанную с образом «человека с молоточком», напоминающим о том, что где-то случилась беда, о голоде и нищете. Нейтральная, даже по-своему романтическая эмблема повседневности — крыжовник — приобретает негативное значение только лишь потому, что становится концентрированной идеей существования.

Другой вариант сравнения: если перенести ситуацию «Вишневого сада» на историю Николая Ивановича (в сюжете неожиданно появляется некий Лопахин с намерением вырубить ягодные кусты, и где-то вдалеке лейтмотивом слышится звук лопнувшей струны), то обличение деградации перерастает в грустное раздумье об уходящей эпохе, отстаивающей героической скромностью желаний свое право на мысль и поступок. Но комедия «Крыжовенные кусты» не случилась, тема вишневого сада вступила в антагонизм с равной по этическому наполнению растительной эмблемой, дискредитировала ее. Вишня и крыжовник воспринимались литературой XIX века синонимическими по назначению образами, их различие заключалось лишь в том, что первая ягода была общедоступна для крестьянок и помещиц. Симптоматичным является сюжет перехода прав на владение садом в пьесе Чехова. Крыжовник оставался в сфере дворянских гастрономических симпатий, поэтому и был использован символическим средством выявления духовного падения сословия. Исчерпанность метафорического значения образов обнаружилась уже к концу века, означилась потребность в задействованности не мене сильной метафоры в раскрытии нравов поместной жизни.

Видимо, самая протяженная история среди растительных образов у яблока. Плоды библейского дерева познания добра и зла; волшебные свойства фольклорных яблоневых деревьев; эмблема царской власти «державное яблоко»; пикантное дополнение к жареному гусю; набалдашник рукояти меча; конская масть; центр мишени; сравнение юной красавицы («Девка — что яблочко»); указание на преемственную порочность («Яблочко от яблоньки недалеко падает»); название шипучего напитка «яблоновка» — все эти значения образа присутствуют в произведениях русской литературы. Многие из них используются как намек на прецедентную ситуацию и не требуют подобного распространения, являясь отсылкой к знаку мифопоэтической традиции. Особенно важна роль плода для создания аллегорического подтекста повествования. Гончаров, к примеру, изображает в «Обрыве» перспективный сюжет искушения героини сценой воровства Марком Волоховым яблок из сада в Малиновке, а сама этимология фамилии Райского возводит поведение персонажа к близкой поступкам Волохова функции. Разночинский характер криминального деяния Марка перефразирует романтическую эмблему цветка (чистой девушки), брошенного на пыльной дороге. В пристрастии плебея к чужим яблочкам просматривается очень важное фабульное решение: яблоко предстает иносказательным образом нивелирования социальной иерархии персонажей. Пушкин иронически блюдет целостность барского урожая, а Гончаров саркастически рисует демократические перемены в имениях, когда молодой ниспровергатель старых порядков покушается на заветные владения.

В рассказе Чехова «За яблочки» тема садового воровства и вовсе сводит в едином пространстве сада помещика и крестьян. Библейская история трагикомически развивается в сюжете девки и парня, покусившихся на добро Трифона Семеновича. Взаимная экзекуция влюбленных, устроенная по инициативе самодура помещика, приводит к гротескным результатам, отдаленно напоминающим развязку фабулы вкушения запретного плода. Экстатическое воодушевление, с каким застигнутые воришки истязают друг друга, приводит к разрушению этого любимого мифа европейской культуры: погруженный в безысходную пошлость помещичьей жизни, он настолько профанируется и утрачивает черты известной возвышенности, что обнаруживается его закрытость для последующей использования.

Бунин, застав привычные символические эмблемы в состоянии их полной дискредитации, обращается к не утраченным и не освоенным предшественниками элементам образов, создавая поэтические картины уходящего мира. Не вкус красных и сладких летних яблочек, а запах неизвестных литературной традиции «антоновских яблок», усиленный темой осени, предлагается автором в качестве новой эмблемы ностальгического самочувствия лирического персонажа. Возвышенной эмоциональности рассказчика, вдыхающего «запах меда и осенней свежести», не противоречит вид мужика, что яблоки ест с «сочным треском одно за другим». Вся длительная история помещичьих усадеб интонирована запахом осенних плодов. Оригинальность решения состоит в том, что художник отказывается от многих привычных элементов в реконструкции умирающих имений. Лишь абрисом картины прослеживается гончаровский прием описания поместья с высоты дома, с которой обозревались во второй половине века усадьбы. Эта часть экстерьера только констатируется как дань художественной традиции портретирования: «Сад у тетки славился своей запущенностью, соловьями, горлинками и яблоками, а дом — крышей». Повествовательной манере Бунина несвойственны панорамные описания, только предполагается, какой вид мог бы открыться с высоты усадьбы, персонаж обозревает имение из окна или из седла лошади, пространственный диапазон обозреваемого сужается, и рассказчик обращается к миру впечатлений, компенсируя воспоминаниями, ассоциациями то, что недоступно восприятию.

Взгляд снизу вверх кажется повествователю даже очень смелым, противоречащим логике внутреннего зрения, поэтому внимание его сосредоточено на разглядывании фасада дома, олицетворяющего эпоху старости дворянского мира, осмысление которой доступно интимно-лирическим этюдам, пропитанным запахом яблок, «старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета». Писателем заполняется лакуна в создании традиционного сюжета. Тема осени, введенная в литературный обиход Пушкиным, в первой половине века не вызывает ассоциаций с образами яблок; ненастье, дымок спаленной жнивы, золото лесов, первые заморозки, мысли о смерти, радостное или печальное одиночество и т. д. не оформлены мотивом обоняния. Чувствительной способности повествователей доступен лишь аромат роз, все остальное относится ими, почти как и гоголевскими дамами, к тому, что «дурно себя ведет». Персонажи Бунина развивают восприимчивость героев Гоголя к кулинарным запахам, расширяют сферу интерпретации неосязаемого глазами и руками. Воспитателем новой способности становится образ яблок, олицетворяющий все безграничное богатство утрачиваемой жизни, когда было уютно чувствовать себя «в этом гнезде под бирюзовым осенним небом». Данная бунинская мысль в рассказе «Антоновские яблоки» завершает описание дома, следует после эскизной зарисовки сытых голубей и дождя воробьев, пересыпающих с крыши на крышу. Воркотней и чириканьем бесполезной в помещичьем хозяйстве птицы сменяются знакомые по Гоголю гордый гусиный гогот, визг непоседливых поросят, кудахтанье плодовитых наседок и столь трепетно описанное Тургеневым и Гончаровым пение соловья, мало интересного для старшего поколения хозяев усадеб, но так любезного юным мечтательницам, на долю которых теперь остается наблюдать за весельем непоэтических птиц и вдыхать аромат антоновских яблок, предаваясь воспоминаниям о предсказанной литературой, но не прожитой жизни.

Имение доживает последние годы, многие мотивы и темы, с ним связанные, перемещаются в сферу города, от них отсекается самое главное — та атмосфера простора и естественности, которая, не названная, присутствовала в самых драматических сюжетах даже на исходе дворянской фабулы в культуре. Скромными фрагментами перейдут в иные конфликты и любовное объяснение, декорированное стенами дома и чахлой парковой растительностью, и образ фруктов, ягод, смотрящихся сиротски на фоне декадентских ананасов в шампанском. Сюжет родового гнезда уйдет из культуры, оставив после себя грустное ощущение не успевшего появиться и уже разрушенного мира, намека на альтернативу мифологическим фантомам Москве и Петербургу, столь методично конструировавшим идею исключительности, что их мифы обрушились под собственной тяжестью. Произойдет очередная рокировка столиц, но будет утрачен символический и реальный противовес им, источник и пространство этической целостности национального мира, каким было имение. Мироустройство коллективного хозяйства станет пародией на уже необратимую жизнь, забытую культурой XX века.

Практикум

**Становление русского романа. И. А. Гончаров. И. С. Тургенев**

Романтические традиции принципа изображения характера:

а) своеобразие решения темы «утраченных иллюзий» («Обыкновенная история»);

б) столкновение двух жизненных позиций — мечтателя и практика («Рудин», «Дворянское гнездо»).

Проблема идеала и действительности, положительный герой в трактовке Гончарова и Тургенева:

а) трагедия «обломовщины» («Обломов», «Отцы и дети»);

б) утверждение эстетического идеала (образы Ольги Ильинской и Анны Сергеевны Одинцовой);

в) детерминированность главных героев идейным движением эпохи;

г) принцип «тайной психологии».

Тема «дворянских гнезд» и традиция русского семейного романа.

**Список литературы**

Пустовойт П. Г. Тургенев — художник слова. — М., 1979.

Цейтлин А. Г. Мастерство Тургенева-романиста. — М., 1958.

Шаталов С. Е. Проблемы поэтики Тургенева. — М., 1969.

Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. — М., 1962.

Краснощекова Е. А. "Обломов" И. А. Гончарова. — М., 1970.

И. А. Гончаров в русской критике. — М., 1978.