

С.И. Ермоленко

## «ГОЛОВЛЕВО — ЭТО САМА СМЕРТЬ...»

(ОБРАЗ «ДВОРЯНСКОГО ГНЕЗДА»

В РОМАНЕ М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»)

(СТАТЬЯ ВТОРАЯ)<sup>1</sup>

Тема исторических судеб «дворянских гнезд» — одна из сквозных в русской классической литературе. Образ «дворянского гнезда», становясь то элементом, нередко весьма существенным, художественного мира произведения («Обломов» Гончарова), то его идейно-композиционным центром («Дворянское гнездо» Тургенева), наполняется различным содержанием и смыслом в творчестве разных писателей от Пушкина («Евгений Онегин») до Чехова («Вишневый сад»).

Учителю важно учитывать уже имеющиеся у школьников знания к моменту изучения романа «Господа Головлевы» и, опираясь на них в процессе работы над произведением, подчеркивать своеобразие щедринской интерпретации одного из традиционных образов русской литературы. Обобщая известное учащимся, учитель должен пояснить в начале урока, что образ «дворянского гнезда» многосоставен по своей структуре: он включает в себя, во-первых, изображение семьи, быта, уклада ее жизни, семейных традиций, особой дворянской культуры отношений, основанных на духовно-нравственных ценностях, десятилетиями, веками, может быть, выработавшихся в этих «гнездах» (отсутствие такой внутрисемейной культуры отношений воспринимается читателем как отступление от этической нормы, нарушение ее). Во-вторых, непременным составляющим этого образа является описание родового дома, переходящего от отцов к детям, от детей — к внукам, — собственно «гнезда» как материализованного, вещественного выражения связи между поколениями, символа прочности, защищенности, жизненной укорененности, надежной пристани в бушующем море жизни. Наконец, «дворянское гнездо» — еще и усадьба, включающая в себя двор, хозяйственные постройки и, конечно, парк, сад с тенистыми аллеями, укромными беседками, где назначают свидания и объясняются в любви, мечтают о будущем и думают о смысле жизни. Очевидно, что именно описания природы вносят в произведение то поэтическое нача-

ло, которое неизменно связывается в сознании читателя, воспитанного на русской классике, с миром дворянской усадьбы.

Учащиеся без труда увидят, что в «Господах Головлевых» нет и тени былой поэзии «дворянских гнезд». Пересматривая традиционные принципы изображения дворянства, отрицая сами основы его жизни, Салтыков-Щедрин по-своему трактует тему «дворянских гнезд». Известен его более чем критический отзыв о романе Гончарова «Обломов»: «Бесспорно, что «Сон» — необыкновенная вещь... зато все остальное что за хлам!». Отдавая должное «блестящим типам», созданным Тургеневым (Рудину, Лаврецкому), восхищаясь «светлой поэзией, разлитой в каждом звуке» романа «Дворянское гнездо», Салтыков-Щедрин все же полагал, что в реальной жизни очень мало «приятного элемента изящества»: «Надо быть вдали от гадостей этой жизни, чтобы достойно воспеть их...». Салтыков-Щедрин сосредоточивает внимание не на культурно-исторической роли родовых «гнезд», как, например, Тургенев, Толстой, а на изображении распада дворянской семьи — «той мелкой дворянской сошки, которая... сначала ютилась, под защитой крепостного права... а ныне, уже без всякой защиты, доживает свой век в разрушающихся усадьбах». Не материальная, экономическая сторона гибели «дворянских гнезд» интересует Салтыкова-Щедрина. Ему важно показать, как в этих «тихих» «усадьбах», «рассеянных по лицу земли русской», крепостное право калечило поколение за поколением, преданные праздному безделью, живущие «без связи с общей жизнью», без руководящей цели, как попирались нравственные принципы, как оскудевала и уродовалась личность, лишенная каких бы то ни было духовных интересов. В ходе изучения «Господ Головлевых» учащиеся придут к выводу, что и в своем социально-психологическом романе Салтыков-Щедрин остается сатириком.

Предваряя работу над текстом романа, обратим внимание учащихся на многозначность смысла его заглавия, точнее — слово «господин». Предложим учащимся поработать с толковыми словарями<sup>2</sup>: пусть они выделяют те значения слова «господин», которые соответствуют заглавию романа. Во-первых, учащиеся увидят, что оно указывает на социальный статус глав-

<sup>1</sup> О месте урока, посвященного образу «дворянского гнезда» в «Господах Головлевых», в предложенной нами системе уроков по изучению романа Салтыкова-Щедрина в школе см.: *Ермоленко С.И., Радыгина Е.Г.* Своеобразие психологизма М.Е. Салтыкова-Щедрина... (статья первая) // Филологический класс. 1999. № 4. С. 81-94.

*Светлана Ивановна Ермоленко — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.*

<sup>2</sup> См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 385-386; *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 2000. С. 141.

ных героев романа: они «господа» — помещики, дворяне (тем самым автор акцентирует важность социального аспекта изображения). Во вторых, заглавие предполагает наличие в романе этического плана, связанного с показом моральной зависимости одних, находящихся в подчинении, от других — «господ», наделенных властью, присвоивших себе право решать судьбы зависящих от них людей (этот аспект шире социального, ибо уже не укладывается в рамки изображения отношений «господа — крепостные», «господа — рабы»). И, наконец, заглавие скрывает в себе авторскую насмешку, поскольку в произведении иронически актуализируется еще одно значение слова «господа» — «хозяева жизни» («господин положения», «господин своей судьбы», «своему слову господин», «сам себе господин»). Именно господами, хозяевами своей жизни герои романа постепенно перестают быть. Лишенные малейшего позова к труду, они заняты только одним: как бы отхватить «кусочек» побольше да пожирнее, обобрав, обманув ближнего своего. Захваченные одной всепоглощающей страстью — «жаждой стяжания», эти «господа», которым неведомы самые обычные, нормальные родственные, человеческие чувства, и не замечают даже, как рушится головлевская «твердыня», как почва уходит у них из-под ног. Печальное прозрение, когда героям (каждому отдельно — в одиночестве, в предсмертной тоске) открывается истинное положение вещей, оказывается слишком запоздалым, когда уже ничего нельзя изменить («Где... все?»). «Вот тут, в этом самом Головлеве, было когда-то целое человеческое гнездо — каким образом случилось, что и пера не осталось от этого гнезда?». К ответу на поставленный автором горький вопрос учащиеся идут постепенно, знакомясь с хроникой головлевского рода, охватывающей более полувека (включая предысторию романа). Перед читателем проходят три поколения этого рода — отцы, дети и внуки.

Действие романа начинается в переломный момент жизни головлевского семейства, когда «эпопея» «фанатической погони за благоприобретением», главным действующим лицом которой являлась Арина Петровна (то, что мы назвали предысторией), сменяется хроникой головлевских «умертвий» — историей разрушения семьи, «настоящей душой» которого становится Иудушка Головлев. В «эпопее» «благоприобретения» в полной мере раскрывается образ Арины Петровны как натуры деятельной, все силы и все внимание устремившей «исключительно на один предмет: на округление головлевского имени». «С изумительным терпением и зоркостью подкарауливала она дальние и ближние деревни, разузнавала по секрету об отношениях их владельцев к опекуному совету и всегда как снег на голову являлась на аукционах». К родовой усадьбе Головлевых да маленьким «де-

ревнюшкам», разбросанным то там, то сям (все-го-то «душ с полтора ста набралось!»), Арина Петровна неутомимыми трудами своими на ниве «жизнестроительства» постепенно присоединила Дубровино, Погорелку, Нагловку, Терпенково, «дальнюю вотчину», центром которой было «значительное торговое село» с «большим числом трактиров». Не без основания Антон Васильев, бурмистр «вотчины», любил за чайком в трактире хвастаться «всемогуществом своей барыни». Удесятирив «в течение сорока лет супружеской жизни» состояние семейства, Арина Петровна сделала Головлевых владельцами — «шутка сказать — четырех тысяч душ!» Чем-то вроде несокрушимой крепости кажется в начале романа головлевская семья. И она действительно остается такой до тех пор, пока Арина Петровна, «привыкшая жить на всей своей воле», распоряжается в ней так же полновластно, как и в многочисленных головлевских «вотчинах».

Готовясь к уроку, учащиеся выделяют в романе детали и эпизоды, характеризующие «головлевские порядки». Задача учителя на уроке — систематизировать наблюдения учащихся над текстом, чтобы сложилась целостная картина жизни обитателей головлевского «гнезда».

Быт и нравы Головлевых сформировались еще в дореформенные времена. Уж так было истари заведено, что гнев барыни повергал в ужас прислугу: в доме все вдруг смолкало («все умерло»), «горничные ходили на цыпочках; ключница Акулина совалась как помешанная». Ни в чем не повинный «обстоятельный» мужик Иван Михайлыч, проживающий в Москве «по паспорту» и исправно плативший оброк, мог подвергнуться по приказу Арины Петровны самому суровому наказанию («сейчас же в рекрутское присутствие и лоб забрить») только за то, что он пожалел непутевого барина Степку-балбеса и «поопасился» сообщить барыне о поведении «недостойного» сына.

И «на исходе» крепостного права и после его отмены Головлевы продолжали жить по тем же, казалось, раз и навсегда установленным порядкам. Представление о «головлевских порядках» дополняют глухие семейные воспоминания, хранящиеся в памяти домочадцев, о «дяденьке» Михаиле Петровиче, принадлежавшем к числу «постылых», которого «дедушка Петр Иванович заточил к дочери в Головлево, где он жил в людской и ел из одной чашки с собакой Трезоркой», о «тетеньке» Вере Михайловне, которая «из милости жила в головлевской усадьбе... и умерла «от умеренности», потому что Арина Петровна корила ее каждым куском, съедаемым за обедом, и каждым поленом дров, употребляемым для отопления ее комнаты» (эти «подробности», о которых читатель узнает в начале романа, как бы предвосхищают судьбы также «постылых» детей и внуков уже самой

Арины Петровны — Степки, Аннушки, «сироток» Анниньки и Любиньки).

Учащиеся несомненно заметят, что главный интерес Головлевых был связан с заботой о материальном благополучии. Мотив помещичьего достатка, изобилия, по-разному варьируясь в романе, сопровождает образ головлевского «гнезда». «Лето-припасуха приближалось к концу, шло варенье, соленье, приготовление впрок; отовсюду стекались запасы на зиму, из всех вотчин привозилась натуральная повинность: сушеные грибы, ягоды, яйца, овощи и проч.». Страсть к «припасанию» объединяет всех Головлевых. Даже подвергнутой семейному ostrакизму «опальный» Степка-балбес и тот чувствовал свою причастность к этому почти священному процессу. С каким-то «лихорадочным нетерпением» следил он, «как разгружались подводы, приносились с усадьбы банки, бочонки, кадушки, как все это сортировалось и, наконец, исчезало в зияющей бездне погребов и кладовых». Масштабы головлевского «припасания» поистине грандиозны: если уж ловятся караси, то непременно «в пол-аршина», если собираются рыжики, то обязательно «две телеги» («вот, брат, такие рыжики!» — «в восхищении» сообщает земскому Степка-балбес). «Полным-полнехонькие» «кладовые и амбары» — символ семейного благополучия, по-головлевски. Роман изобилует диалогами на кулинарные темы. Ничто не вызывает у Головлевых такого энтузиазма и одушевления, как разговоры о «рыбке соленькой», «капустке», «вишнях, сочных и крупных», «супце» с «гусиным потрохом», «рыжичках в сметане», «соченьках».

Свойственная Головлевым скупость при гастрономическом изобилии, постоянное стремление учсть каждый съедаемый домочадцами «кусоч» («Давно ли, кажется, новую кадку с огурцами начали, а уж...») делают «припасание» едва ли не самоцелью в их жизни. Вследствие этого положительный в своей основе процесс накопления благ земных при головлевской «умеренности» их потребления превращается в свою противоположность: в кладовых и амбарах головлевской усадьбы «немало было... порченного материала, к которому приступить нельзя было ради гнилого запаха». «Хозяйственная система», заведенная Ариной Петровной, вызвала критику даже со стороны Степки-балбеса: «Сколько, брат, она добра перегноила — страсть! <...> Разве это дело, разве расчет таким образом хозяйство вести! Свежего запаса пропасть, а она и не прикоснется к нему, куда вся старая гниль не приест». Порченные продукты впрочем немедленно находили применение в Головлеве: «Огурчики-то еще хороши, только сверху немножко поослизли, припахивают, — ну, да уж пусть дворовые полакомятся», — говорила Арина Петровна, приказывая оставить то ту, то другую кадку».

«Поослизлые» «сверху» и «припахивающие» «огурчики» вызывают в памяти знаменитый плюшкинский «сухарь из кулича» (готовясь к уроку, учащиеся перечитывают 6 главу «Мертвых душ» Н.В. Гоголя): «сухарь-то сверху, чай, поиспортился, — отдает распоряжение Мавре Плюшкин, — так пусть соскоблит его ножом да крох не бросает, а снесет в курятник». Салтыков-Щедрин несомненно учитывал художественный опыт Гоголя. «Тень» Плюшкина возникает в сценах романа, посвященных описанию головлевского «припасания». Аналогия с «Мертвыми душами» здесь очевидна. У Плюшкина точно так же, как в головлевской усадьбе, целая «гибель» вещей, производимых, приносимых, привозимых, — все «сваливалось в кладовой» и с течением времени «становилось гниль и прореха».

Зададим учащимся вопрос: есть ли различие между Гоголем и Салтыковым-Щедриным в понимании изображаемого явления? Проводя сопоставительный анализ главы 6 «Мертвых душ» и главы 1 «Господ Головлевых», ведем учащихся к следующему выводу: Гоголь, первым в русской литературе сказавший о губительности «дикого безумия накопления» (Г.А. Гуковский), превращающего личность в «прореху на человечестве», показал его в крайнем выражении, логической завершенности. При этом Гоголь все же полагал, что тип Плюшкина — «явление», редко встречающееся «на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться». Щедрин же, рассматривая безумие «припасания» как закономерное следствие бездуховности, «жажды стяжания», которой в разной степени одержимы все Головлевы, подчеркивает его массовидность, распространенность, указывая на его опасность там, где она еще не вполне очевидна.

Запах «гнили», разложения, сгущающийся по мере действия «в воздухе» романа Салтыкова-Щедрина, становится предвестником гибели, разрушения. Еще пока по-прежнему «гнездо», свитое неутомимой и деятельной Ариной Петровной, смотрится непрístupной твердыней, способной выдержать натиск пореформенного времени. И все же какое-то смутное, еще не вполне осознаваемое ощущение непрочности, относительности нынешнего благополучия нет-нет да и возникает у головлевских обитателей, побуждая их постоянно сравнивать теперешнюю жизнь с прежней, в которой это самое благополучие казалось таким прочным, почти вечным. «Говорили обо всем: о том, какие прежде бывали урожаи и какие нынче бывают; о том, как прежде жвали помещики и как нынче живут; о том, что соль, что ли, прежде лучше была, а только нет нынче прежнего огурца».

Так возникает в романе мифологема «благословенных времен», когда и «огурец» «настоящий» был, и «дыни» в Горюшкине (тогда

еще принадлежавшем Головлевым) разводились необыкновенные («По двадцать фунтов весу - вот какие дыни!»), «и караси и фрукты — все тогда крупной было». Головлевы с удовольствием погружаются в воспоминания, смакуя детали и подробности прежней жизни. Ностальгическое «Я помню...», то и дело срывающееся с губ Головлевых, — не свидетельство их исторической памяти. Общими усилиями Головлевы создают не что иное, как миф, воплощающий их представление о «настоящей» жизни, синонимом которой является сытое довольство, помещичье изобилие. И хотя по-прежнему погреба и кладовые ломятся от всевозможных «припасов», Головлевы с почти фанатическим упорством цепляются за мифическое ускользящее «прежде», когда «живали помещики» не так, «как нынче живут», осознавая, что они все дальше и дальше удаляются от этих «благословенных времен». Теперь все не так: «то рыжичков...не родилось», «то индюшки, по нынешним вольным временам, переколели», «то огурчики от дождей вышли с пятнышками». «Корявые» да «с пятнышками» «огурчики» символизируют не только начавшееся расстройство заведенной Ариной Петровной хозяйственной системы, но и загнивание, порчу самих жизненных основ головлевской семьи, у которой нет будущего.

Автор ведет напряженный отсчет событий головлевской хроники: «в течение сорока лет супружеской жизни...»; «прошло больше десяти лет с тех пор...»; «прошло лет пять со времени переселения Арины Петровны в Погорелку...»; «за несколько месяцев тому назад»; «но вот, наконец, и октябрь на дворе»; «в декабре того же года»; «наступил май...»; «ноябрь в исходе...»; «на другой день после отъезда Петеньки...»; «утро; бьет одиннадцать...»; «вечером в тот же день...» и т.д. Чем ближе к финалу романа, тем все более замедленным становится течение времени. Сначала оно измеряется годами, затем — месяцами, потом — часами. И, наконец, время как будто совсем останавливается для героев. Они словно бы перестают ощущать его движение. Не случайно окажется забытым день 23 ноября (редкий случай в романе, когда называется точная дата) — день смерти старшего сына Иудушки Владимира, знаменательный еще и тем, что он станет началом нового «умертвия» в головлевском роде. Жизнь Головлевых постепенно превращается в «ряд вялых, безобразных дней, один за другим утопающих в серой, зияющей бездне времени».

Меняется и художественное пространство романа. В предыстории оно включает в себя Москву (где делала «свои первые шаги на арене благоприобретения» Арина Петровна, где учились ее сын Степан — в гимназии, потом в университете, внучки-«сиротки» — в институте для «благородных девиц»), Петербург (где служили в «департаментах и канцеляриях» Степка и

Порфирий, а также Павел — «по военной части»), Харьков (до которого «дошел» со своим ополчением Степка-балбес, позднее там же «поступят на сцену» Аннинька и Любинька). Кочевая жизнь провинциальных актрис, которую ведут внучки Арины Петровны, еще больше расширяет «географию» романа: ярмарки в разных российских городах, Ромны, Изюм, Кременчуг, Кречетов, губернский город Самоваров, где так печально закончилась «артистическая карьера» «девиц» «Погорельской-1» и «Погорельской-2».

По мере прекращения связей с внешним миром все более ограниченным становится жизненное пространство Головлевых. Оно замыкается в пределах тесного усадебного мирка, продолжая все более и более сужаться и внутри его: дом, столовая и, наконец, (для Иудушки) — кабинет с плотно запертыми дверями и окнами, опущенными шторами («чтоб не слышать», «чтоб не видеть»). Герой, агонизируя, постепенно погружается в свой фантастический мир призраков, отгородившись от реального мира. Какая-то тревожная тень накрывает «гнездо» Головлевых, что-то «выморочное» чувствуется в нем.

Запахом «отчуждения, выморочности» пропитан и сам оплот головлевского «гнезда» — барский дом, холодный, неприятный. В нем никогда не слышится смех, не звучат детские голоса, не играет молодая жизнь. Даже по утрам в доме «не видно... никакого движения» («Везде было пустынно...»). Лишь «отдаленное хлопанье дверьми», «дробное отбивание поварских ножей» да стук перемываемой посуды говорят о присутствии в нем людей. Особенно мрачными, угрюмыми выглядят головлевские «хоромы», когда «потухают мерцания серого зимнего дня» и постепенно «меркнет окрестность». Тогда весь «громоздкий» дом «с длинной анфиладой парадных комнат» окунается в «непроницаемую мглу». «Из всех углов так и ползет тишина. Тишина мертвая, наполняющая существо суеверною, саднящей тоской». Мотив тишины («загадочной», «невозмутимой», «безнадежной», «мертвой») настойчиво повторяется в романе при описании головлевского «гнезда», являясь вариацией мотива «умертвия»: «Как будто и старый головлевский дом, и все живущие в нем — все разом собралось умереть».

В поэме «Мертвые души» Гоголь «освежил» «печальную» усадьбу Плюшкина изображением «старого, обширного» сада, «заросшего и заглохшего», живописного «в своем опустении»: в нем «все было хорошо... как бывает только тогда, когда... по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа... и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности». Бессмысленно разрушительному плюшкинскому началу Гоголь

противопоставляет творческую, созидательную силу природы.

В «Господах Головлевых» изображение дворянской усадьбы не оживлено даже описанием сада. О фруктовом саде, «раскинутом против главного фасада господского дома», только упоминается, да и то лишь с экономической точки зрения — «плодовый сад». Природа в Щедринском романе не только не источает «чудную теплоту», она совершенно лишена какой бы то ни было жизненной силы. Возникает вопрос, почему Салтыков-Щедрин настойчиво вводит в роман описания природы (нет ни одной главы, в которой не было бы развернутого пейзажа или хотя бы краткой пейзажной зарисовки, порой писатель дает и то и другое), показывая ее в разные времена года, в разных состояниях. Необходимо понять, каковы функции этих описаний.

Учащиеся уже имеют представление о том, что пейзаж в произведении может выполнять различные функции в зависимости от того, относится ли он к зоне автора или к зоне героя. В первом случае, как правило, мы имеем дело с сюжетно-композиционной (обрисовка фона, места действия, «предварение» каких-то важнейших событий) или с идейно-композиционной функцией пейзажа (тогда он обычно становится опосредованной, косвенной формой выражения авторской позиции); во втором — с психологической (возникает явление психологического параллелизма, «основанного на контрастном сопоставлении или уподоблении внутреннего состояния человека жизни природы»<sup>3</sup>). Иногда пейзаж может выполнять сразу несколько функций. Тогда мы выделяем основную функцию пейзажа и дополнительную, факультативную.

Работа над пейзажем должна стать важной составной частью урока. Готовясь к нему, учащиеся внимательно читают описания природы в главах и думают над вопросами:

1. В какой момент повествования возникает пейзаж, каким событиям (поворотным моментам в судьбах героев) он предшествует?

2. В чем восприятию дается пейзаж (относится ли он к зоне автора или к зоне героя)?

3. Какие художественные приемы использует автор, рисуя картины природы? (Обратить внимание на цветовую палитру, звуки, запахи, которые присутствуют в пейзаже.)

4. Какое настроение стремится вызвать в читателе автор той или иной картиной природы? Каков характер каждого из пейзажей?

5. Какова, по вашему мнению, роль пейзажа (в каждом конкретном случае) в тексте главы, романа?

Учащиеся, выполняя домашнее задание, готовятся, таким образом, к работе над текстом романа на уроке.

Первый пейзаж, который возникает в романе (глава «Семейный суд»), резко отличается от всех последующих: «Время стоит еще раннее, шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами ели, грибов и ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой кишат бесчисленные стада птиц». Салтыков-Щедрин, любивший Россию «до боли сердечной», поэтически воссоздает неброскую красоту родной природы. Все: свежесть утра, гомон и щебет птиц, пробудившихся ото сна, густой, настоянный на летнем разнотравье аромат, «молодая лесная поросль» — говорит о жизни и полноте бытия, ласкает взор и радует душу. Но Степан Владимырьч, идущий по проселочной дороге в Головлево, «ничего не замечает» — ни запахов, ни звуков, ни красок природы. «Одна мысль до краев переполняет все его существо: еще три-четыре часа — и дальше идти уже некуда».

Картина летнего утра в лесу — единственный «островок» жизни в романе и единственный пейзаж, данный вне границ головлевской усадьбы. «Межевой столб» «близ дороги» становится неким символическим знаком, отделяющим живую жизнь от головлевской «выморочности». Не случайно именно с «погоста» начинаются головлевские владения, вступая в пределы которых Степан Владимырьч окончательно утрачивает остатки прежней «бодрости». Сразу же меняется и характер пейзажа: солнце теперь уже не греет землю, радостно пробуждающуюся ото сна, а «беспощадно» палит ее. Вокруг, на всю неоглядную ширь, «бесконечные головлевские поля», в которые вглядывается Степан Владимырьч, бледнея «все больше и больше», чувствуя, «что его начинает знобить»: вот она — «постылая земля, которая родила его постылым, вскормила постылым, выпустила постылым на все четыре стороны и теперь, постылого же, вновь принимает... в свое лоно».

С «погостом» почти соседствует «барская усадьба», которая «смотрела из-за деревьев так мирно, словно в ней не происходило ничего особенного». Но на Степана Владимырьча «ее вид произвел действие Медузиной головы». «Там чудился ему гроб. «Гроб! гроб! гроб!» — повторял он бессознательно про себя». Салтыков-Щедрин любит играть такого рода контрастами: «погост» — «барская усадьба»; «смотрела так мирно» — «действие Медузиной головы»<sup>4</sup>. Сталкивая взаимоисключающие понятия и явления, писатель вскрывает обманность, ложность первоначального поверхностного воспри-

<sup>3</sup> Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 272.

<sup>4</sup> Здесь и далее курсив наш — С.Е.

ятия и ведет читателя к постижению истинного смысла изображаемого.

«Картина трудовой деревенской осени» в главе «Семейный суд» — первое развернутое описание окрестностей головлевской усадьбы и потому особенно значимое в произведении. Здесь задаются характер и тональность «головлевского» пейзажа, определяется его поэтика, которые остаются неизменными на протяжении всего романа. Октябрьский пейзаж предшествует изображению агонии-запоя Степки-балбеса, которому он предается с какой-то мучительно-блаженной, «неудержимой» страстью, ощущая потребность «окунуться в волну забвения» перед тем, как уже окончательно погрузиться в «бесконечную пустоту, мертвую, не откликающуюся ни единым жизненным звуком».

Пейзаж дан как будто бы в восприятии Степана Владимировича. «Безвыходно сидел он у окна в своей комнате и сквозь двойные рамы смотрел на крестьянский поселок...». Позже, рассматривая своеобразие психологизма Салтыкова-Щедрина (5 урок «Умственное и нравственно распутство»), в частности говоря о пейзаже как приеме раскрытия внутреннего мира героя, обобщая наблюдения учащихся над текстом, мы подчеркнем одну важную особенность романа: все его герои лишены «чувства природы», «наличности общения» с ней, если они и наблюдают с тупым равнодушием за жизнью природы и окружающим миром, то непременно из окна, закупоренного «наглухо от вторжения воздуха и света». И уже одно это весьма выразительно их характеризует. Пока же лишь обратим внимание учащихся на выключенность Степки-балбеса из мира природы, от которого отгородился он «двойными рамами». Безусловно, болезненное настроение героя, предчувствующего свой скорый конец («Словно черное облако окутало его с головы до ног...»), накладывает отпечаток на пейзаж. С другой стороны, унылый вид из окна конторы еще больше усугубляет и без того подавленное состояние Степана Владимировича («но достоверно, что серое, вечно слезящееся небо осени давило его»). Состояние героя и состояние природы мрачно гармонируют друг с другом.

В поле зрения Степана Владимировича попадает улица, почерневшая от грязи и ставшая «непроходимой», крестьяне, «проворно» мелькающие вдали «около деревенских гумен», «словно черные точки», «поселок, утонувший в грязи». Затем — «целое месиво грязи», в которое превратилась земля от бесконечных дождей. Учащиеся должны заметить, как постепенно расширяется масштаб изображения: сначала — «улица», потом — «крестьянский поселок» и, наконец, — неоглядное пространство, какое уже не может охватить глаз «из окна», являющее собой однообразно-печальное зрелище. И по мере того, как расширяется масштаб изображе-

ния, автор незаметно «отстраняет» своего героя: «Трудно сказать, какое впечатление производила на Степана Владимировича картина трудовой деревенской осени и даже сознавал ли он в ней страду...». И хотя по-прежнему герой, у которого «не было другого дела, как смотреть в окно», не покидает своего «наблюдательного пункта», следя «час, другой, третий» с каким-то безысходным отчаянием за «грузными массами облаков», инициатива в повествовании переходит к автору. Уже не Степану Владимировичу, а автору видится сквозь «непрерывный ливень дождей» «серое вечно слезящееся небо осени», которое, казалось, «грозит утопить» все живое «в разверзнувшихся хлябях земли».

«Бытовой» «вид из окна» сменяется почти символической картиной, полной скрытого глубокого смысла. Автор настойчиво использует в пейзаже черный цвет, который вытесняет не только все недавние «летние ликующие тоны», но и привычные (воспетые еще Пушкиным) краски осени. Черный цвет не просто повторяется в пейзаже («Вон это облако ... почернее других», «темный фон неба», «темная, почти черная полоса», «черная пелена», «темный фон грязи»), он «разрастается», нагнетается, сгущается. Сначала простая констатация факта — «улица почернела»: у черного цвета здесь обычная изобразительная функция. Затем — «поселок, утонувший в грязи»: предполагаемый черный цвет призван теперь не только изображать, он способствует возникновению того мрачного настроения, которое, сопровождая далее описание «деревенской осени» и психологизируя его, постепенно усиливается по мере увеличения «объема» черного цвета («месиво грязи») и достигает своего максимального выражения в почти апокалиптическом образе «разверзнувшихся хлябей земли» (предельное по «масштабу» и эмоциональной интенсивности использование черного цвета), вызывающем у читателя, знакомого с Библией, ассоциации с всемирным потопом<sup>5</sup>. Так возникает в романе мотив предостережения, грядущего Суда за великое «развращение человека», чьи сердца преданы «злу во всякое время». Но не только Степка-балбес, все герои романа, погруженные в житейскую суету, глухи к грозному предостережению, не внемлют пророческим предзнаменованиям.

Отметим, что Салтыков-Щедрин обращается в «картине трудовой деревенской осени» к приему градации («стилистическая фигура... в которой определения группируются в известном порядке — нарастания или ослабления их эмо-

<sup>5</sup> «И увидел Господь [Бог], что велико развращение человек на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время... <...> И сказал Господь: истреблю с лица земли человек, которых Я сотворил... ибо Я раскаялся, что создал их. <...> в сей день разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились; и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей. <...> И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле... все, что имело дыхание духа жизни в ноздрях своих на суше, умерло» (Бытие, 6: 5-8, 7: 11-24. Курсив наш — С.Е.).

ционально-смысловой значимости»<sup>6</sup>). В значительной мере благодаря этому приему уже с самого начала в романе возникает атмосфера тревоги, граничащей с ужасом, которую рано или поздно почувствуют все герои романа.

К черному цвету в пейзаже Салтыков-Щедрин добавит только одну краску — сумеречно-серую («серые испарения осени», «осенние сумерки», «сизый туман», «серое... небо», «белесоватый фон... облаков»). Серая краска наложит на эту и без того мрачную картину осеннего умирания отпечаток какого-то особенно безысходного уныния, гнетущей тоски («Все глядело сумрачно, сонно, все говорило об угнетении») и в то же время призрачности, в которой начинают теряться, исчезать реальные очертания (напомним: серый цвет — традиционный для царства теней в мифологии многих народов мира).

Ни одного звука или шороха, говорящего о жизни природы. Только «стук цепов *унылой* дробью разносится по всей окрестности». И лишь один устойчивый запах «испарений осени» — запах разложения, тления, который дополняется неприятным запахом «испарений от мокрых полушубков», «сизым туманом» плавающих в воздухе конторы.

Как природа, цепenea, погружается в черный беспросветный мрак, лишаясь каких бы то ни было живых проявлений, так и в Степане Владимыриче постепенно замирают признаки жизни: «...одна только мысль мечется, сосет и давит — и эта мысль: «Гроб! гроб» гроб!». «Картина трудовой деревенской осени» помогает понять состояние героя, проникнуть в его внутренний мир. Психологическая функция пейзажа здесь очевидна. Но она не главная и уже во всяком случае не единственная. Являясь, как уже было сказано, первым изображением в романе головлевского «гнезда», пейзаж выполняет прежде всего идейно-композиционную функцию. Именно в этом пейзаже впервые отчетливо зазвучит мотив «умертвия», становясь, по мере своего развития, лейтмотивом романа. На уровне сюжета он обнаруживается в изображении постепенного ухода из жизни одного за другим всех членов семейства Головлевых. На протяжении всего романа скорбный «мартиролог» головлевского рода будет сопровождать описание цепенеющей, безжизненной природы, способствуя раскрытию идейного замысла произведения.

Вторая глава открывается пейзажем, изображающим одно из головлевских владений — Дубровино, принадлежащее Павлу Владимыричу. «Жаркий полдень. На дубровинской барской усадьбе *словно все вымерло*. «Словно все вымерло» и в самой природе. «Жар так и окачивает сверху горячей волной», иссушая природу, от-

нимая силы у всего живого. Отметим эпитеты, которые подбирает автор, передающие состояние природы: «деревья стоят *понурые и неподвижные, точно замученные*», «земля, покрытая *коротенькой, опаленной* травой, пылает». Все вокруг кажется выжженным, обесцвеченным. Даже «барский дом, когда-то выкрашенный *серой* краской», тоже «выцвел», побелел под палящим солнцем. Намеренное подчеркивание в романе, наряду с доминирующим черным, серого цвета — сознательная установка автора, проявление его тенденциозности (о чем подробнее будем говорить на заключительном, обобщающем уроке). Ни одного «ликующего» тона, напоминающего о «макушке» лета, ни одного яркого цвета. Лишь одна нестерпимая для глаза «золотистая дымка», стирающая все краски и очертания. Ни «березовая роща», невдалеке от усадьбы, ни «пруд», ни «ржаное поле» «за околицей» не разнообразят пейзажа: они не различимы в «светящейся мгле», в которой «тонет» вся «окрестность». Природа в этом пейзаже не подает никаких признаков жизни: «Ни звука». Только собаки «хлопают зубами, ловя в полусне мух», да «с кухни доносится дробное отбивание поварских ножей, предвещающее неизменную крошку и битки за обедом». Даже традиционно-усадебные цветущие липы не оживляют, не облагораживают пейзаж: их нежное «благоухание» заглушается «миазмами скотного двора», которые «густою массой стоят в воздухе».

Дубровинский пейзаж «июльского полдня», предшествующий центральному событию главы — смерти Павла Владимырича, относится к зоне автора и, следовательно, выполняет идейно-композиционную функцию. И в этом пейзаже природа предстает оцепеневшей, «замученной», неживой. Мотив «умертвия», столь отчетливо обозначившийся в «картине трудовой деревенской осени», получает здесь свое дальнейшее развитие.

В главе «Семейные итоги» иной тип пейзажа («Ноябрь в исходе...»). Перед нами уже не замкнутые пределы головлевской усадьбы, отчужденные «межевными столбами», а «неоглядное пространство», не оцепеневшая, неподвижная, лишенная признаков жизни природа, а могучая стихия: «резкий, холодный ветер *буровит снег*, в одно мгновение *наметает сугробы, захлестывает все*, что попадет на пути <...> ... *все исчезло* в снежной мгле, крутящейся в воздухе». Автор снова обращается к приему градации, позволяющему передать нарастающую силу метели. Не безмолвствующей изображена природа в этом пейзаже, а гневной, словно вырвавшейся на свободу стихией, наполняющей «всю окрестность» «*воплем*», которому вторит могучее гудение «старинного головлевского сада». Только две краски в ноябрьском пейзаже — черная и белая. Черная краска («На дворе *ночь*...») нужна для того, чтобы оттенить, резко обозначить бе-

<sup>6</sup> Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 60.

лый цвет — цвет «метелицы», снега, но и цвет савана, погребального покрова («земля на неоглядное пространство покрыта *белым саваном*»). Снежный «саван» выступает здесь знаком смерти. Благодаря образу «белого савана», связанного со сквозным мотивом «умертвия», пейзаж приобретает символический характер: разбушевавшаяся стихия становится в романе (уже во второй раз: вспомним «разверзнувшиеся хляби земли») в «картине трудовой деревенской осени» грозным предупреждением, которого опять не слышат головлевские обитатели, «ладком да мирком» посиживающие за вечерним «чайком» у самовара.

Салтыков-Щедрин, как и в главе «Семейный суд», использует в изображении «дворянского гнезда» прием контраста: «*метель разывается пуще и пуще*; то целым снежным ливнем ударит в стекла окон, то каким-то невыразимым плачем прокатится вдоль печного борова» — «Но в барском доме *светло, тепло и уютно*». Салтыков-Щедрин рисует традиционную для усадебного быта сцену семейного чаепития, столько раз воспетую русскими художниками, действительно связанную в сознании читателя с представлением о гармонии отношений, тепле и уюте. Однако контраст между разбушевавшейся стихией и «уютом» головлевского дома оказывается мнимым. В этом самом «светлом и теплом» барском доме вскоре разыгрывается очередная семейная драма, результатом которой станет смерть второго сына Порфирия Владимирыча — Петеньки. Драма, которую Иудушка, привычно предавая близких, по своему обыкновению превратит в позорнейшую комедию.

Так образ «белого савана», возникающий в зимнем пейзаже, предвосхищает будущие события в романе, связанные с уходом из жизни очередного представителя головлевского рода. Еще раз образ «савана» появится в пейзаже, открывающем заключительную главу романа «Расчет». «На дворе декабрь в половине; окрестность, схваченная неоглядным снежным саваном, *тихо цепенеет*... А к головлевской усадьбе и следа почти нет». «Тихо цепенеющая» под «снежным саваном» окрестность символизирует торжество смерти («Даже крестьянский поселок... *словно умер*»). Головлевская усадьба, к которой «и следа... нет», будто брошена на произвол судьбы в этом стынушем «неоглядном» пространстве. В головлевском доме с заколоченным «наглухо» парадным крыльцом, окончательно оторванном от «внешнего мира», завершается последний акт комедии жизни «последнего представителя выморочного рода». И по мере приближения к развязке («расчету») в комедии все более и более будут проступать трагические черты.

Не раз Салтыков-Щедрин включает в повествование весенний пейзаж («Племяннушка»,

«Выморочный», «Расчет»). Учащимся несложно будет заметить, что весна везде показана как «скверное» время (что, впрочем, можно сказать о любом времени года, изображенном в романе). На небе «сплошные *темные* облака», из которых сыплется «весенняя изморось — не то дождь, не то снег». Деревья, как неприкаянные, «беспорядочно» покачивают «из стороны в сторону своими намокшими голыми вершинами». «На *почерневшей* дороге» виднеются лужи; «господские службы *почернели* и словно *ослизли*», вдали, сколько может охватить взор, — бесконечные «*черные* поля» с «белыми пятнами снега». И «*полнейшее безлюдье*», царствующее вокруг. Ничего именно весеннего в этих пейзажах нет: ни яркого солнца, ни голубого неба, ни первых зеленых ростков («даже свежей травы еще не показывалось»), ни веселого щебета птиц, радующихся теплу. Перед нами — то ли конец осени, то ли начало зимы. Все то же «слезящееся» дождем или снегом небо, те же низкие «темные» облака, то же «месиво грязи», тот же запах тления, «ослизлости», та же давящая, какая-то злоеющая тишина повсюду. Тот же доминирующий в пейзаже черный цвет с его характерной смысловой наполненностью, связанной со сквозным мотивом «умертвия». Учащиеся без сомнения почувствуют иронию в авторской ремарке: «Порфирий Владимирыч подвел Анниньку к окну и указал рукой на *картину весеннего возрождения*». Ничто в этой печальной «картине» даже и не намекает на возможность возрождения природы. Кажется, нет на свете таких сил, которые могли бы вывести ее из состояния мертвого оцепенения. Одну лишь «*гнилую оттепель*» «обещает» дующий с юга «сильный ветер».

В финале произведения, вместо «обещанной» хоть «гнилой», но все же «оттепели», кружит и завывает «мартовская мокрая метелица». И так же, как в зимнем пейзаже («Ноябрь в исходе...»), резкий ветер «посылает в глаза» «целые ливни... снега». В эту-то непогоду «ужасное, томительное беспокойство» выгонит Порфирия Владимирыча ночью из дома: «Надо на могилку к покойнице маменьке проститься сходить...». «Не чувствуя ни снега, ни ветра и только инстинктивно запахивая полы халата», пойдет он навстречу своей смерти. «На другой день, рано утром» «в нескольких шагах от дороги» на грязном «талом снегу» найдут «закочневший труп головлевского барина», так и не дошедшего до погоста. В заключительном мартовском пейзаже холод и смерть одерживают окончательную победу над «выморочной» жизнью.

Обобщая наблюдения над пейзажем, формулируем вывод: через весь роман проходит мысль о невозможности обновления природы. Мрачная черно-серо-белая гамма способствует созданию настроения тревоги, подавленности,

которая соответствует состоянию природы и героев романа, определяя его общую эмоциональную атмосферу. Устойчивый *запах распада жизни*, сопровождающий пейзажные зарисовки, свидетельствует о необратимости процесса омертвения, которым охвачены и природа, и человек.

Пейзаж, даже если он и дается как бы «глазами» персонажа — взгляд «из окна», (например, «картина трудовой деревенской осени» или «картина весеннего возрождения»), никогда не вмещается в кругозор героя. За героем всегда стоит автор, чье восприятие природы не только полнее и глубже. Пейзаж и тогда, когда ему придается психологическая функция, становится в романе прежде всего одной из форм выражения авторской позиции. В том, что природе отказывается в возможности возрождения к жизни, проявляется несомненная тенденциозность автора, настойчиво создающего в «Господах Головлевых» образ безлюбивного вымирающего «дворянского гнезда»: здесь рождаются дети «постылыми», «вскармливают» их «постылыми», «постылыми» выпускают из «гнезда» «на все четыре стороны». Отсюда они бегут «без оглядки», молодые, еще полные сил и надежд («потому что хуже, постылее Головлева не предвиделось ничего»), а возвращаются опустошенные, больные, потому что уже некуда бежать, разве что назад — в «помойную яму». Но где бы ни встретили свой конец «птеныцы» головлевского «гнезда», «начало «особенно тяжелых ран», последствием которых стала смерть, было «положено здесь, в Головлеве».

Посреди угарной, нечистой жизни Аннинька, устав от «вони и гвалта гостиниц и постоянных дворов», вдруг «припомнила, что у нее есть что-то свое: *свой дом, свои могилы*, и захотелось ей опять увидеть прежнюю обстановку, опять подышать тем воздухом, из которого она так недавно без оглядки бежала». «Но впечатление это, — пишет автор, — немедленно же должно было разбиться при столкновении с действительностью, встретившеюся в Головлеве». Оказалось, что «*свой дом*» — это «упалáя» усадьба «на тычке» — «без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта», «ветхое и сырое» жилище, в котором «изо всех окон дуло и не было ни одной живой половицы». Это Погорелка — свидетельница «далекого и вечно памятного детства», где «сироток»-«малюток», Любиньку и Анниньку, «воспитывали на кислом молоке и попорченной солонине», где им выговаривали за каждый съеденный «кусоч», за «изломанную грошовую куклу», за «изорванную тряпку» или «стоптанный башмак». «*Свои могилы*» — это уединенный погост

«в стороне от всякого селения», занесенный «глубоким снегом» («так что нужно было разгрести дорогу лопатами, чтоб дойти до могилы»); «простой белый крест, на котором даже надписи никакой не значилось», на могиле некогда «всемогущественной» барыни Арины Петровны Головлевой. Это «бедная» церковь с обвалившейся штукатуркой, с «большими заплатами», обнажавшими ее «кирпичный остов»; «слабый и глухой» звук колокола (видимо, богатые помещики Головлевы не утруждали себя пожертвованиями на богоугодные дела). «А кругом во все стороны стлалась сиротливая равнина», над которой «носился» «крепкий мартовский ветер».

На всем, что изображает автор, лежит тоскливая печать кинутости, сиротства. Ни малейших даже намеков на то, в чем, по словам Пушкина, «*обретает сердце пищу*», — ни «*любви к родному пепелищу*», ни «*любви к отеческим гробам*». Отродясь Головлевым эти чувства были неведомы. Их характеризует полное забвение своих корней, отсутствие какой бы то ни было духовной связи между поколениями, каких бы то ни было нравственных ценностей, передающихся «по наследству».

«Печальная» погорелковская усадьба и еще более печальный заброшенный деревенский погост невядалеке — не просто часть (самая бедная) головлевских владений. Это головлевское «гнездо» в миниатюре — вымершее, безжизненное «*пепелище*» (прозрачна семантика названия имения — *Погорелка*). Головлевокское «гнездо» становится в романе символом умирания, исторической бесперспективности, хотя еще существующего, но обреченного «выморочно» рода.

Салтыков-Щедрин срывает традиционный поэтический флер с образа помещичьего «гнезда», безжалостно разрушая и читательский стереотип, сложившийся на основе произведений «дворянской» литературы, и иллюзии своих героев.

Работая на уроке над текстом романа, мы показываем учащимся, как Салтыков-Щедрин, ведя от главы к главе хронику головлевского рода, руководит читательским восприятием. Весь строй произведения, все его художественные средства, его пафос направлены на то, чтобы подготовить читателя к принятию вывода, с предельной четкостью сформулированного автором в последней главе, вывода, который звучит как приговор «дворянскому гнезду»: «Головлево — это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву.<...> Все смерти, все отравы, все язвы — все идет отсюда».