

DOI 10.15393/j9.art.2016.3644

УДК 821.161.1.09“18”

**Виталий Юрьевич Даренский***Луганский национальный аграрный университет  
(Луганск, Луганская народная республика)*

darenskiy1972@mail.ru

## ИСПЫТАНИЕ СМЕРТЬЮ КАК НРАВСТВЕННАЯ ГОЛГОФА ГЕРОЯ В ПРОЗЕ ВС. ГАРШИНА

**Аннотация.** Статья посвящена анализу двух рассказов Вс. Гаршина — «Четыре дня» и «Художники» — в контексте «пасхального архетипа» русской литературы, сформированного христианской традицией. Фундаментальным императивом этого архетипа является понимание любого жизненного испытания как морального подвига — «нравственной голгофы». Последняя приобретает особо радикальный характер в ситуациях «прохождения через смерть». Если у Гаршина и в европейском экзистенциализме осознание смерти является глубочайшим потрясением, которое настолько сильно, что подводит человека к экзистенциальному кризису, то для христианского сознания смерть становится очищенным бытием, тем состоянием, которое не есть трагедия, а возвышающая и необходимая цель человеческого земного бытия в перспективе бессмертия души. Именно в смерти и раскрывается конечный смысл земной жизни (спасение бессмертной души). Гаршин показал это столь пронзительно, как удавалось редко кому другому, и тем самым явил особую черту русского художественного гения.

**Ключевые слова:** Вс. Гаршин, пасхальный архетип, личность, смерть

...если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную (Ин. 12:24–25).

**А**лександр Волжский (Глинка) в своем глубоком исследовании «Гаршин как религиозный тип» точно обозначил самую важную в духовном отношении черту этого писателя: «Въ немъ съ особенной силой и правдой сказалось это своеобразное, какъ бы застенчиво-прячущееся, затемненное христианское сознание въ русской литературѣ» [2, 9].

Исследование творчества Вс. Гаршина под этим углом зрения чрезвычайно плодотворно, поскольку оно позволило бы выделить те черты русского национального мировоззрения, которые ему органично присущи даже и тогда, когда на сознательном уровне русский человек уже утрачивает связь с Церковью. Именно это уже фактически постхристианское мировоззрение и отражено в художественном мире Вс. Гаршина. Однако тот факт, что *сознание многих героев писателя при этом осталось сущностно христианским по своим глубинным мотивам*, является, по сути, эмпирическим доказательством «воцерковленности» души русского народа.

Исследование Евангельского текста в русской литературе опирается на принципиальную методологическую установку, хорошо сформулированную И. А. Есауловым: «...евангельский текст не сводится лишь к набору цитат, а является фундаментом русской литературы, русской культуры и самого бытия России» [4, 23]. Суть этого фундамента, по определению В. Н. Захарова, состоит «в том, что *русская культура (и литература) православна*, а это значит, что она была пасхальной, спасительной и воскрешающей “мертвые” и грешные души; она соборна, в ней Благодать всегда выше Закона. Таков общий итог предпринятых в последнее время исследований по изучению христианских традиций в русской литературе» [6, 5]. Результатом этих исследований стало и введение И. А. Есауловым в научный оборот принципиально важного концепта «пасхальный архетип» русской литературы. Он обозначает смысловое ядро метасюжета русской литературы как *мира духовного преображения человека*. При этом, как пишет И. А. Есаулов, «в русской духовной традиции для того, чтобы *воскреснуть*, необходимы не только страдания, но и — в пределе — смерть “ветхого” человека: Воскресения без смерти не бывает. Воскресение — это не возрождение заново, не “повторение” природного цикла. Это переход в качественно иное измерение, преодоление смерти посредством духовного спасения» [5, 260]. У каждого из значительных русских писателей и поэтов этот архетип проявляется по-своему. Особый интерес по вышеуказанной причине в этом отношении представляет творчество Вс. Гаршина. Задачей

данной статьи является краткий анализ двух рассказов писателя — «Четыре дня» и «Художники» — с целью выявления в них базового сюжета («пасхального архетипа») духовного воскресения человека посредством прохождения его через символическую смерть — «нравственную голгофу».

Рассказ Вс. Гаршина «Четыре дня» на фоне русской прозы XIX века выглядит, с одной стороны, достаточно «классическим» с точки зрения ее содержательных особенностей (в первую очередь, интенции крайне обостренного нравственного самоанализа), но вместе с тем, стоит и как-то особняком с точки зрения стилистической и мировоззренческой: выглядит словно каким-то пришельцем из века XX-го с его *особым ощущением трагической покинутости человека в обесмысливающемся мире*. В силу этих особенностей типологически рассказ «Четыре дня» следует относить к тому явлению в истории литературы, которое принято обозначать термином «экзистенциальная проза». В XX веке экзистенциализм возник как попытка создания нового мировоззрения, в котором человек рассматривается не как абстрактное существо, но на первый план выходят его смысложизненные переживания, составляющие конкретный уникальный опыт каждого человека. Основными темами экзистенциального мышления, в том числе и в его художественном воплощении, стали: 1) проблема конечности человеческого существования; 2) обнаружение сокровенного смысла человеческой жизни через осознание ее конечности; 3) смерть как ведущий элемент жизни, придающий ей особый и неповторимый смысл; 4) тревога и внутреннее напряжение, возникающее в результате осознания собственной смертности и поиска смысла, трансформируют человека как нравственное существо. Так, знаковым литературно-философским памятником экзистенциализма остается повесть А. Камю «Посторонний», а также принципы экзистенциальной «подрывной прозы», заложенные Г. Гессе в романе «Степной волк». Можно говорить о существовании особой «экзистенциальной прозы», для которой характерны проблемы смысла жизни и самоопределения, смерти как особого «состояния бытия»,

духовного одиночества и заброшенности, свободы как трагически-неустрашимой сущности человеческого бытия.

Смерть в традиции экзистенциализма воспринимается как «неизлечимая болезнь» самой жизни, поскольку она вызывает у человека страшное чувство отчаяния от осознания конечности и хрупкости существования. Смерть и война как «царство смерти» всех уравнивают, всё и всех ставят на грань небытия, создавая ощущение катастрофической бессмысленности жизни. Если рассматривать исторические предпосылки возникновения экзистенциализма, то решающим фактором будут войны XX столетия, с их бессмысленным уничтожением огромных масс людей. Но сама война не в ее героически-нравственном пафосе, а именно как насилие над человеческой природой, как бытийный символ самой смерти начала осознаваться в литературе еще ранее.

Именно к этому ряду и принадлежит рассказ Вс. Гаршина. Как отмечает Г. Красников, «даже и в мировой литературе этот гаршинский небольшой шедевр стоит особняком, пожалуй, не имея себе равных по описанию безумной и жуткой реальности войны, из простого, страшного в своей обыденности и привычности эпизода поднимающейся до эпического и эсхатологического символа» [7, 10]. Именно благодаря особому безумному и жуткому взгляду на мир и выразившему его особому «гаршинскому» стилю, впервые проявившемуся именно в этом рассказе, Гаршин сразу стал известным русским писателем. Поступив рядовым добровольцем в 138-й Болховский полк, 11 августа 1877 года он получил ранение в бою при Аясларе (Болгария). В реляции о нем говорилось, что он «примером личной храбрости увлек вперед товарищей в атаку, во время чего и ранен в ногу» [11, 6]. Тогда же, находясь на лечении в военном госпитале, он и написал «Четыре дня». Добровольцем на войну Гаршин пошел потому, что это было своего рода «хождением в народ» (перестрадать вместе с простыми солдатами на фронте), а самое главное — это желание явно исходило из его внутренней творческой потребности пережить такие события, которые бы проявили особое трагическое мироощущение, доминировавшее в душе писателя.

Тема рассказа «Четыре дня» — человек на войне — естественно, не была оригинальным изобретением Гаршина, она была традиционной и для всех предшествующих периодов развития русской литературы, начиная со «Слова о полку Игореве». Принципиально иное видение Гаршиным этой традиционной темы состояло в том, что в рассказе показан не человек как герой и образец для подражания его героизму, как это имело место ранее, а страдающая личность, испытывающая шоковые переживания и переоценивающая свое отношение к жизни (см.: [3]). А именно: ужас войны заключается не в необходимости совершать героические поступки и жертвовать собой — а как раз эти живописные видения представлялись добровольцу Иванову (и, видимо, самому Гаршину) до войны, — ужас войны в другом: в том, что заранее даже не представляешь. Герой рассуждает:

Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять *свою* грудь под пули. И я пошел и подставил.

Ну и что же? Глупец, глупец!<sup>1</sup>

Тем самым, экзистенциальный парадокс, ярко показанный Вс. Гаршиным, состоит в том, что человек на войне даже с самыми благородными намерениями неизбежно становится носителем зла, убийцей других людей — и это может им переживаться даже тяжелее, чем собственная смерть!

Человек на войне мучается не только и даже не столько от боли, которую порождает рана, а в первую очередь от внезапного осознания ненужности этой раны и боли, а также от того, что человек превращается в абстрактную единицу, про которую легко забыть: «...в газетах останется несколько строк, что, мол, потери наши незначительны: ранено столько-то; убит рядовой из вольноопределяющихся Иванов. Нет, и фамилии не напишут; просто скажут: убит один. Один рядовой, как та одна собачонка...» (24). В ранении и смерти солдата нет ничего героического и красивого, это самая обыкновенная смерть, которая не может быть красивой. Герой рассказа сравнивает свою судьбу с судьбой запомнившейся ему с детства собачки: «Я шел по улице, кучка народа

остановила меня. Толпа стояла и молча глядела на что-то беленькое, окровавленное, жалобно визжавшее. Это была маленькая хорошенькая собачка; вагон конножелезной дороги переехал ее. Она умирала, вот как теперь я. Какой-то дворник растолкал толпу, взял собачку за шиворот и унес. <...> Дворник не пожалел ее, стукнул головою об стену и бросил в яму, куда бросают сор и льют помои. Но она была жива. И мучилась еще целый день» (24, 30). И, подобно той собачке, человек на войне фактически превращается в такой же мусор, а кровь его тоже течет, подобно «помоям». Ничего святого от человека не остается.

Война полностью меняет все ценности человеческой жизни, добро и зло путаются, жизнь и смерть меняются местами. Герой рассказа, очнувшись и осознав свое трагическое положение, с ужасом понимает, что рядом лежит убитый им враг, толстый турок:

За что я его убил?

Он лежит здесь мертвый, окровавленный. <...> Кто он? Быть может, и у него, как у меня, есть старая мать. Долго она будет по вечерам сидеть у дверей своей убогой мазанки да поглядывать на далекий север: не идет ли ее ненаглядный сын, ее работник и кормилец?..

А я? И я также... Я бы даже поменялся с ним. Как он счастлив: он не слышит ничего, не чувствует ни боли от ран, ни смертельной тоски, ни жажды...» (24–25).

Живой человек завидует мертвому! Более того, он сам зовет смерть: «Смерть, где ты? Иди, иди! Возьми меня!» (30).

Иванов, лежа рядом с разлагающимся вонючим трупом толстого турка, почти равнодушно наблюдает все стадии его разложения: сначала «был слышен сильный трупный запах» (26), затем «его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, побледнела и пожелтела; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там копошились черви. Ноги, затянутые в штиблеты, раздулись, и между крючками штиблет вылезли огромные пузыри. И весь он раздулся горюю» (28), потом «лица у него уже не было. Оно сползло с костей» (29), наконец «он совсем расплылся.

Мириады червей падают из него» (30). Живой человек уже не испытывает отвращения к трупу, причем настолько, что ползет к нему для того, чтобы напиться теплой воды из его фляги: «Я начал отвязывать флягу, опершись на один локоть, и вдруг, потеряв равновесие, упал лицом на грудь своего спасителя. От него уже был слышен сильный трупный запах» (26). Все поменялось и перепуталось в мире, если труп является спасителем...

Пространство и время в рассказе отличаются разорванностью. Получив ранение и лежа на земле, герой рассказа «не слышал ничего, а видел только что-то синее; должно быть, это было небо. Потом и оно исчезло» (21). Через некоторое время, очнувшись ото сна, он вновь обратит внимание на небо: «Почему я вижу звезды, которые так ярко светятся на черно-синем болгарском небе? <...> Надо мною — клочок черно-синего неба, на котором горит большая звезда и несколько маленьких, вокруг что-то темное, высокое. Это — кусты» (22–23). Имеет смысл сравнить этот эмоциональный образ неба в рассказе Гаршина с хрестоматийным образом неба Аустерлица из «Войны и мира» Л. Толстого, где герой оказался в похожей ситуации, он тоже ранен и тоже созерцает небо. Общим в этих образах неба является то, что они оба внезапно создают другой план видения мира и экзистенциальной ситуации героя, перемещая ее в «контекст вечности». Однако эти образы радикально разные по своему особому смысловому наполнению. У Л. Толстого Болконский «раскрыл глаза. Над ним было опять все то же высокое небо с еще выше поднявшимися плывущими облаками, сквозь которые виднелась синеющая бесконечность»<sup>2</sup>. Болконский видит небо как символ вечности и жизни, который придает ему силы и надежду. У Гаршина же — это не само небо, а лишь его «клочок», причем почти черный, создающий образ смерти.

Однако, как отмечал В. И. Порудоминский, у Гаршина «пространство и время в рассказе — категории нравственные» [11, 12]. Все эти четыре дня между жизнью и смертью, лежа рядом с разлагающимся трупом и ожидая собственной смерти, Иванов пытался определить свое место в мире, переосмысливал всю свою предшествующую жизнь,

и каждый день одни и те же мысли повторялись заново, становясь все более страшными и безнадежными. Сознание героя словно движется вниз по Дантовым «кругам ада»: с каждым днем труп убитого турка все более разлагается, и точно так же все глубже и глубже проваливается в бездну сознание Иванова, порождая все более и более страшные мысли.

Специфична и субъектная организация рассказа, где второе действующее лицо — не живой человек, а труп. Герой каждый день заново решает вопрос о смысле жизни, переживает свое одиночество, разлуку с близкими друзьями, самое главное — каждый день меняет смысл уже решенных, казалось бы, вопросов и ставит их заново. Положение раненого и забытого на поле боя человека ужасно не тем, что он открывает для себя страшный смысл происходящего, а тем, что никакого смысла найти вообще не удастся, все бессмысленно. Человек бессилен перед слепой стихией смерти, и каждый день этот поиск ответов начинается вновь.

Герой Гаршина экзистенциально уже находится в состоянии смерти, и как будто смотрит на жизнь «со стороны» — словно уже закончившуюся, как бы уже после смерти. Именно это и является тем состоянием, которое можно назвать прохождением через смерть — нравственной голгофой человека. Когда человек пребывает на грани смерти, но потом выживает, то этот опыт пережитой смерти неизбежно затем трансформирует его личность, меняет ее смысловые установки, отношение к жизни и весь строй психики и характер. Евангельский смысл испытания смертью состоит в том, что за этой символической смертью следует нравственное и духовное воскресение человека. Бессмысленность существования — это экзистенциальная смерть души, которая может приводить к ее воскресению в познании нового высшего смысла бытия. Именно предельная заостренность этих состояний и является особым художественным открытием Гаршина.

В основе гаршинского взгляда на мир в этом рассказе — протест против мировой бессмысленности, воплощающейся в неких безликих силах, что влекут человека к гибели и разрушению, в том числе и саморазрушению. Боль писателя



об одном человеке, об одной-единственной жизни неотделима от его стремления хотя бы на уровне имени главного персонажа достичь всеохватывающего обобщения. Его герой носит фамилию Иванов и имя Иван Иванович. Он подходил к трагизму человеческой жизни не с позиции социальной критики, а с позиции экзистенциальной растерянности перед лицом мирового зла и протеста против него, как правило, безуспешного и трагического. Особенно пронзителен мотив бессмысленности погубленной человеческой жизни в рассказе Гаршина «Денщик и офицер». Поэтому для писателя характерно изображение героя на грани безумия. Известно, что он сам пережил душевный недуг — маниакально-депрессивный синдром, из-за которого в 1880 году находился в психиатрической лечебнице. Но было бы ошибкой все сводить лишь к автобиографизму. Дело здесь отнюдь не в личной болезни — наоборот, скорее, болезнь уже была следствием экзистенциального состояния и определенного мироощущения. Именно безумие здесь «оказывается началом бунта, так как рационально осмыслить зло, по Гаршину, невозможно» [13]. Впадение в безумие также является особым видом «впадения во смерть» — во смерть разума, задыхающегося от бессмыслицы.

И человек в этом состоянии уже сам стихийно влечется ко смерти — но это не власть мифического Танатоса, а именно особый нравственный «взрыв» души, жаждущей освободиться от бессмыслицы через нравственный подвиг. В своей радикальной форме это переживается на войне. В рассказе Гаршина «Из воспоминаний рядового Иванова» герой говорит: «Нас влекла неведомая тайная сила: нет силы большей в человеческой жизни. Каждый отдельно ушел бы домой, но вся масса шла, повинуюсь не дисциплине, не сознанию правоты дела, не чувству ненависти к неизвестному врагу, не страху наказания, а тому неведомому и бессознательному, что долго еще будет водить человечество на кровавую бойню — самую крупную причину всевозможных людских бед и страданий» (149). И в том же рассказе есть описание боя — подлинная ода жертвенности и христианскому умению все претерпевать:

Говорят, что нет никого, кто бы не боялся в бою; всякий нехвастливый и прямой человек на вопрос: страшно ли ему, отвечает: страшно. Но не было того физического страха, какой овладевает человеком ночью, в глухом переулке, при встрече с грабителем; было полное, ясное сознание неизбежности и близости смерти. И — дико и странно звучат эти слова — это сознание не останавливало людей, не заставляло их думать о бегстве, а вело вперед. Не проснулись кровожадные инстинкты, не хотелось идти вперед, чтобы убить кого-нибудь, но было неотвратимое побуждение идти вперед во что бы то ни стало, и мысль о том, что нужно делать во время боя, не выразилась бы словами: нужно убить, а скорее: нужно умереть (188).

Так человек жаждет пройти через смерть, чтобы воскреснуть для вечной жизни и вечного смысла, победив бессмыслицу мира сего. И художественный мир Гаршина показывает, насколько душа человека на самом деле стала христианской, если в ней так мощно действует эта потребность бессмертного смысла.

Это проявляется и на уровне языковых средств его прозы. Как отмечает О. С. Лепехова, этическое пространство сверхтекста Вс. Гаршина создается посредством совокупности этических концептов: «болезнь», «страдание», «совесть», «раскаяние», «покаяние», «надежда», «вера», «любовь», «Бог», «творчество», «крестная мука», «воскресение» (см.: [8, 23–24]).

Поэтому совершенно естественно, что экзистенциальная сущность переживания войны, заповеданная прозой Гаршина, стала базовой традицией для русских писателей XX века, писавших о войне. Как отмечает Г. Красников, «внешне простой и ясный стиль гаршинской прозы несет в себе отнюдь не простое внутреннее напряжение <...> в этом стиле прорываются несвойственные XIX веку почти современные интонации будущей прозы Андрея Платонова. Так, он пишет о шальной пуле, которая не хочет “умирать одна и попадает прямо в сердце солдату”...» [7, 11].

Испытание смертью и прохождение через нравственную голгофу у героев Гаршина происходит и в мирной обстановке — более того, оно имеет место именно в наиболее утонченных сферах художественного творчества. Об этом —

один из самых известных его рассказов — «Художники» (1879). По мнению С. Венгерова, Гаршин «в лице художника Рябинина показал, что нравственно чуткий человек не может спокойно предаваться эстетическому восторгу творчества, когда кругом так много страданий» [1, 164]. Но это лишь совершенно внешнее понимание темы рассказа, несколько не затрагивающее ее сути. В чем же эта суть?

В этом рассказе, как отметил В. Порудоминский, опосредованно отражен и реальный жизненный материал. В частности, показаны типы художников, возглавлявших в то время противоборствующие направления в русском искусстве. «Мужичья полоса» была представлена Репиным с его «Бурлаками», а «искусство для искусства» — модным пейзажистом Клевером с его «изящными вещицами». В своих статьях о выставках Гаршин писал, что пейзажи Клевера точно изготовлены на «фабрике стенных украшений». В рассказе показан и идеолог реалистического искусства, прообразом которого явно был В. В. Стасов («В. С.»): это он видит в Рябинине будущего «нашего корифея» и поэтому «одобряет, превозносит» рябининского «Глухаря». Есть и идейный вдохновитель противоположного направления — критик Л., Александр Л.; в нем угадывается Александр Ледаков, ярый враг передвижничества, «пересола реализма». Примечательно и указание, что проданная картина Рябинина увезена в Москву: в то время картины такого направления покупал, как правило, лишь П. М. Третьяков, который, действительно, приобрел на Шестой Передвижной выставке картину «Кочегар» Н. Ярошенко, очень близкую по смыслу рябининскому «Глухарю». Тем самым, связь гаршинского «Глухаря» и «Кочегара» для современников должна была быть вполне очевидной [10, 415]. Действительно, борьба двух течений в русской живописи, которые символически представлены в рассказе Рябининым и Дедовым, в период написания рассказа обозначилась особенно ярко. Н. Ярошенко выставил картины «Кочегар», «Невский проспект ночью», «Причины неизвестны» и др., К. Савицкий — «На войну», «Беглый», «Крючники». Вероятнее всего, именно картина «Кочегар»,

вызвав глубокое восхищение Гаршина, вдохновила его написать «Художников».

Общая канва рассказа очень проста. Дедов и Рябинин представляют разные направления в искусстве, что позволяет писателю развернуть картину внутреннего экзистенциального конфликта двух способов отношения к жизни. Для Дедова — пейзажиста, сторонника «чистого искусства», с наслаждением рисующего свои «Закаты», «Утра», «Натюрморты» и т. д. — искусство представляется лишь средством гедонистического наслаждения и неплохим источником дохода. Более глубокие запросы человеческого духа ему не понятны. Красота и гармония в его понимании — это то, что доставляет удовольствие и услаждает взор покупателей картин. Поэтому ему кажется странным и непонятным пристрастие Рябинина к бытовым сюжетам, а тем более таким тяжелым и мучительным, один из которых изображен в «Глухаре»: «...пишет лапти, онучи и полушубки, как будто бы мы не довольно насмотрелись на них в природе» (95). «По-моему, — рассуждает он, — вся эта мужичья полоса в искусстве — чистое уродство. Кому нужны эти пресловутые репинские “Бурлаки”? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?» (98–99).

Рябинин же задается совсем другими вопросами: в первую очередь его волнует то, что его искусство может оказаться бесполезным. «Как убедиться в том, — вопрошает он, — что всю свою жизнь не будешь служить исключительно глупому любопытству толпы <...> и тщеславию какого-нибудь разбогатевшего желудка на ногах, который не спеша подойдет к моей пережитой, выстраданной, дорогой картине, писанной не кистью и красками, а нервами и кровью, пробурчит: “мм... ничего себе”, сунет руку в оттопырившийся карман, бросит мне несколько сот рублей и унесет ее от меня. Унесет вместе с волнением, с бессонными ночами, с огорчениями и радостями, с обольщениями и разочарованиями» (94).

Для Дедова таких вопросов не существует: «Удивительными мне кажутся эти люди, не могущие найти полного

удовлетворения в искусстве» (96). Здесь Дедов как будто бы мыслит как сторонник «искусства для искусства», но уже в реальной жизненной ситуации его строй мысли становится принципиально иным, и он уже мыслит как обычный делец: «...пока ты пишешь картину — ты художник, творец; написана она — ты торгаш; и чем ловче ты будешь вести дело, тем лучше. Публика часто тоже норовит надуть нашего брата» (96). С такой сугубо практической точки зрения он и оценивает одну из своих картин: «...сюжет — из ходких и симпатичный: зима, закат; черные стволы на первом плане резко выделяются на красном зареве. Так пишет К., и как они идут у него!» (96). В действительности же между этими подходами к искусству нет противоречия — они органично дополняют друг друга и их объединяет то, что З. Фрейд назвал «принципом удовольствия»: сначала автор старается получить удовольствие от самого создания картины, а затем еще и от денежного вознаграждения за нее. То есть при внешней противоположности высказанных им взглядов у них на самом деле один и тот же корень.

Взгляд на искусство Рябина радикально отличается и никак не связан со стремлением к удовольствию. Наоборот, занятие искусством приносит ему страдания, поскольку оно открывает такую глубинную правду жизни, которая заставляет человека содрогнуться. Именно такой случай и является сюжетным центром рассказа. Однажды на машиностроительном заводе внимание Рябина привлекла работа так называемых «глухарей», которая была поистине страшной и мучительной: рабочий садился в котел и держал заклепку клещами, изо всех сил напирая на нее грудью, а снаружи мастер бил по заклепке молотом. «Ведь это все равно, что по груди бить!» (97) — в ужасе воскликнул Рябинин. Но Дедов — в прошлом инженер — без особого сочувствия объяснил Рябину, что работа действительно очень тяжелая: рабочие на этом деле мрут, как мухи, что больше года-двух не выдерживает даже самый здоровый и сильный. Ведь работать приходится летом в жару, а зимой на холоде, согнувшись в котле в три погибели, и «глухарями» прозвали этих рабочих потому, что они быстро глохнут от страшного грохота ударов.

Но платят им гроши, так как для этой работы никакой квалификации не нужно, а нужно лишь «рабочее мясо».

Глубоко потрясенный увиденным Рябинин пишет картину «Глухарь», в которой хочет передать весь охвативший его ужас от увиденного. Вместо катарсиса, который должно приносить искусство, образ несчастного рабочего преследует и мучает его день и ночь: «Вот он сидит передо мною в темном углу котла, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его совсем не было бы видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок» (99).

По завершении работы над картиной Рябинин испытывает очень странные переживания:

...ничто мне так не удавалось, как эта ужасная вещь. Беда только в том, что это довольство не ласкает меня, а мучит. Это — написанная картина, это — созревшая болезнь. Чем она разрешится, я не знаю, но чувствую, что после этой картины мне нечего уже будет писать <...>. И я сижу перед своей картиной, и на меня она действует. Смотришь и не можешь оторваться, чувствуешь за эту измученную фигуру. Иногда мне даже слышатся удары молота... Я от него сойду с ума. Нужно его завесить.

Полотно покрыло мольберт с картиной, а я все сижу перед ним, думая все о том же неопределенном и страшном, что так мучит меня. <...> Точно Дух Земли в «Фаусте», как его изображают немецкие актеры. <...>

Кто позвал тебя? Я, я сам создал тебя здесь. Я вызвал тебя, только не из какой-нибудь «сферы», а из душного, темного котла, чтобы ты ужаснул своим видом эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу. <...> Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое... (100).

А ведь это «убей!» — это не что иное, как призыв произвести над людьми решительное нравственное испытание, которое должно их преобразить путем переживания такой же голгофы души, которую испытывает и сам Рябинин.

При этом Рябинин горько осознает, что его картина ничего не изменит, что «образованное общество» останется глубоко равнодушным к перевернувшей ему душу теме: «Картина

кончена, вставлена в золотую раму, два сторожа потащат ее на головах в академию на выставку, — грустно думает художник. — И вот она стоит среди “полдней” и “закатов”, рядом с “девочкой с кошкой”, недалеко от какого-нибудь трехсаженного “Иоанна Грозного, вонзающего посох в ногу Васьки Шибанова”. Нельзя сказать, чтобы на нее не смотрели; будут смотреть и даже хвалить. Художники начнут разбирать рисунок. Рецензенты, прислушиваясь к ним, будут чиркать карандашиками в своих записных книжках. Один г. В. С. выше заимствований; он смотрит, одобряет, перевозносит, пожимает мне руку. Художественный критик Л. с яростью набросится на бедного глухаря, будет кричать: но где же тут изящное, скажите, где тут изящное? И разругает меня на все корки. Публика... Публика проходит мимо бесстрастно или с неприятной гримасой; дамы — те только скажут: “ah, comme il est laid, ce глухарь” (Ах, как он уродлив, этот глухарь — *фр.*), и проплывут к следующей картине, к “девочке с кошкой”, смотря на которую, скажут: “очень, очень мило”, или что-нибудь подобное. Солидные господа с бычьими глазами поглазеют, потупят взоры в каталог, испустят не то мычание, не то сопенье и благополучно проследуют далее. И разве только какой-нибудь юноша или молодая девушка останутся со вниманием и прочтут в измученных глазах, страдальчески смотрящих с полотна, вопль, вложенный мною в них...» (100–101). Но ведь очевидно, что, по сути, все это тоже особый вид испытания смертью — «смертью» произведения художника, не нашедшего понимания и отклика у людей. Это тоже нравственная голгофа творческой личности, ясно осознающей тщетность того, во что он вложил все свои силы и талант. И поэтому после трагического окончания этой картины Рябинин бросил искусство и пошел в учителя, но Гаршин кончает рассказ словами, что на этом поприще он также потом «не преуспевал». Но это и не удивительно, ведь душевная мука и духовная жажда Рябинина, возникнув однажды, не могут уже исчезнуть никогда — это тот нравственный «крест» совестливого русского человека, который он уже будет нести всегда до конца своей земной жизни.

Что же произошло в процессе написания картины, которая так радикально изменила судьбу художника? Эта картина относится к числу тех творений, которые являют парадоксальную природу художественного творчества как такового. О таких творениях Отто Ранк писал так: «...содержание поэтических произведений большей частью будит в нас мучительные аффекты; несчастье и печаль, страдание и гибель благородных людей для трагедии единственная, для эпоса, романа, новеллы наиболее частая тема. <...> Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов очевидно совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, и это **эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение** является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни» [12, 144]. Такой «анализ бессознательной душевной жизни» у Рябина за тем происходит во сне. Ему являются поистине inferнальное видение, словно сошедшее с полотен Иеронима Босха:

Просыпаюсь не совсем, а в какой-то другой сон. Чудится мне, что я опять на заводе, только не на том, где был с Дедовым. Этот гораздо громаднее и мрачнее. Со всех сторон гигантские печи чудной, невиданной формы. Снопами вылетает из них пламя и коптит крышу и стены здания, уже давно черные, как уголь. Машины качаются и визжат, и я едва прохожу между вертящимися колесами и бегущими и дрожащими ремнями; нигде ни души. Где-то стук и грохот: там-то идет работа. Там неистовый крик и неистовые удары; мне страшно идти туда, но меня подхватывает и несет, и удары все громче, и крики страшнее. И вот все сливается в рев, и я вижу... Вижу: странное, безобразное существо корчится на земле от ударов, сыплющихся на него со всех сторон. Целая толпа бьет, кто чем попало. Тут все мои знакомые с остервенелыми лицами колотят молотами, ломами, палками, кулаками это существо, которому я не



прибрал названия. Я знаю, что это — все он же... <...>. Я вижу, как я сам, другой я сам, замахивается молотом, чтобы нанести неистовый удар.

Тогда молот опустил на мой череп. Все исчезло; некоторое время я сознавал еще мрак, тишину, пустоту и неподвижность, а скоро и сам исчез куда-то... (104).

Здесь художнику открылась скрытая «тайна человеческого бытия», и открылась она после опыта написания картины. Эта тайна, насколько ее можно выразить словами, состоит в самоуничтожении человека, бессмысленности и конечности его бытия, который, однако, не может с этим смириться и мучительно ищет выход к иной, высшей жизни. Закономерным итогом стало архетипическое переживание Рябининым «второго рождения» после символического прохождения через смерть во время тяжелой болезни:

«Жив», — подумал я и даже прошептал это слово. И вдруг то необыкновенно хорошее, радостное и мирное, чего я не испытывал с самого детства, нахлынуло на меня вместе с сознанием, что я далек от смерти, что впереди еще целая жизнь, которую я, наверно, сумею повернуть по-своему (о! наверно сумею), и я, хотя с трудом, повернулся на бок, поджал ноги, подложил ладонь под голову и заснул, точно так, как в детстве, когда, бывало, проснешься ночью возле спящей матери... (106).

Д. П. Святополк-Мирский писал, что «сущность личности Гаршина в том, что ему был дан “гений” жалости и сострадания, такой же сильный, как у Достоевского, но без “ницшеанских”, “подпольных” и “карамазовских” ингредиентов великого писателя. Дух жалости и сострадания пронизывает все его творчество» [9, 526]. Все это верно, но не касается глубинной сущности художественных открытий Гаршина. Эта сущность состоит в явленности той «тайны человеческого бытия», которая заключается в неизбывной жажде бессмертия и постижения вечного смысла бытия, которая тревожит человека во все времена и которая несравненно глубже любых психологических и социальных проблем.

Подводя итог, невозможно не отметить наиболее глубокий «культурный слой», лежащий в основе «феномена Гаршина». Речь идет о принципиальной утрате христианского

понимания смысла смерти (и смысла земной жизни), которая и привела к тому «жуткому» ощущению тотальной бессмысленности всего, которое мы видим у Гаршина, а затем и в европейском экзистенциализме. Но в христианском сознании имеет место совершенно другое восприятие и отношение к феномену смерти. Если у Гаршина и в европейском экзистенциализме осознание смерти является глубочайшим потрясением, которое настолько сильно, что подводит человека к экзистенциальному кризису, то для христианского сознания смерть становится очищенным бытием, тем состоянием, которое не есть трагедия, а именно *цель*, возвышающая и необходимая. Именно в смерти и раскрывается конечный смысл земной жизни (спасение бессмертной души), к которому необходимо стремиться. И Гаршин показал это столь пронзительно, как удавалось редко кому другому, и тем самым явил особую черту русского художественного гения.

### Примечания

- <sup>1</sup> Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М.: Сов. Россия, 1984. С. 25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- <sup>2</sup> Толстой Л. Н. Война и мир: в 4 т. М.: Просвещение, 1987. Т. 1. С. 262.

### Список литературы

1. Венгеров С. Гаршин (Всеволод Михайлович) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: в 86 т. — СПб.: Семеновская типолитография (И. А. Ефрона), 1892. — Т. VIII. — С. 163–164.
2. Волжский (Глинка) А. С. Гаршинъ какъ религиозный типъ. — М.: Религиозно-общественная библиотека, 1906. — 56 с. [Электронный ресурс]. — URL: [http://az.lib.ru/g/glinka\\_a\\_s/text\\_1906\\_garshin\\_oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/g/glinka_a_s/text_1906_garshin_oldorfo.shtml).
3. Даренский В. Ю. Рождение экзистенциальной прозы в рассказе В. Гаршина «Четыре дня» // Полифоническая культура Украины. — Луганск, 2007. — Вып. 3. — С. 14–23.
4. Есаулов И. А. Евангельский текст в русской культуре и современная наука // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск; СПб.: Алетей, 2011. — Вып. 9: Евангельский текст в русской литературе

- XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 6. — С. 5–23 [Электронный ресурс]. — URL: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429962763.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429962763.pdf).
5. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.
  6. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1998. — Вып. 5: Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 2. — С. 5–30 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472>.
  7. Красников Г. Тайная сила войны. К 145-летию со дня рождения Всеволода Гаршина // Независимая Газета. — 2000. — 15 февраля. — С. 10–11 [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.ng.ru/culture/2000-02-15/7\\_war.html](http://www.ng.ru/culture/2000-02-15/7_war.html).
  8. Лепехова О. С. Этическое пространство сверттекста В. М. Гаршина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Архангельск, 2006. — 32 с.
  9. Мирский Д. С. Гаршин // Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. — London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. — С. 525–527.
  10. Порудоминский В. И. Примечания // Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / вступ. ст., сост. и примеч. В. И. Порудоминского. — М.: Советская Россия, 1984. — С. 412–429.
  11. Порудоминский В. И. Час выбора // Гаршин В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / вступ. ст., сост. и примеч. В. И. Порудоминского. — М.: Советская Россия, 1984. — С. 3–20.
  12. Ранк О. Миф о рождении героя. — М.: Канон, 1997. — 234 с.
  13. Шкловский Е. По закону совести: Гаршин и Короленко [Электронный ресурс]. — URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104301>.

Vitaliy Yu. Darenskiy

*Lugansk National Agrarian University  
(Lugansk, The Lugansk People's Republic)*

darenskiy1972@mail.ru

## MORAL GOLGOTHA OF MAN (DEATH EXPERIENCE) IN V. S. GARSHYN'S PROSE

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of V. Garshyn's tales "Four days" and "Artists" in the context of an "Easter archetype" of Russian literature, formed in Christian tradition. The fundamental imperative of this archetype is comprehension of all life events as a sort of moral deeds, that is of "Moral Golgotha". The latter takes a drastic form through death experience. According to V. S. Garshyn and European existentialism, consciousness of death is such a strong and deep commotion that it may provoke an existential crisis in a person's soul, while in Christian tradition death is seen as pure beingness, that is not a tragedy but a sublime and indispensable purpose of Man's earthly life on the way to the immortality of the soul. Indeed, death reveals the final meaning of earthly life, that is salvation of the soul. Garshyn brightly demonstrated it as no one else, thus manifesting a particular trait of a Russian artistic man of genius.

**Keywords:** Easter archetype, V. Garshyn, personality, death

### References

1. Vengerov S. Garshin (Vsevolod Mikhaylovich) [Garshin (Vsevolod Mikhailovich)]. *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona: v 86 tomakh* [The Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary: in 86 Vols]. St. Petersburg, Semenovskaya tipolitografiya (I. A. Efrona) Publ., 1892, vol. 8, pp. 163–164.
2. Volzhskiy (Glinka) A. S. *Garshin kak religioznyy tip* [Garshin as a Religious Type]. Moscow, Religiozno-obshchestvennaya biblioteka Publ., 1906. 56 p. Available at: [http://az.lib.ru/g/glinka\\_a\\_s/text\\_1906\\_garshin\\_olderfo.shtml](http://az.lib.ru/g/glinka_a_s/text_1906_garshin_olderfo.shtml).
3. Darenskiy V. Yu. Rozhdenie ekzistentsial'noy prozy v rasskaze V. Garshina «Chetyre dnya» [The Origins of Existential Prose in Garshin's Tale "Four Days"]. *Polifonicheskaya kul'tura Ukrainy* [Polyphonic Culture of Ukraine]. Lugansk, 2007, issue 3, pp. 14–23
4. Esaulov I. A. Evangel'skiy tekst v russkoy kul'ture i sovremennaya nauka [The Gospel Text in Russian Culture and Modern Science]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk,

- St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2011. Vol. 9: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscences, Motif, Plot, Genre]. Issue 6, pp. 5–23. Available at: [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429962763.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429962763.pdf).
5. Esaulov I. A. *Paskhal'nost' russkoy slovesnosti* [Paskhal'nost' of Russian Literature]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p.
  6. Zakharov V. N. Pravoslavnye aspekty etnopoetiki russkoy literatury [Orthodox Aspects of Russian Literature Ethnopoetics]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1998. Vol. 5: *Evangel'skiy tekst v russkoy literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiya, motiv, syuzhet, zhanr* [The Gospel Text in Russian Literature of the 18th–20th Centuries: Quotation, Reminiscences, Motif, Plot, Genre]. Issue 2, pp. 5–30. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2472>
  7. Krasnikov G. *Taynaya sila voyny. K 145-letiyu so dnya rozhdeniya Vsevoloda Garshina* [The Hidden Power of War. The Celebration of the 145th Anniversary of the Birth of Vsevolod Garshin]. *Nezavisimaya Gazeta*, 2000, 15 February, pp. 10–11. Available at: [http://www.ng.ru/culture/2000-02-15/7\\_war.html](http://www.ng.ru/culture/2000-02-15/7_war.html).
  8. Lepekhova O. S. *Eticheskoe prostranstvo sverkhsteksta V. M. Garshina. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Ethical Space of V. M. Garshin's Supertext. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Arkhangel'sk, 2006. 32 p.
  9. Mirskiy D. S. *Garshin. Mirskiy D. S. Istoriya russkoy literatury s drevneyshikh vremen do 1925 goda* [Mirsky D. S. History of Russian Literature from Ancient Times up to 1925]. London, Overseas Publications Interchange Ltd Publ., 1992, pp. 525–527.
  10. Porudominskiy V. I. *Primechaniya* [Notes]. *Garshin V. M. Sochineniya: Rasskazy. Ocherki. Stat'i. Pis'ma* [Garshin V. M. Writings: Stories. Sketches. Articles. Letters]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1984, pp. 412–429.
  11. Porudominskiy V. I. *Chas vybora* [The Hour of Choice]. *Garshin V. M. Sochineniya: Rasskazy. Ocherki. Stat'i. Pis'ma* [Garshin V. M. Writings: Stories. Sketches. Articles. Letters]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1984, pp. 3–20.
  12. Rank O. *Mif o rozhdenii geroya* [The Myth About the Birth of the Hero]. Moscow, Kanon Publ., 1997. 234 p.
  13. Shklovskiy E. *Po zakonu sovesti: Garshin i Korolenko* [True to Conscience: Garshin and Korolenko]. Available at: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104301>.

*Дата поступления в редакцию: 01.09.2016*