

ОТ ПУШКИНА ДО БЕЛОГО



ОТ ПУШКИНА
ДО БЕЛОГО



С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ОТ ПУШКИНА ДО БЕЛОГО

Проблемы поэтики
русского реализма
XIX—начала XX века

Межвузовский сборник

Под редакцией В. М. Марковича



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1992

ББК 83.3Р1
080

Рецензенты: д-р филол. наук проф. Я. С. Билинкис (Российск. гос. пед. ун-т), канд. филол. наук В. К. Лебедев (С.-Петербургск. фин.-экон. ин-т).

От Пушкина до А. Белого: Проблемы поэтики русского реализма XIX — начала XX века: Межвуз. сб./Под ред. Марковича В. М.— СПб.: Изд-во С.-Петербургск. ун-та, 1992.— 304 с.
ISBN 5-288-00976-7

Сборник статей, подготовленных литературоведами С.-Петербургского и Будапештского университетов, посвящен дискуссионным и малоизученным проблемам поэтики русского реализма XIX — начала XX века: драматизация прозы, взаимодействие лирики и драмы, роль романтической иронии в реалистических художественных системах, взаимопроникновение психологизма и гротеска и т. п. Эти проблемы рассматриваются на материале творчества А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, А. Чехова и др.

Для литературоведов и всех, интересующихся историей и теорией литературы.

О 4603020101-062 120—92
076(02)—92

ББК 83.3Р1

Научное издание

ОТ ПУШКИНА ДО БЕЛОГО

Проблемы поэтики русского реализма XIX — начала XX века

Редактор В. С. Кизило. Художественный редактор В. В. Пожидаев.
Обложка художника Н. И. Абрамова. Технический редактор Е. И. Егорова.
Корректоры Н. А. Синеникольская, О. В. Пукелова.

ИБ № 3853

Сдано в набор 23.12.91. Подписано в печать 16.03.92. Формат 60×90¹/₁₆. Печать высокая. Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Усл.-печ. л. 19,0. Усл. кр.-отт. 19,19. Уч.-изд. л. 21,08. Тираж 933 экз. Заказ № 299.
Издательство СПбГУ. 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7/9.

Типография № 8 ордена Трудового Красного Знамени ГПО «Техническая книга» Мининформпечати РФ. 190000, г. Санкт-Петербург, Прачечный переулок, 6.

ISBN 5-288-00976-7

© Издательство С.-Петербургского университета, 1992.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	4
<i>Бароти Т.</i> (Сегедский ун-т). Мотивы смерти и сочетания «двух миров» в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы»	5
<i>Григорьева Е. Н.</i> (С.-Петербург. ун-т). Тема судьбы в русской лирике первых десятилетий XIX века	25
<i>Ковач А.</i> (Будапештский ун-т). О смыслообразующих принципах Гоголя	45
<i>Кирай Д.</i> (Будапештский ун-т). Сюжет и диалог у Пушкина, Гоголя и Достоевского	68
<i>Отрадин М. В.</i> (С.-Петербург. ун-т). «Трудная работа объективирования» (Юмор в романе И. А. Гончарова «Обломов»)	80
<i>Ляпушкина Е. И.</i> (С.-Петербург. ун-т). Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов»	102
<i>Бухаркин П. Е.</i> (С.-Петербург. ун-т). «Образ мира, в слове явленный» (Стилистические проблемы «Обломова»)	118
<i>Хегеши И.</i> (Печский ун-т). О построении повести И. С. Тургенева «Ася»	136
<i>Зельдхейн-Деак Ж.</i> (Будапештский ун-т). Поздний Тургенев и символисты (К постановке проблемы)	146
<i>Столярова И. В.</i> (С.-Петербург. ун-т). Традиции Гофмана в романе Н. С. Лескова «Чертовы куклы»	170
<i>Иезуитова Л. А.</i> (С.-Петербург. ун-т). Повесть Достоевского «Крокодил»	194
<i>Фейер А.</i> (Сегедский ун-т). Проблемы поэтики русского романа второй половины XIX века	232
<i>Рев М.</i> (Будапештский ун-т). О единстве художественного мира Чехова (Наблюдения и замечания)	252
<i>Хворостьянова Е. В.</i> (С.-Петербург. ун-т). Поэтика пародийного текста (Ранний Чехов)	261
<i>Аверин Б. В.</i> (С.-Петербург. ун-т). Автобиографическая трилогия А. Белого и традиции русской автобиографической прозы XIX — начала XX века	278

От редактора

Публикуемый сборник продолжает серию, начатую книгой «Проблемы поэтики русского реализма XIX века» (Л., 1984). Названная книга была составлена из статей филологов-русистов, преподавателей двух сотрудничающих кафедр — кафедры истории русской литературы Петербургского университета и кафедры русской филологии Будапештского университета. Сборник, ныне предлагаемый читателям, составлен теми же двумя кафедрами, однако по предложению венгерской стороны кафедре русской филологии Будапештского университета была предоставлена возможность пригласить для участия в сборнике крупнейших русистов из других университетов Венгрии — Печского, Сегедского. Такое расширение авторского коллектива позволит читателю шире познакомиться с современной венгерской русистикой, получить более полное представление о ее исканиях и достижениях.

В центре внимания авторов сборника и на этот раз проблемы поэтики русского реализма XIX — начала XX века. Но теперь это внимание более последовательно направляется на проблемы дискуссионные или малоизученные. Так, малоизученный вопрос — о проникновении психологизма в гротескную поэтику, о соединении методов изображения, часто считавшихся несовместимыми, — рассматривается в статье Л. А. Иезуитовой.

Некоторые авторы сборника с разных сторон и на разном материале исследуют трудную проблему взаимодействия (или взаимопроникновения) жанровых и родовых форм в реалистической литературе. Статьи Т. Бароти и Е. И. Ляпушкиной выясняют, в частности, глубинную связь между романтической лирикой и драматургией или прозой реалистического направления. Одна проблема соприкасается, таким образом, с другой, не менее важной и все еще недостаточно изученной. Речь идет о соотношении и связях реализма с другими литературными направлениями, предшествующими и последующими. Наряду с традиционной уже проблемой: реализм и романтизм (ей, кроме названных, посвящена статья И. В. Столяровой) — важное место в сборнике занимает вопрос о соотношении символизма с реалистической традицией. Статьи Ж. Зельдхейи-Деак, Б. В. Аверина устанавливают наличие разнообразных и очень органичных связей между двумя направлениями, которые долго считались непримиримо враждебными друг другу.

Немало места уделено изучению сложнейших вопросов о смыслообразовании в реалистической художественной системе, о соотношении различных ее компонентов, об эволюции реалистического метода, о соприкосновениях поэтики и философии литературы, о различных типах художественных текстов в реалистической литературе (статьи А. Ковача, Д. Кирая, М. Рев, А. Фейера, Е. Н. Григорьевой, П. Е. Бухаркина, М. В. Отрадина, Е. В. Хворостьяновой).

Авторы сборника надеются, что результаты их исследований послужат углублению и обострению интереса к историко-литературным и историко-теоретическим проблемам, все еще ожидающим своего решения.

В. М. Маркович

Т. БАРОТИ

МОТИВЫ СМЕРТИ И СОЧЕТАНИЯ «ДВУХ МИРОВ»
В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ
И В МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ ПУШКИНА «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

Основной задачей настоящей статьи является анализ и толкование некоторых мотивов пьесы «Пир во время чумы» в соотносительности с анализом этих мотивов в лирике русских поэтов-романтиков.

О «Маленьких трагедиях» И. Д. Ермаков когда-то писал: «Уничтожение и смерть физическая, связанная с духовной смертью, но, конечно, прежде всего духовная смерть, — вот то общее, что роднит и объединяет все эти, как будто бы совершенно различные по своему содержанию маленькие драмы». ¹ В «Пире во время чумы» смерть является не просто необходимым компонентом жанра: сценическая история не заканчивается смертью главного действующего лица, Вальсингама. Смерть выполняет здесь не просто функцию фона или развязки происходивших событий, а, являясь действенным психологическим фактором, выступает как средство художественного анализа возможностей в поведении действующих лиц.

Для интерпретации художественной мысли четвертой маленькой трагедии Пушкина мы считаем наиболее целесообразным исследование указанного выше мотива смерти и связанного с ним мотива сочетания двух миров: ведь текст пьесы «Пир во время чумы» представляет собой совокупность разных человеческих ответов на общий вопрос, обозначаемый этими мотивами.

Мотив сочетания двух миров нередко встречается и в русской романтической лирике. Этот мотив неотделим от мотива «смерти», он часто обозначает положительное или отрицательное осуществление контакта людей (бывших друзей или влюбленных), находящихся в двух разных мирах (в этом, «земном» и в ином, «небесном») и разлученных смертью одного из них.

Часто (примеры тому мы находим в стихотворениях Пушкина, Лермонтова и Баратынского) изображение «иног мира» служит для создания лирической точки зрения, противоположной всему эмпирически-земному, а также для художественной оценки эмпирически-земной сферы жизни. В этих случаях лирический герой в форме фантастически-поэтического видения или сна переживает и изображает свою собственную смерть.

Мы считаем, что выделенные нами мотивы смерти и сочетания двух миров являются органическими элементами таких произведений, поэтому, идя путем анализа этих мотивов и их художественной функции в произведениях отдельных поэтов, мы сможем раскрыть важные элементы поэтики разных авторов и указать при этом на существенные различия их манер — на фоне объединяющих эти манеры общих законов романтического стиля.

Согласно нашему пониманию, все значительные произведения Пушкина (начиная с конца 10-х и начала 20-х годов) независимо от жанровых особенностей строятся на более или менее одинаковой системе ценностей.² На это положение мы будем опираться при сопоставлении «Пира во время чумы» и нескольких пушкинских стихотворений, а также стихотворений поэтов-романтиков Жуковского, Батюшкова, Баратынского и Лермонтова. При выборе стихотворений для анализа мы руководствовались наличием в них мотивов «смерти» и «сочетания двух миров».

Исследователь элегического жанра в русской литературе И. Л. Альми определяет главные этапы развития этого жанра вплоть до его внутреннего разрушения и рождения внежанрового, индивидуального лирического «я» в лирике отдельных поэтов-романтиков.³

По мысли исследователя, процесс эволюции элегического жанра отражает процесс идеологического высвобождения личности, под знаком которого шло развитие русской поэзии первой трети XIX в.⁴ Благодаря этим новым веяниям меняется и тематическая основа традиционной интимной элегии, и сам характер элегической «скорби».

И. Л. Альми пишет: «В начале XIX века в литературу хлынула волна меланхолии, настроений разочарования, мыслей о непрочности человеческого бытия, которые были обусловлены в конечном итоге крахом просветительства, потрясениями французской буржуазной революции. Эта волна не только подняла элегию, но и дала ей особое содержание».⁵ Меланхолические настроения нашли непосредственное выражение в элегии «медитативной», т. е. в элегии «общего разочарования». «Общее разочарование» («мировая скорбь», по определению Г. А. Гукковского)⁶ и служившие выражению меланхолических настроений

ний мотивы непрочности жизни и смерти были новыми явлениями в русской литературе, отражающими сопоставление мира и человека, которое так характерно для мироощущения романтизма и предромантизма.

Однако по мере того как схема «общего разочарования» наполняется конкретно-психологическим содержанием, замкнутый жанр медитативной элегии постепенно разрушается. Стихотворения Пушкина начала 20-х годов, произведения молодого Баратынского и других поэтов, сохраняя генетическую связь с элегическим жанром, как справедливо указывает Альми, фактически находятся уже за его пределами, будучи свободным выражением индивидуального чувства, индивидуальной авторской поэтики, а также психологически точного изображения «лирического героя». В зрелой лирике русских поэтов-романтиков (Жуковского, Батюшкова и Пушкина, а также в ранней лирике Баратынского и Лермонтова) все переживания лирического героя приобретают своеобразную «лирическую равноправность» (И. Л. Альми), стирается разница между лирикой интимной и общественной.

Стихотворения молодого Жуковского, еще близкие по тону и размерам к риторическим одам классицизма, уже проникнуты тревожными и глубоко личностными размышлениями о смерти и добродетелях человека. Примерами могут служить два одноименных стихотворения «Добродетель» (1789), стихотворения «К Тибуллу на прошедший век» (1800), а также «Человек» (1801), представляющие собой поэтическую и мировоззренческую дискуссию с английским поэтом-сентименталистом Юнгом, понимающим человека с его мгновенной жизнью как ничтожество. Особо выделим четырнадцатую строфу стихотворения «Человек», состоящего из 19 строф. Первые восемь строф — поэтический перевод стихотворения Юнга, где поэт пишет о ничтожности человека:

Чего ж искать тебе в сей пропасти мучений?
Скорей, скорей в ничто! Ты небом позабыт,
Один перун его лишь над тобой гремит;
Его проклятием навеки отягченный,
Твое убежище лишь смерть!⁷

Начиная с девятой строфы, Жуковский вступает в полемику с разочарованием английского поэта:

Так в гордости своей, слепой, неправосудной,
Безумец восстает на небо и на рок... (26).

В четырнадцатой строфе читаем:

Познай себя, познай! Коль в дерзком ослепленьи
Захочешь ты себя на край миров вознесть,
Сравнишься со Творцом — ты неприметна персть:
Но ты велик собой; сей мир твое владенье,
Ты духом тварей властелин! (27).

Последняя строфа является поэтическим ответом молодого Жуковского Юнгу. Вырисовывающаяся в этой поэтической дискуссии проблема смерти и в связи с ней особое осмысление человеческой жизни, останутся центральными темами русской романтической поэзии.

В этом стихотворении Жуковского можно указать на еще одну интересную деталь. Первые восемь строф входят в стихотворение как подчеркнуто чужой текст, как голос чужого сознания, от которого собственный голос поэта отмежевывается, отталкивается в диалектической оппозиции двух противоположных мироощущений. Установка на чужое слово подчеркивается и эпиграфом на английском языке, и графически — цитатой, и двумя примечаниями самого Жуковского, и, не в последнюю очередь, внутренней полемикой двух голосов, столкновением двух различных пониманий смертности человека, разных художественных взглядов на мир, приведших к противоположному разрешению проблемы разочарования. В первой, «цитатной», части стихотворения от мысли о мгновенности человеческой жизни, от «ничтожности» человека, который изображен «игранием судьбы», «волнуемым страстями» (размышления о мгновенности жизни если и не совпадают полностью с разочарованием, то являются стимулами такого разочарования), поэт приходит к отказу от унижающей человеческое достоинство и ничего не дающей и не сулящей человеку жизни:

Чего ж искать тебе в сей пропасти мучений?
Скорей, скорей в ничто! Ты небом позабыт...
.....
Твое убежище лишь смерть! (26).

Из четвертой строфы «цитатной» части явствует, что человек «дерзкой мыслию за небеса стремится», но он «разбит, в пыли, добыча он червям». В этой части стихотворения конечное разочарование мотивируется трагическим осознанием пропасти между мечтаниями человека, пафосом его индивидуалистического самоутверждения как личности, вмещающей в себя и открывающей в себе вселенную, и трагической его подчиненностью всевластию Судьбы. Интересно, что в вышеприведенной четырнадцатой строфе, начинающейся словами «Познай себя, познай!» — второй, «настоящий» голос не восстанавливает трагически потерянную уверенность в себе личности. Человек не может «сравниться со Творцом», ведь он — «неприметна персть». Мы видели, что самоутверждающаяся личность в первой части не может примириться именно с этим, но старается восстановить иерархию ценностей, «космос», миропорядок, основанный на религиозном убеждении. Под знаком веры в загробную вечную жизнь разрешается внутренний конфликт

человека, и стихотворение кончается примирением в религиозном духе:

Мужайся!..

Твой рай и ад в тебе!.. Брань, брань твоим страстям! —

Перед тобой отверст бессмертья вечный храм;

Ты смерти сломишь серп могучею рукою,—

Могила — к вечной жизни путь!

Внутренний процесс открытия поэтической правды о жизни лирическим субъектом стихотворений Баратынского происходит под знаком «разума»:

Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти

В сей жизни блаженство прямое:

Небесные боги не делятся им

С земными детьми Прометея.

Похищенной искрой созданье свое

Дерзнул оживить безрассудный... (Дельвигу, 1821)⁸.

Для лирического субъекта стихотворения Пушкина, начинающегося словами «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823), человеческие ценности, которые в их полном и чистом осуществлении явились бы достижением идеала, неотделимы от повседневных радостей и горестей человека. Указанное стихотворение Пушкина по теме и выраженной в нем мысли тесно связано с другими стихотворениями поэта 1823 г., развивающими тему разочарования (психологического или политического), как например, «Кто, волны, вас остановил...», «Бывало, в сладком ослепленье...», «Свободы сеятель пустынный...», а также «Демон».

Лирический герой пушкинского стихотворения «тщетно» предается «обманчивой мечте» не потому, что он разочаровался в близких сердцу идеалах, таких как «мысли вечны», «память» и «любовь», а потому, что «младенческая», «сладостная надежда», которую герой во второй части стихотворения уже «презирает», называет «обманчивой мечтой», сулит ему достижение идеала в чистом виде в ином мире, куда можно проникнуть, только пройдя через смерть. Но как бы ни манило лирического героя чистое и полное присутствие идеала в ином мире,

Где смерти нет, где нет предрассуждений,

Где мысль одна плывет в небесной чистоте,—(2, 156)⁹.

классически-уравновешенный «ум» его препятствует тому, чтобы «оставить этот мир» и сокрушить «жизнь, уродливый кумир», ведь герой знает, что без полного эмпирически-непосредственного и душевно открытого участия в сей жизни не может идти речи о внутреннем осуществлении идеала.

Отметим еще один поворот той же темы. Мы найдем его в стихотворении Жуковского «Голос с того света» (1815), представляющем собой поэтическое переложение стихотворения Шиллера «Текла. Посмертный голос». Уже само название стихотворения указывает на то, что вопреки горестному собы-

тию — смерти героини и разобщенности влюбленных — создается контакт двух «прекрасных душ». Она в состоянии дать утешение ему, оставшемуся живым в этом мире; ее кончина и переход в мир иной не приносят разочарований; мечты и верования двух любящих душ, ныне разобщенных, не изменились, а, скорее, оправдались:

...Сбылося все; я в стороне свиданья;
И знаю *здесь*, сколь *ваш* прекрасен свет.
Друг, *на земле* великое не тщетно;
Будь тверд, а *здесь* тебе не изменят;
О милый, *здесь* не будет безответно
Ничто, никто: ни мысль, ни вздох, ни взгляд.

Не унывай: минувшее с тобою;
Незрима я, но в мире мы одним;
Будь верен мне прекрасною душою;
Сверши *один* начатое вдвоем (265).

Голос с того света здесь становится голосом утешения. Первая строка последней строфы («Не унывай: минувшее с тобою. . .») является основной поэтической формулой Жуковского: поэтическая способность воспоминания о прекрасном прошлом дает возможность душе романтически мечтательного героя жить полной, радостной жизнью. Поэт пишет об этом и в стихотворении «Мотылек и цветы» (1824):

О милое воспоминание
О том, чего уж в мире нет!
О дума сердца — упование
На лучший, неизменный свет!

Блажен, кто вас среди губящего
Волненья жизни сохранил
И с вами нпзость настоящего
И пренебрег и позабыл (370).

Стихотворение «9 марта 1823» было написано Жуковским по поводу известия о смерти Маши Протасовой. Первые четыре строки первой строфы представляют собой лирическое воспоминание о последней встрече лирического героя с возлюбленной:

Ты предо мною
Стояла тихо.
Твой взор унылый
Был полон чувства (365).

По сравнению с «настоящим временем» второй строфы, передающей грустно-смиранные переживания лирического субъекта, приведенное начало первой строфы — это прошлое, точнее, первый временной план прошлого. В пятой строке описание углубляется в более далекое прошлое, которое мы условно будем называть вторым планом прошлого:

Он мне напомнил
О милом прошлом. . .
Он был последний
На здешнем свете (365).

Для всего стихотворения характерна приглушенность тона и переживания, сочетающаяся со смирением, охватывающим всю вселенную — и «звезды небес», и «тихую ночь». Слово «тихо» («стояла тихо») означает не способ действия, и даже не просто состояние субъекта, а, как главное, ключевое слово стихотворения (повторяющееся трижды в тексте), выражает доминанту вопреки всем условиям (разобщенности в жизни и в конечном счете вопреки смерти) объединяющего героев чистого, смиренного, полного глубоким человеческим содержанием чувства любви, чувства, способного торжествовать не только над обстоятельствами, над временем, но даже над смертью и над пропастью, отделяющей мир земной от «иного» мира.

В передающих последнюю встречу строках контакт между участниками лирического события чисто духовный, и он осуществляется во взоре, вернее, во встрече взоров и взаимном понимании. В описании ничего предметного нет, и даже слово «взор», носитель чистой духовности, субъективизируется и становится дальше выражением главного содержания поэзии Жуковского — чувства и сердечного переживания. Полный чувства взор является спонтанным побудителем выше уже отмеченного в двух других стихотворениях акта воспоминания:

Он мне напомнил
О милом прошлом...
Он был последний
На здешнем свете.

После воспоминания о «милом прошлом» поэт в заключительных двух строках первой строфы опять возвращается в настоящее и упоминает «здесьшний свет», который она, умирая, покидает:

Ты удалилась,
Как тихий ангел;
Твоя могила,
Как рай, спокойна!
Там все земные
Воспомнанья,
Там все святые
О небе мысли.

Звезды небес,
Тихая ночь!.. (365).

Стихотворение имеет как бы два центра — два момента воспоминания, в первой и второй строфах. Главным является первый, напоминающий уже приведенные выше строки из стихотворения «Мотылек и цветы» (мы понимаем их как основную формулу мышления Жуковского). Напомним:

О милое воспоминанье
О том, чего уж в мире нет!
О думы сердца — упование
На лучший, неизменный свет! (370).

Принимая во внимание значение этих слов и воспринимая его по аналогии со значением стихотворения «Воспоминание», мы считаем, что душа лирического героя стихотворения «9 марта 1823» «обогревается», углубляясь в так называемый второй план прошлого. Там, в более дальнем прошлом, она чувствует себя ближе к внутреннему постижению идеала (5-я и 6-я строки первой строфы). И внутренняя теплота, гармония этого мелькнувшего, тайно-неопределенно переживаемого мира излучает столько энергии, что лирический герой — по аналогии со стихотворением «Воспоминание» — в возвышающем душу акте воспоминания переносит эту гармонию и в план настоящего. Жуковский об этом пишет во второй части заключительной строфы стихотворения «Мотылек и цветы».

Блажен, кто вас среди губящего
Волненья жпзни сохранил
И с вами низость настоящего
И пренебрег и позабыл (370).

(Забегая немного вперед, отметим, что запечатленный в вышецитированных строках «механизм» внутреннего «умиротворения» мы находим, конечно же, в другой художественной функции, и в одной из строф «Гимна чуме» Вальсингама.) Но теперь мы хотим только указать на то, что в момент воспоминания о «милом прошлом», «думой сердца» лирический герой преодолевает «низость» не только «настоящего». Благоприятное влияние воспоминания и «упования на лучший, неизменный свет» распространяется и на так называемый первый план прошлого, т. е. на то время, когда героиня еще была в живых. И здесь нет ничего удивительного: у Жуковского ведь важна субъективная сторона описания, не предмет описания, а только его внутреннее отношение к нему, внутреннее переживание. Еще одно изменение запечатлено в структуре стихотворения: условным побудителем воспоминания, т. е. душевного возвышения, акта «пренебрежения» и «забвения» «низости настоящего», в «настоящем» стихотворения является уже не «полный чувства взор унылый», а могила. И в самом деле:

Там все земные
Вспоминанья,
Там все святые
О небе мысли.

С этого момента скорбное, но смиренное («тихое») чувство расширяется, наполняя собой всю вселенную: до «звезд небес».

Современник Жуковского К. Н. Батюшков, как известно, тоже много переводил, в том числе элегии Тибулла, сонеты и канцоны Петрарки, стихотворения Парни и др. Некоторые его стихотворения носят на себе отпечаток античного «эпикурейского» мировоззрения (стихотворения «Мой гений», «Элизий» и др.). Для сопоставления романтической элегии и маленькой

трагедии Пушкина нам кажется чрезвычайно важным то, как Батюшков в очерке о Петрарке (1815) размежевывает христианское поэтическое мировоззрение, с одной стороны, и языческое миропонимание древних поэтов — с другой. Поэтому мы позволим себе привести обширную цитату. Батюшков пишет о Петрарке: «...Для него Лаура была нечто невещественное, чистейший дух, излившийся из недр божества и облекшийся в прелести земные. Древние стихотворцы были идолопоклонниками; они не имели и не могли иметь сил возвышенных и отвлеченных понятий о чистоте душевной, о непорочности, о *надежде увидеться в лучшем мире, где нет ничего земного, преходящего, низкого* (выделено мной. — Т. Б.). Они наслаждались и воспевали свои наслаждения; они страдали и описывали ревность, тоску в разлуке или надежду близкого свидания... и вечные сожаления о юности, улетающей как призрак, как сон... Тибулл, задумчивый и нежный Тибулл, любил напоминать о смерти своей Делии и Немезиде. „Ты будешь плакать над умирающим Тибуллом; я пожму руку твою хладающей рукою, о Делия!“... Но после смерти всему конец для поэта, самый Элизий не есть верное жилище. Каждый поэт переделывал его по-своему и переносил туда грубые, земные наслаждения. Петрарка напротив того: он надеется увидеть Лауру в лоне божества, посреди ангелов и святых; ибо Лаура есть ангел непорочности; самая смерть ее — торжество жизни над смертью» (150—151).¹⁰

В связи с приведенной цитатой мы хотели бы сделать несколько замечаний. Во-первых, что касается представления античных поэтов об Элизии — в этом Батюшков прав. Но сам поэт находит в земных наслаждениях убежище от всегда и везде преследующей его угрозы смерти. Мотивы смерти, скоротечности жизни и радости то и дело встречаются в стихотворениях Батюшкова даже в его первый, так называемый эпикурейский период творчества. В «вакхическом» стихотворении «Веселый час» веселый звон бокалов, шум «веселья и забавы» не может заглушить мотива смерти:

Жизнью дай лишь насладиться;
Полной чашей радость пить:
Ах! не долго веселиться
И не веки в счастье жить!

Но к концу стихотворения скорбная тема как бы снимается.

...Заране должно ли крушиться?
Умру, и все умрет со мной!.. (229).

В русской романтической поэзии мы находим еще один своеобразный вариант мотива сочетания двух миров с резко отличающимся от других вариантов содержанием. Мы постараемся показать на примере нескольких стихотворений Лермонтова тревожные искания индивидуума, высвободившегося из-под

опеки трансцендентального мира, гордого, не принимавшего и не признававшего вне сферы земной, человеческой жизни никакого «небесного» разрешения своей судьбы, и в то же время именно во имя человеческого достоинства, во имя своего платонически понимаемого представления о человеке (своей «идеи» о человеке) отвергающего и презирающего реальное бытие и ничтожное состояние человека. Такая требовательность лежит в основе лермонтовского демонизма: гордый дух, воплощаясь в герое повествовательно-лирического произведения, отвергает бытового, «ничтожного» человека во имя «человека», достойного своего имени, в конечном счете не менее совершенного, чем «сверхчеловеческое», божественное или демоническое, совершенство. Главное, однако, то, что лермонтовская метафизика и трансцендентальность имеют исключительно земную направленность: носящийся над земным миром и окидывающий его презрительным оком лермонтовский герой при всем том занят мыслью только о земном существовании человека. Не случайно поэтому, обратившись к переводу из Гейне, Лермонтов выбирает такое изображение сочетания двух миров, где свидание в одном мире полюбивших друг друга на земле людей, «расставшихся в безмолвном и гордом страданье», заканчивается трагически:

...И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Поэт как бы не признает «потустороннего» излечения последствий земных ран, последствий человеческого несовершенства в земной жизни. Эта же формула воплощается в разных поэтических образах и ситуациях во многих лермонтовских стихотворениях, в том числе и в стихотворении 1830—1831 гг. «Ангел». Лирическим центром стихотворения является «душа», ведь она, а не «ангел» переживает трагизм вышеприведенной формулы лермонтовского переживания. По аналогии с переживаниями лирического субъекта этого стихотворения душе иррациональным путем сообщается «образ совершенства», чтобы, «дав предчувствия блаженства» («Он пел о блаженстве безгрешных духов...»), не дать «ей счастья никогда» («и звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли»). У Лермонтова неоднократно звучит отказ от кажущегося Жуковскому возможным спасения, умиротворения, высшего разрешения земных человеческих проблем в ином мире.

С мотивом сочетания двух миров мы нередко встречаемся в сценической и несценической истории первых двух маленьких трагедий Пушкина, они играют весьма важную роль в формировании характера, идеологии действующих лиц и в развитии драматического конфликта. Примером могут служить слова

барона Филиппа, заканчивающие его монолог перед денежными сундуками во второй сцене «Скупого рыцаря»:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! О, если б из могилы
Прийти я мог сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!.. (V, 346).

Сальери, размышляющий об отравлении Моцарта, в первой сцене говорит о гениальном композиторе как о явлении из иного мира:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
.....
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Чтоб возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше (V, 362).

В «Каменном госте» тоже немало преломлений мотива сочетания двух миров. Так, уже в самом начале трагедии Дон Гуан (для «традиционного» Дон Жуана совершенно неожиданным образом) внутренне переживает сочетание миров, когда живо вспоминает о своей умершей возлюбленной, Инезе. Этот мотив звучит в словах Доны Анны, испытывающей противоречивые чувства:

Диего, перестаньте: я грешу,
Вас слушая,— мне вас любить нельзя,
Вдова должна и гробу быть верна (V, 402).

Своеобразным воплощением данного мотива является отношение Гуана к убитому им Командору, переносящееся со сценического действия на прошлое — когда Дон Альвар еще был жив. В настоящем же изображается его вражда (в первую очередь психологическая) со статуей Командора, появляющейся как символ кары в конце четвертой сцены.

В четвертой пьесе «Маленьких трагедий», «Пир во время чумы», чума (смерть) фигурирует не только в заглавии произведения, а является главным динамическим элементом развития драматического конфликта. Непреодолимая враждебная сила — смерть — становится центральной проблемой для каждого живого человека, парализуя свободную умственную и психическую деятельность. Однако смерть, согласно художественной мысли Пушкина, по-разному осмысливается участниками пира и священником. Описывая реакции отдельных героев на общее бедствие, Пушкин и в этой трагедии оценивает их с позиций высшего гуманизма, достойных человека, способного победить физическую и духовную смерть. При этом в художественной структуре произведения играет весьма важную роль отмеченная нами во многих произведениях русской элегической поэзии проблема сочетания двух миров.

Уже в самом начале пьесы в словах Молодого человека и в ответе на них Председателя обнаруживается разное понимание смерти, вернее, разное отношение к ней. Молодой человек предлагает пирующим выпить в память весельчака Джексона, выбывшего первым из их круга. Его слова показывают, с одной стороны, отношение Молодого человека к умершему Джексону, с другой проливают свет и на его отношение к миру, на внутреннюю причину, побудившую его участвовать в пире. Он напоминает пирующим о Джексоне:

... чьи шутки, повести смешные...

Застольную беседу оживляли
И разгоняли мрак, который ныне
Зараза, гостя наша, посылает
На самые блестящие умы (V, 413).

А несколько позднее, когда Луизе стало дурно при появлении телеги с мертвыми телами, Молодой человек подбадривает ее:

... Развеселись — хоть улица вся наша
Безмолвное убежище от смерти,
Приню пиров, ничем не возмутимых... (V, 417).

Эти слова свидетельствуют о понимании жизни как бегства от страха преследующей человека смерти. Такой поворот темы характерен для лирики Батюшкова.

Когда, однако, Молодой человек предлагает выпить в память Джексона,

С веселым звоном рюмок, с восклицанием,
Как будто б был он жив,—

Председатель, возражая ему, подчеркивает потерю человека и друга, предвещая таким образом постановку центральной проблемы, ставшей впоследствии стержнем основного конфликта произведения. Он говорит:

Он выбыл первый
Из круга нашего. Пускай в молчанье
Мы выпьем в честь его (V, 414).

Здесь намечается второй вариант осмысления смерти и выработки внутреннего отношения к ней личности. Условно этот второй вариант мы тоже будем называть бегством, а именно, бегством как преодолением страдания, горечи из-за потери дорогого и близкого человека. И этот поворот темы тоже легко находит себе соответствие в русской лирике первой трети XIX в.

Третье действующее лицо маленькой трагедии — Мери, которая по просьбе Председателя исполняет «родимую», т. е. шотландскую народную песню. Первые две строфы в некоторых деталях описания опустошающего, гибельного действия чумы напоминают песню Мери из Вильсоновой трагедии «Чумный город»,¹¹ состоящей из шестнадцати строф, но остальные три строфы пушкинские. Начало средней, третьей строфы — обра-

зец смиренного приятия смерти — в некоторой степени предвещает позицию Священника:

.. Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо бога просят
Успокоить души их! (V, 415).

Мери в последних двух строфах воспеваает жертвенный альтруизм в любви. Дженни, заразившись чумой и умирая, думает только о спасении Эдмонда и просит его удалиться и сохранить свою жизнь.

.. Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей,
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней (V, 415).

Такое самоотверженное чувство Дженни вызвано ее убеждением в возможности сочетания двух миров и их контакта посредством ничем не победимой взаимной любви:

И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах! (V, 415).

Это созвучно лирическим мотивам «Сельского кладбища» Жуковского и намечает тему загробной связи любящих душ.

Но проследим за дальнейшим развитием действия. Хотя Председатель, поблагодарив «задумчивую» Мери за «жалобную песню», называет песню «унылой и приятной», он не может принять позицию ее лирической героини. Заключительные слова гимна Вальсингама предлагают другой вариант человеческого поведения перед лицом смерти:

Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье,—
Быть может... полное Чумы! (V, 419).

В словах Председателя, следующих за песней Мери и связанных с ней, следует выделить одну деталь:

.. Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук! (V, 416)—

говорит Председатель. Из этого следует, что Председатель относится к песне как к литературному явлению, но его отношение к народной песне двойственное: во-первых, будучи поэтом, он не принимает ее мысли, а во-вторых, как участник пира, он способен чувствовать отраженную в ней печаль. Песня Мери — своего рода «произведение в произведении» и, как таковое, играет немалую роль в характеристике и психологии отдельных героев. Способность Председателя к «повторению сердцем томного звука», т. е. к восприятию и внутреннему «повторению» литературной «печали» «среди веселий», свидетельствует о его человеческом величии и о высокой степени его внутренней сво-

боды, не зависящей от внешних обстоятельств, от угрозы смерти.

«Жестокая», по словам Председателя, ревнивая Луиза, на первый взгляд, не обращающая внимания на царящую вокруг смерть, не способна к пониманию чужой боли и переживанию отраженных в литературном произведении чувств. По ее ревнивым и недоброжелательным по отношению к Мери словам Вальсингам склонен предполагать в ней «мужское сердце», но, когда она падает в обморок, выясняется, что:

..нежного слабей жестокий,

И страх живет в душе, страстями томимой! (V, 417).

Затем следует гимн Председателя. Теперь становится ясным психологизм комментирующих песню Мери слов Вальсингама. А в споре со Священником выясняется, что Вальсингам, нашедший убежище в веселом пире, бежит не от угрозы смерти, а, скорее, от своих внутренних страданий, вызванных потерей близких: нежно любимой им жены Матильды и матери. Но в веселом пированье он не может полностью забыть свою печаль, и в то же время наряду с этими чувствами в его душе возникает чувство протеста против судьбы. Значит, Вальсингамом, ставшим поэтом накануне ночью

..Прошедшей ночью, как расстались мы.

Мне странная нашла охота к рифмам

Впервые в жизни!.. (V, 418),

руководит в первую очередь то же чувство негодования из-за недостойной человека судьбы, какое мы отмечали в его же словах о песне Мери. В репликах Вальсингама после песни Мери мы различали несколько сосуществующих оттенков чувства и мысли (негодование, боязнь страдания и печали, но в то же время нежелание забыть в веселье пира о своей потере и поэтому стремление к «переживанию сердцем» выраженной в народной песне печали). Так и здесь, в гимне Председателя, звучащем в первую очередь гимном человеку, страстным утверждением его достоинства, мы также находим разные оттенки чувства, сопутствующие его главной мысли. Но прежде чем начать более подробный анализ гимна и следующего за ним спора Вальсингама со Священником, мы хотели бы отметить, что в отличие от многих исследователей пушкинского произведения, мы не считаем грандиозный гимн центром, вершинной точкой маленькой трагедии, а только одним, хотя и очень важным элементом внешнего и внутреннего развития драматического конфликта.¹² Мы хотели бы прежде всего отметить следующее: хотя гимн Вальсингама, особенно 3-я его строфа, и обнаруживает некоторую схожесть с гимном Председателя в трагедии Вильсона, идеи двух гимнов так различны и художественная мысль Пушкина так оригинальна, что ссылка Пушкина на вильсонову трагедию представляется чуть ли не мистификацией. В вильсоновой трагедии гимн Председателя состоит

из пяти строф, которые картиной гибели в морском сражении двух флотов во время бури, сражения между двумя армиями в горах и картинами «настоящей смерти», представляемой «Королем смерти» — чумой, напоминают аналогичные мотивы в пушкинском произведении. Но художественное значение этих мотивов, поэтическая функция двух образов в структуре двух произведений разные. В гимне Председателя в трагедии Вильсона тоже имеется некоторый положительный оттенок по отношению к смерти, напоминающий, скорее, картины из серии Гольбейна «Пляски смерти» или же вызывающий в памяти понимание смерти в некоторых местах у Державина — как последней инстанции, как залога возможности более справедливой оценки человека, чем оценка, основывающаяся на понятии земного величия и общественной иерархии. У Державина угрожающий образ смерти часто выполняет функцию предупреждения власть имеющим: перед смертью все люди равны. Так и гимн Председателя у Вильсона заканчивается упоминанием о смерти благодетельной, приводящей к большей справедливости в жизни.

Сходный мотив у Державина звучит более отвлеченно, у Вильсона он имеет более практическое значение: со смертью богатого и старого купца деньги попадают к нуждающимся в них молодым людям, со смертью старого, ненавистного мужа молодая вдова свободна связать свою жизнь с жизнью молодого любовника, и т. д.¹³

У Пушкина нет ничего подобного. Гимн Председателя действительно представляет собой гимн Человеку. В предпоследней, пятой строфе гимна Вальсингама, которая следует за строфой, начинающейся словами «Есть упоение в бою...», мы читаем:

... Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог.

И далее:

Итак,— хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье,—
Быть может... полное Чумы! (V, 419).

Содержание пятой строфы гимна М. Цветаева называет «кошунственным». Понимая «неизъяснимы наслажденья» как декадентское «наслаждение уничтожением», М. Цветаева пишет: «...Какого бессмертья? В боге? В таком соседстве один звук этого слова дик. Залог бессмертья самой природы, самих стихий и нас, поскольку мы — они, она — строка, если не кошунственная, то явно языческая... В чем кошунство песни

Вальсингама? Хулы на бога в ней нет, только хвала Чуме. А есть ли сильнее кощунство, чем эта песня?

Кощунство не в том, что мы, со страха и отчаяния, во время Чумы — пируем (так дети, со страха, смеются!), а в том, что мы в песне — апогее Пира — уже утратили страх, что мы из кары делаем — пир, из кары делаем — дар, что не в страхе божиим растворяемся, а в блаженстве уничтожения.

Если (как тогда верили все, как верим и мы, читая Пушкина) Чума — воля божия к нас покаранию и покорению, то есть именно бич божий.

Под бич бросаемся, как листва под луч, как листва под дождь. Не радость уроку, а радость удару. Чистая радость удару как таковому.

Радость? Мало! Блаженство, равного которому во всей мировой поэзии нет. Блаженство полной отдачи стихии, будь то Любовь, Чума — или как их еще зовут¹⁴. Такое понимание гимна Вальсингама не исключает возможности дальнейшего толкования. Как мы видели, здесь все психологично, слова Председателя определяются доминантой его психологического состояния: негодованием и бунтом против подавляющей и уничтожающей человека вражеской силы слепого рока. Пытаясь угадать значение, логику образа «бессмертности» смертного, перед угрозой гибели нашедшего «неизъяснимы наслажденья» в своем сердце, формально можно прийти к выводу: переживание смерти, ее мужественное и твердое приятие может быть долей только смертного человека, и, таким образом, в наибольшей и глубочайшей проблеме каждого живого существа бессмертные боги не в состоянии участвовать. Здесь кроется огромная возможность для проявления чисто человеческого, но достойного бессмертных существ величия. Не отказываясь от подобного вывода, мы хотели бы предложить и другое понимание гимна, в свете которого мы представляем себе и толкование остальной части произведения.

По словам Вальсингама, «счастлив тот, кто среди волненья неизъяснимы наслажденья» «обретать и ведать мог». Здесь поэтическая правда *поэта*, настроившегося на чужую грусть, на чужой, общий страх, и сопротивление парализующему свободную, живую душевную жизнь пока еще живого человека «дуновению Чумы». Поэтому Председатель считает достойной бессмертия победой человека то, что он не поддается общему страху, а «среди волненья» находит в себе мужественную, свободную душу, открытую любви и дружбе. Душевное возрождение, освобождение души от комплексов и возрождение для чувства, не входит, однако, в «телеологию» гимна Председателя. Став «поэтом» благодаря принуждающей силе внутреннего *негодования*, и воплощая это негодование в художественном произведении, он сам еще далек от возрождения свободного и невинного чувства любви.

Внутреннее негодование, побудившее Вальсингама к написанию гимна, понимаемого нами не как выражение блаженства уничтожения, а как сопротивление «бичу божию» — это литературный ответ на песню Мери.

«Жестокая» Луиза недаром называет Мери «слезливой»: Мери в отличие от Председателя не способна понять ею же исполняемую песню, отождествляя свою судьбу с отраженной в песне судьбой людей: она становится сентиментальной (Председатель имеет полное право назвать ее песню «жалобной»), потому что ей немного *жаль и себя*, т. е. сюжет песни она переживает с собственной горестной точки зрения:

...Они свою любили слушать Мери;
Самой себе я, кажется, внимаю,
Поющей у родимого порога.
Мой голос слаше был в то время: он
Был голосом невинности (V, 416).

А перед нами свирепство смерти, жизнь кучки людей на краю пропасти, кризисное положение человеческих ценностей. Старые ценности потеряли свою действенную моральную силу, новых еще нет, и этот вакуум представляет собой не только фон к конфликту, но и действенную психологическую мотивацию поступков и мыслей действующих лиц. Здесь нет прямых соответствий лирике юного Лермонтова, да их и не может быть, потому что она совершенно неизвестна, но есть эмоциональное созвучие ее общему духу.

Драматический конфликт достигает своего апогея после появления Священника. Священник знает одну систему ценностей и предлагает ее пирующим как спасительную. Слова Священника после песни Мери опять напоминают о возможности сочетания двух миров:

Я заклинаю вас святою кровью
Спасителя, распятого за нас:
Прервите пир чудовищный, когда
Желаете вы встретить в небесах
Утраченных возлюбленные души (V, 420).

Эти слова недалеки по смыслу от стихотворения Жуковского «Человек»:

Твой рай и ад в тебе! .. брань, брань твоим страстям! —
Перед тобой отверст бессмертью вечный храм;
Ты смерти сломишь серп могучею рукою, —
Могила — к вечной жизни путь.

«Правда» Священника, т. е. правда религиозно-смирненного приготовления к смерти неприемлема для Вальсингама; его требованиями к жизни руководят не обстоятельства, а влечение молодости:

Домá

У нас печальны — юность любит радость (V, 420).

Священник, стараясь повлиять на Вальсингама, напоминает тому сцену недавней смерти его матери, и наряду с этим вводит

и новую перспективу, заставляя Председателя смотреть с небесной точки зрения на свои поступки:

Иль думаешь, она теперь не плачет,
Не плачет горько в самых небесах,
Взирая на пирующего сына,
В пиру разврата, слыша голос твой,
Поющий бешеные песни, между
Мольбы святой и тяжких вздыханий? (V, 421).

В своем ответе Вальсингам отвергает предложенную Священником возможность спасения:

...Тень матери не вызовет меня
Отседе,— поздно, слышу голос твой,
Меня зовущий,— признаю уснлъя
Меня спасти... старик, иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет! (V, 421).

Но после этого следует главный довод Священника:

Матильды чистый дух тебя зовет! (V, 422).

Эти слова заставляют вспомнить ситуацию, созданную в стихотворении Жуковского «Голос с того света».

Из заключающих спор ответных слов Председателя явствует, что упомянутая Священником точка зрения любимых и потерянных близких, обитающих в ином мире, по существу, не чужда и Вальсингаму, она является как бы вторым, до сего момента «героически-насильственно» подавленным внутренним голосом его совести и души. Но человеческое величие Вальсингама заключается именно в том, что он не мог в себе окончательно побороть этот второй голос души, приведший его к внутреннему смятению, столь значительно отличающему сознание человека Вальсингама, оставленного в конце трагедии один на один со своей в человеческом масштабе неразрешимой проблемой, со своими размышлениями и страданиями, от поэта Вальсингама, сверхчеловека, в сопротивлении и бунте обретающего свое демоническое бессмертие.

Ответные слова Вальсингама свидетельствуют о том, что ему самому не чуждо ощущение связи земли и неба, «нашего» и потустороннего миров:

О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих...
Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... (V, 422).

Герой маленькой трагедии оказывается в положении лирического героя стихотворения Жуковского. И появляется возможность взглянуть на «Гимн Чуме» с иной точки зрения. Слова Вальсингама («скрыть это зрелище») свидетельствуют о переоценке своей прежней позиции. Перед его требовательной совестью — как и перед «ее бессмертными очами» — выясняется,

что поэтическая «правда» его гимна не есть абсолютная правда.

Когда Вальсингам отвергает предложение Священника следовать за ним, он это делает не только повинувшись требованиям жизни («юность любит радость»), но, быть может, стараясь остаться тем «чистым, гордым, вольным», независимым от притеснений рока человеком, каким «она считала» его. Поэтому он и не способен измениться, даже во имя небесной их встречи, измениться в предложенном Священником смысле. Но Вальсингаму, бывшему когда-то «чистым, гордым, вольным», т. е. жившему полной жизнью, нельзя оставаться таким же, ведь условия, сформировавшие его таким, по существу, изменились: для него, в отличие от пирующих товарищей, важно не свирепство чумы и угроза смерти, а в первую очередь отсутствие Матильды. На это он реагирует своим гимном, своим бунтом, формой которого является пир. Пир, однако, для Вальсингама имеет и другое значение: возможность самообмана, иллюзии встречи с умершей возлюбленной. В первом своем ответном монологе он говорит:

...Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю —
И новостью сих бешеных веселий,
И *благодатным ядом этой чаши,*
И *ласками (прости меня, господь)*
Погибшего, но милого созданья... (V, 421.— Выделено мной.— Т. Б.).

В таком смысле следует понимать и его тайно-загадочные слова перед песней Мери:

Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отвлечен каким-нибудь виденьем (V, 414).

Приведенные выше слова Вальсингама о его желании «скрыть это зрелище» «от очей ее небесных» указывают на то, что в нем самом, в его душе тоже есть противоположная его поведению и основному пафосу «гимна» оценка, полностью разделяющая моральную правоту оценки с высоты «очей ее небесных». Это значит, что если в глазах умершей Матильды, т. е. перед собственной совестью и самооценкой, он хочет остаться «чистым, гордым, вольным», то он не может принять ни предложенного священником религиозного спасения, ни иллюзорно-мечтательного утоления своих страданий, осуществляющегося «и новостью бешеных веселий», «и благодатным ядом этой чаши». Позиция лирического героя Жуковского оказалась неприемлемой. Трагический герой должен остаться в одиночестве, непонятном уже для пирующих, со своими ничем не вос-

полняемыми утратой и горем. Перед зрелищем охватившего человека чистого страдания Священник склоняет голову:

«Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость».

Так сходятся, разом достигая кульминации и разрешения, многие противоречивые мотивы и темы русской лирики 20—30-х годов.

Примечания

¹ Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М.; Пг., 1923. С. 39.

² См. об этом нашу статью: *Nézopont és értékelés Puskin «Belkin elbeszéléseiben» és «Don Juan kovendége» s. kisdramájában*//*Studia Poetica* I. Szeged, 1980. P. 292—299.

³ Альми И. Л. Элегия Е. А. Баратынского 1819—24 гг.//Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена. Л., 1961. Т. 219.

⁴ Там же. С. 26—30.

⁵ Там же. С. 26.

⁶ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 10.

⁷ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т./Подг. текста и примеч. В. В. Петушкова. М.; Л., 1950. Т. 1. С. 26.—Все ссылки на это издание в тексте.

⁸ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957.—Все ссылки на это издание в тексте.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1963. Т. 2.—Все ссылки на это издание в тексте.

¹⁰ Батюшков К. Н. Петрарка: Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 150—151, 164.—Все ссылки на это издание в тексте.

¹¹ Wilson, John. *The City of the Plague and other poems*. Edinburgh; London, 1816. P. 45—47.

¹² Ср. напр.: Устюжанин Д. Маленькие трагедии А. С. Пушкина. М., 1974. С. 92—93; Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967. С. 223; Иванова Н. Б. «Гимн чуме» и поэзия Тютчева//Иzv. АН СССР. 1975. Вып. 3. С. 273—275; и др.

¹³ Wilson, John. *The City of the Plague...* P. 50—53.

¹⁴ Цветаева М. Мой Пушкин. С. 220—226.

Е. Н. ГРИГОРЬЕВА

ТЕМА СУДЬБЫ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ
ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА

В советском литературоведении категория «судьбы», время от времени входящая в литературу первой трети XIX в., до недавнего времени трактовалась как своеобразный поэтический «псевдоним» социально-исторической детерминированности человека.¹ Сведение темы к проблемам узкосоциальным обедняло ее, так как понятие «судьба» становилось синонимом «среды», «бытия». Не учитывался философский аспект проблемы: лирическая тема судьбы открывает возможность поставить человека в прямые отношения с универсальными стихиями и законами бытия. Анализируя данную тему в лирике Пушкина и Жуковского, в частности, представляется возможным поставить вопрос о религиозных взглядах двух поэтов.

Понятие «судьба» пришло в литературу нового времени из античности. В мировоззрении древнего грека роль этой категории была огромна. Исследователь Гомера И. В. Уваров в статье 1915 г. писал: «Судьба (для древних. — Е. Г.) есть нечто безличное, неумолимое, безжизненное. Она есть предстательница необходимости, абсолютно не зависит ни от чьего произвола и не подлежит ничьему произволу». Такое же представление встречается и в лирике предшественников и современников Пушкина. Но если в античности, как отмечал Уваров, «на Судьбу можно жаловаться и ее можно оплакивать, но с ней нельзя спорить, ее нельзя умолять, в силу ее безличности и неопределенности»,² то новое время внесло изменение в такое отношение к судьбе.

В стихотворении Пушкина «Опытность» (1814) возникает образ поэта, который отдается под покровительство бога любви Эроса, противопоставляя его Парке. Смерть, посланная Паркой, прервет течение жизни, но пока человек жив, наслаждение — его единственная цель. Никакого трагизма в трактовке темы здесь нет, он снимается иронией. Такая позиция отделяет Пушкина от его ближайших предшественников. Батюшков в «Моих Пенатах» (1811) утверждает культ наслаждения как своеобразный способ полемики со смертью:

Пока бежит за нами
Бог времени седой
И губит луг с цветами

Безжалостной косой,
Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим...³

А Пушкин не устанавливает со смертью никаких драматических отношений. В чем-то Пушкин следует здесь Державину, который в последней строфе оды «На смерть князя Мещерского» (1779) снимал весь трагизм описанной им ситуации:

Сей день, иль завтра умереть,
Перфильев! должно нам конечно,—
Почто терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.⁴

Совпадение Пушкина с Державиным показательное, но думается, что истоки аналогичной позиции у двух поэтов совершенно различны. Литературоведы неоднократно указывали, что в творчестве Державина впервые в русской литературе возникают предромантические тенденции, так как он первым из русских поэтов изобразил человеческую личность.⁵ Это бесспорно, но при этом мировоззрению Державина свойственны как бы два, пока еще достаточно автономных друг от друга уровня: некий абсолютный и никак не связанный с человеком уровень высших сил бытия (Бога, Судьбы, всеобщего мирового закона жизни и смерти) и иной, собственно человеческий уровень, где живет, страдает, радуется и — непременно — покоряется закону высшему человеческая личность. Между этими двумя уровнями у Державина еще нет того драматического напряжения, без которого невозможно представить себе романтическое сознание. Отсюда возможность недраматического решения темы судьбы. Но если в державинском творчестве еще нет тех мучительных противоречий, из которых соткано романтическое сознание, то Пушкин, уже прошедший, вернее, проходящий школу романтизма, не мог не знать этого драматизма, и, значит, основания его позиции не могли совпадать с державинскими. Однако жанровая природа дружеского послания не способствовала выявлению этой пушкинской позиции, потому что жанровая сфера послания захватывала лишь тот уровень, который в наших рассуждениях о Державине обозначен как уровень собственно человеческий. Дружеское послание еще не знало тогда прорыва к высшему, универсальному уровню, поэтому ранний Пушкин с легкостью усваивает ту свободу тона, иронического отношения к теме, которая была свойственна Батюшкову в этом жанре. Но заметим, что Пушкин необычайно заостряет иронические повороты темы. Например, в стихотво-

рении «Блаженство» (1815) на вопрос «Как могу бороться с роком?» следует ответ:

*Миг блаженства век лови;
Помни дружбы наставленье:
Без вина здесь нет веселья,
Нет и счастья без любви...⁶*

А «Могущий рок, вселенной властелин» из неоконченной поэмы «Монах»

*... весь день был на работе,
И, весь в жару, в грязи, в пыли и в поте,
Предупредить спешил восход луны (I, 24).*

Переосмысление традиции здесь явно травестийное, на грани издевки.

Для всех поэтов-романтиков была чрезвычайно важна тема судьбы поэта, являвшаяся ответвлением основной философской темы. Батюшков-поэт уходил от трагедии бытия в мечту, которая давала ему относительную свободу от сил судьбы («Мечта», 1803). Одно из ранних стихотворений Жуковского «К поэзии» (1804) перекликается с «Мечтой». В текстах этих двух стихотворений есть почти дословные совпадения. Жуковский, обращаясь к поэзии:

*Чудесный дар богов!
О пламенных сердец веселье и любовь,
О предель тихая, души очарованье —
Поэзия! С тобой
И скорбь, и нищета, и мрачное изгнанье —
Теряют ужас свой!⁷*

Батюшков, для которого Мечта в данном случае в сущности синоним поэтического воображения:

*О сладкая мечта! О неба дар благой!
Средь дебрей каменных, средь ужасов природы
.....
В краях изгнанников... Я счастлив был с тобой (228).*

При таком явном сходстве интересно проследить моменты различия: показательно, что в тексте Батюшкова понятие «судьба» ни разу не упоминается, тогда как Жуковский прямо вводит его в текст стихотворения:

*Друг Феба, с ясною душой
В убогой хижине своей,
Забывший рок, забвенный роком,—
Поет, мечтает и — блажен! (37).*

Герой Жуковского — не только «забвенный» роком, но и забывший, отринувший его. Сила поэта так велика, что ему не нужно «унижением Фортуны обольщать», так как «Стезя к бессмертию судьбой открыта нам!».

Пушкинский поэт обладает не меньшей свободой, чем герой Жуковского.

В мечтах все радости земные!
Судьбы всемошнее поэт (I, 182)—

воскликает он в «Послании к Юдину». Такое совпадение позиций лирических героев раннего Пушкина и Жуковского кажется неслучайным. Попытаемся выяснить, каковы основания этих сходных трактовок и в какой точке внешнее сходство оборачивается глубоким и принципиальным различием. В своем анализе мы будем иметь в виду, что трактовка темы судьбы в творчестве Батюшкова представляется наиболее близкой к собственно античным представлениям и может служить неким традиционным фоном для решений его ближайших современников и последователей.⁸

В знаменитых элегиях Жуковского «Сельское кладбище» (1802), «Вечер» (1806) образный строй, казалось бы, совпадает с элегиями Батюшкова: «всемощная судьба», «рок судил» — узнаваемая лексика, да и по мысли Жуковский здесь как будто повторяет Батюшкова. Но уже в этих произведениях можно найти, в сущности, совсем иную разработку темы.

Всемощная судьбы незыблемы уставы:
И путь величия ко гробу нас ведет! —

воскликает Жуковский в «Сельском кладбище», и это восклицание вполне может быть перенесено в элегии Батюшкова, но в этом же тексте оказывается, что юный поэт — герой элегии Жуковского — оставил на земле все, «что в нем греховно было, /С надеждою, что жив его спаситель — бог» (33). В элегии две точки зрения на глобальные проблемы бытия, на жизнь и смерть: трепещущее, мечущееся человеческое сознание:

И кто с сей жизнью без горя расставался?
Кто прах свой по себе забвенью предавал?
Кто в час последний свой сим миром не пленялся
И взора томного назад не обращал? (31).

И высшая мудрость, которую дает христианство:

Любовь...
Окрест библейскую мораль изобразила,
По коей мы должны учиться умирать (31).

Важно здесь это «должны учиться». Не умеем, не можем, но *должны*. Эти колебания между эмоциями слабого человека и христианским долгом (не навязанным, но глубоко и искренне принятым) будут характерны для всего решения темы судьбы в творчестве Жуковского.

Батюшкову удавалось противопоставить судьбе любовь, поэзию, дружбу — но эта весьма ограниченная свобода лирического героя от сил судьбы была мотивирована либо жанровыми различиями, либо особым миром, в котором разворачивалась тема («Таврида»), либо, наконец, противостояние было смяг-

чено неназыванием сил судьбы («Мечта»). В элегии «Вечер» (1806) Жуковский как бы вослед Батюшкову пишет:

Мне рок судил: брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы природы,
Дышать над сумраком дубравной тишиной
И, взор склонив на пенны воды,
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.
О песни, чистый плод невинности сердечной!
Блажен, кому дано цевницей оживлять
Часы сей жизни скоротечной! (49).

В контексте данного стихотворения, да и вообще творчества Жуковского, состояние блаженства героя, услышавшего голос рока, оказывается естественным и закономерным; он потому и блажен, что ему открылось веление рока. Традиция подразумевает, что рок всегда осуждает человека на горести, испытания, потери. На фоне этой традиции «осуждение» героя на неведомый остальному миру путь дружбы, любви, наслаждения природой, благодатную тишину творчества выглядит не только неожиданным, но воспринимается как своеобразный парадокс. Самое понятие рока здесь совсем не античное, семантически оно скорее ближе к христианскому Провидению. Такое же смысловое наполнение находим и в стихотворении «Человек» (1802). В сущности, и здесь работает та же схема. Страшущийся, часто ропщущий человек и христианский мыслитель — вот два полюса, с которых идет оценка бытия и самого закона жизни, судьбы, рока. Но в данном случае эти позиции резко противопоставлены и первая категорически осуждается:

В страданиях своих ты небо укоряешь —
Творец твой не тиран: ты страдаешь от себя;
Он благ: для счастья он в мир призвал тебя;
Из чаши радости ты горечь выпиваешь:
Ужели рок виновен в том? (27).

Лирическое «я» Жуковского в данном тексте становится судьей, обвинителем человеческих заблуждений. В монологе звучат мысли и определение судьбе, року, которые в дальнейшем будут присущи Баратынскому («Судьба — невидимый, бесчувственный тиран, / Необоримая ко счастью преграда»; «Игралище судьбы, волнуемый страстями, / Как ярим вихрем лист, — ужасный жребий твой / Бороться с горестью, болезнями и собой!» — с. 26 (выделено мной. — Е. Г.)). Жуковский как будто предчувствует тот ад рефлексии, в который погрузится Баратынский, и видит возможность выхода из него: отказ от страстей (что полностью совпадает с Баратынским) и вера — вот путь, который настоятельно предлагает Жуковский. Интонация «прокурора», знающего закон и требующего подчинения ему, в которой написано стихотворение, совсем не свойственна поэту и, появившись однажды в стихотворении «Человек», она никогда больше не возникнет. Жуковский начинает своей ли-

рикой тот путь анализа человеческой души, который продолжат Пушкин и Достоевский: лирический герой Жуковского — обыкновенный человек, в душе которого есть и слабость, страх, недоумение перед жизнью, но есть и Бог, вера, христианский стоицизм. Однако, как правило, даже в рамках одного текста Жуковский находит возможность выхода из состояния дисгармонии или же надеется обрести его в будущем («На смерть А. И. Тургенева», 1803).

Этот мотив покорности судьбе будет характерен и для лириков пушкинского окружения. Философствующий Баратынский, пытаясь найти возможность гармонии в человеческой жизни, скажет: «Учусь покорствовать судьбине я своей». Для него это неизбежная, невольная покорность. Тогда как ранний Пушкин снимает иронией самую серьезность проблемы («Послание к Галичу», 1815). Развитие этого мотива в стихотворениях «Платонизм» (1819), «Товарищам» (1820) приводит к тому, что готовность быть послушным своей судьбе оказывается у Пушкина условием независимости. В отличие от Баратынского, Пушкин готов следовать судьбе по доброй воле, а потому в этой покорности нет никакого трагизма. Ведь судьба совсем не ограничивает свободы поэта, на этом этапе творчества Пушкина послушание судьбе не противоречит осуществлению его идеалов. Покорность судьбе — условие свободы. Такая позиция была, видимо, связана с философскими представлениями Вольтера, как известно, оказавшего большое влияние на взгляды юного Пушкина. Личная свобода, по Вольтеру, «состоит в возможности поступать согласно своим желаниям, но желание обуславливается объективной действительностью природы, ее законами. Человек может «желать», но не может «желать желать».⁹ Для раннего Пушкина тоже очень важно понятие закона — природного и общественного, согласного с природой. В свете вольтеровской философии понятна и логична на первый взгляд противоречивая строка «Деревни» (1819): «Свободною душой закон боготворить»... Для Пушкина тут нет никакого противоречия: свобода человека в подчинении истинному закону.

Как мы видим, ранний Пушкин и Жуковский совпадают в недраматическом тоне решения темы судьбы, но основания этих решений совершенно различны. Для Жуковского это вера. Пушкин же в этот период так приемлет жизнь, что все ее проявления привлекательны для него: даже «в слезах сокрыто наслажденье» («Князю А. И. Горчакову», 1818). Такого полного приятия жизни мы не найдем ни у одного из современников Пушкина. Думается, что такая трактовка темы в раннем пушкинском творчестве, с одной стороны, определяется общими законами жанра дружеского послания (а лицейский Пушкин — прежде всего автор посланий), жанра, создающего особый гармонический мир, который в той или иной мере укрывал от сил

судьбы, а с другой стороны, являлась результатом особенностей мировосприятия юного Пушкина.

Однако уже в 1819 г. мировосприятие поэта меняется. В неоконченном наброске «Нет, нет, напрасны ваши пени...» впервые глубокая грусть вызвана не сложностью любовного чувства или разлукой с любимой («Разлука», 1816), но общим течением жизни. И сразу же намечается новая трансформация темы судьбы. Тайные, неведомые человеку «судьбы» преподносят ему чашу жизни, но не сама неизвестность судеб огорчает поэта, не сознание, что чаша иссякнет, а невозможность даже сейчас, когда для него «все новы заблужденья», отдаться жизни полностью, неизбежность тяги сердца к минувшему. В стихотворениях начала южной ссылки осуществляется постепенный переход, намеченный в 1819 г.; судьба становится «непримиримой», теперь он не может следовать ей, добровольно покоряться ее воле и при этом быть счастливым. Тоска поэта по оставленным друзьям оборачивается тоской по уходящей молодости. Дальнейшее движение лирической мысли углубляет тему разочарования:

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья
Плоды сердечной пустоты (II, 27).

И все это произошло «под бурями судьбы жестокой». Такая трактовка темы явно близка Баратынскому. Герой знаменитого «Признания» (1823) разлюбил и говорит об этом холодно и бесстрастно. Он еще грустит,

...но и грусть минует, знаменуя
Судьбины полную победу надо мной.¹⁰

Чувства преходящи, воспоминания безжизненны, душевный пламень угасает. И все это предопределено «всевидающей», насмешливой судьбой. Трагизм обостряется тем, что потеря способности любить вызвана не особенностями характера лирического героя, не исключительностью ситуации, но самым обычным и всеобщим — ходом времени. Таков закон судьбы, общий для всех людей, и Баратынский с ним соглашается:

Не властны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидающей судьбе (101).

Таким образом, судьба у Баратынского — сила, отнимающая у человека способность любить, радоваться, убивающая надежды юности, приводящая, в конце концов, к сердечной пустоте.

Совпадение очевидно. В элегическом творчестве этого периода Пушкин приближается к ярко романтической трактовке темы: противоречие между идеалом и реальностью переживается необыкновенно остро, а достижение идеала невозможно.

Разработка темы теперь представляется как нахождение неких вариантов приспособления, ненадежного равновесия, которого стремится достичь личность, чтобы сделать свое существование терпимым, найти в жизни некие ценности, способные если не укрыть от воли судьбы, то хоть отчасти заслонить человека от этой гнетущей, разрушительной силы.

Впрочем, до 1821 г. жанр послания еще остается той областью, где царят ирония и легкость и где тема судьбы по-прежнему окрашена шутливым оптимизмом, воспеванием чувственных радостей («Из письма к Гнедичу», «В. Л. Давыдову», «Юрьеву» — 1821). Своеобразное завершение этого переходного периода, которому свойственен «батюшковский» принцип жанровой разработки темы, можно усмотреть в философском послании «Чаадаеву» (1821), которое напоминает традиционное дружеское послание лишь тем, что имеет адресата. Послание «Чаадаеву» — это подведение неких итогов и осознанное расставание с юностью. Лирический герой Пушкина приходит к мысли о необходимости отказа от страстей. Этот вариант противостояния судьбе был разработан в творчестве Баратынского: покой может быть обретен ценой отказа от «тишины сердечной», минуты которой были даны поэту среди «забав юности». Стоическая позиция оказывается ущербной (Баратынский называл ее «покой, на счастье похожий»), так как она связана с сознанием необходимости отказа от безумств молодости и тоской по тому, что им сопутствует — искренности, свежести чувств.

По-иному звучала тема покорности судьбе — теперь это не добровольное следование ей, никак не ограничивающее свободы личности, но единственно возможный способ существования («К Овидию», 1821). Правда, в этой вынужденной покорности намечается некоторое противостояние судьбе — Пушкин говорит о бессмертии творений поэта. Причем эта традиционная для дружеского послания тема (см. «Городок», 1815) теряет жанровую привычность и звучит, наполненная эмоционально подлинным смыслом. Покорствуя, лирический герой сможет надеяться на благосклонность судьбы, как это будет в неоконченном наброске, посвященном бегству из Михайловского: «Презрев и голос укоризны...» (1824). Или находить утешение в законах человеческой психологии, не менее универсальных, чем законы судьбы («Если жизнь тебя обманет...», 1825). Тем не менее очевидно, что герой пушкинской лирики этого периода далек теперь от безоглядного притяния жизни и судьбы.

В «Телеге жизни» (1823) судьба человека предстает в ряде картин, рисующих юность, зрелость и старость. С. Л. Донская считает, что в этом стихотворении «человек активно, по-разному в разные периоды своего краткого пути относится к бегу телеги жизни».¹¹ С этим утверждением трудно согласиться: вряд

ли Пушкин хотел изобразить в «Телеге жизни» активное отношение человека к действительности, времени, истории. Картина здесь явно иная. Отношение человека к окружающему в разные периоды его жизни так же предопределено, как и законы, по которым «ямщик — седое время» гонит лошадей. Недаром эта схема, по которой юности соответствует нетерпение, легкомыслие, зрелости — трезвость, старости — желание покоя, у Пушкина не допускает исключений. Возможно, именно поэтому так горько звучит стихотворение. Как пишет А. М. Гуревич, «Пушкину становится ясно, что не человек подчиняет себе объективные законы бытия, а, наоборот, естественный и неизбежный ход событий, „судьба“ подчиняет себе волю личности».¹² Осознание этого проходит через все творчество Пушкина 20-х годов, причем в элегическом жанре, как отмечает В. А. Грехнев, поэтическая мысль движется от «конкретно-исторических впечатлений в глобальный и завершающий план».¹³ Такая трансформация происходит в конце стихотворения «К морю» (1824):

Мир опустел... Теперь куда же
Меня ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

Комментируя эти строки, В. А. Грехнев пишет: «Итог пушкинских размышлений над историей звучит как безысходная и всеохватывающая истина, сметающая даже призрак надежды».¹⁴ Но последние строфы стихотворения «К морю» дают пример очень характерного для зрелого Пушкина движения поэтической мысли:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн (II, 200).

Эти строки не столько нейтрализуют трагический итог пушкинского разочарования, «сколько уравнивают картину бытия, и на стыке их с этим итогом рождается образ особой пушкинской полноты жизнеощущения, которое с равной степенью глубины и силы восприятия объемлет „и блеск, и тень жизни“».¹⁵

Такая неоднозначность мировосприятия, способность почувствовать и выразить «лед и пламень» бытия становится едва ли не основной особенностью творческой позиции поэта. В первых стихах, написанных на лицейскую годовщину (1825), тема судьбы звучит глубоко оригинально и поистине многозначно. У современников Пушкина судьба деятельна. Она, как правило,

враждебна человеку и активно вмешивается в его жизнь. Пушкин впервые представляет судьбу равнодушно-пассивной силой:

Увы, наш круг час от часу редеет;
Кто в гробе спит, кто дольний сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему. . . (II, 277).

Судьба, не вмешиваясь в течение жизни, наблюдает за ней как бы со стороны. Ее вмешательство и не требуется: жизнь течет по раз и навсегда установленным законам, они вечны и непреложны. Это понимает и автор. Он не спорит, так как спор бессмысленен, но глубокая печаль слышится в этих строках.

Говоря пушкинскими словами, «бывают странные сближения»: в 1807 г. В. А. Жуковский в письме к Александру Ивановичу Тургеневу писал по поводу смерти невесты Андрея Ивановича Тургенева, К. М. Соковниной: «Веселись, брат, наш круг час от часу уменьшается. Многих уж нет, а те, которые остались, живут розно и не радуются жизнью. По крайней мере я давно разучился ею радоваться. Что из этого выйдет, не знаю; но смерть всего лучше».¹⁶ Не будем утверждать, что Пушкину могло быть известно это письмо, но тем показательнее это невольное словесное совпадение, которое вскрывает очень серьезные различия позиций двух поэтов. Как мы попытались показать, из поэтов пушкинского окружения Жуковского можно было бы назвать наиболее последовательным поэтом-христианином. Преобладающее отношение лирического героя Жуковского к Божьей воле, подчиняющей себе человека, можно сформулировать словами из «Светланы»: «Благ зиждителя закон». Закономерна поэтому и устойчивость в лирике Жуковского мотива радостного перехода в иной мир (см. «Тургеневу, в ответ на его письмо», 1813). Человеческое, частное, сиюминутное всегда у Жуковского побеждается божественным, общим, вечным. В каждом его стихотворении речь идет о двух способах осмысления жизни и ее законов. Особенно показательна в этом смысле элегия «На кончину ее Величества королевы Виртембергской» (1819). Смерть юной Екатерины нарушает естественный (в человеческом восприятии) ход вещей и потому закономерен ропот близких, потрясенных неожиданной и безвременной кончиной. Смятение человека в данном случае, как нигде ранее, внятно и близко лирическому «я» Жуковского. «Судьба, свирепый истребитель», унесла жизнь молодой и любимой всеми женщины. Это воспринимается Жуковским как непреложный закон земного мира:

Прекрасное погубло в пышном свете. . .
Таков удел прекрасного на свете! (315).

Текст элегии сопровождается подробными авторскими комментариями, в которых Жуковский воссоздает реальную картину происшедшей трагедии. Однако, обращаясь к стихотворению,

читатель, вслед за автором, поднимается на такой уровень общения, что за конкретной судьбой встает вообще судьба человека в мире, ситуация делается всеобщей, узнаваемой, а оттого еще более трагической и безысходной. Такова первая часть элегии (15 строф). Судьба здесь — основная, резко враждебная сила, она не только жестока, но и коварна:

И нас губя с холодностью ужасной,
Еще Судьба смеяться любит нам... (317).

От 1-й к 15-й строфе идет постепенное нагнетание чувства отчаянья, элегия выстроена «крещендо», точкой «фортиссимо» представляется 14-я строфа. Но Жуковский изменил бы себе, если бы элегия заканчивалась на такой ноте. 16-я строфа — это резкая смена интонации. Уже не обезумевший от отчаянья вдовец, не потерявшая любимую дочь мать, не человек, раздавленный горем, — говорит мудрец, постигший законы бытия, принявший их раз и навсегда и покорившийся им. Здесь уже нет места ропоту, осуждению высших сил бытия. Оказывается (в точном соответствии с христианской моралью), что «несчастье нам учитель, а не враг» (с. 319). Особенно важна для Жуковского мысль, высказанная в 19-й строфе: измученная страданиями человеческая душа способна *свободно* проститься с надеждами, т. е. в чем-то отказаться от своей человеческой сущности и

Тогда... тогда с сей светлой вышины
Вся промысла ей видима дорога;
Она полна понятного ей бога (320).

Жуковский говорит о возможности человека достичь невозможного, познать непознаваемое, заглянуть в тайное тайных, соединиться с Богом. Эта способность дана не исключительным личностям, не только одному поэту, но каждому человеку, способному отрешиться от надежды, полностью предать себя в руки Бога и безгранично верить. Это удивительное состояние души описывает Жуковский в «Цвете завета», «Славянке», «Невыразимом» и других стихотворениях. Таким образом, по Жуковскому, человек способен достичь своего идеала, в особом состоянии он может соединиться с Богом, постичь небесную жизнь, т. е. можно говорить о реализации идеала Жуковского. Для романтиков поиск идеала был всегда связан с поиском некоей земли обетованной, которая укрыла бы поэта от остального мира и где душа поэта может жить в согласии и гармонии. Это всегда поиск чего-то внешнего, которое бы соответствовало строю души поэта («Таврида» Батюшкова, «Родина» Баратынского). Для Жуковского же достижение идеала, путь к идеалу не связан с уходом из реального мира, наоборот, он стремится открыть этот мир для себя, постичь его конечный смысл, найти в нем божественное начало и принять его во всей его полноте. Смысл этого мира для Жуковского в его духовности. Человек

для него состоялся лишь тогда, когда он постиг эту духовность. Итак, идеал Жуковского по самой своей природе иной, чем у поэтов, его современников, он скорее внутри человека, чем вне его. Возможно, именно с этим связаны споры о принадлежности Жуковского к сентиментализму или романтизму. Идеал у романтиков был принципиально недостижим, более того, даже намек на его реализацию ставил под сомнение его высоту. Жуковский же в сущности все свои лирические произведения строит по одной схеме: раздираемое противоречиями, мятущееся человеческое сознание приводится поэтом к такой точке отрешения от человеческих страстей, к такому проникновению в тайное, к такому слиянию с «душой» природы, что человек оказывается способным постичь Бога, внять ему, почувствовать тайный смысл и гармонию мироустройства. Характер идеала Жуковского таков, что он исключает самую возможность его снижения, дискредитации, так как не подлежит опошлению способность души подняться на божественный уровень, она находится в абсолютной области, не имеет низкого дубля. Жуковский возвышает своего лирического героя, каждый раз проводя его по дороге страданий, ропота, недоумения к отказу от страстей, а затем к приятию мира и диалогу с Богом, что для Жуковского и есть счастье. О таких мгновениях он пишет:

И не тебе ль всегда она внимала
В чистейшие минуты бытия,
Когда судьбы святыню постигала,
Когда лишь бог свидетель был ея? (333.— Выделено мной.—
Е. Г.)

Тогда-то душа и способна понять тайное тайных бытия и ей открывается святость судьбы. Это определение (святая судьба) невозможно ни у одного из поэтов пушкинского круга. Для Жуковского нет противоречия между Богом и судьбой: святость Бога определяет святость судьбы. В этой точке и наблюдается расхождение Пушкина и Жуковского: для Жуковского судьба включена в область божественного, для Пушкина эта сила единовластна, никакого отношения к божественному она не имеет, да и самого Бога в пушкинской картине мира еще нет.

Заметим, что в «19 октября» (1825) судьба предстает силой, враждебной поэту и его друзьям, но в чем-то преодоленной ими. Для стихотворения характерна уверенность в том, что идеал человеческих отношений, счастье, истинная дружба уже были в прошлом, во времена лицейского братства. Поэтому верность этим идеалам, со временем получившим абсолютное значение, — это критерий оценки человека и того, насколько смог он противостоять судьбе, пытавшейся на протяжении всех этих лет разрушить его, разъединить членов «святого братства». Следуя традиции дружеского послания, Пушкин открыто противопо-

ставляет судьбу дружескому единству и утверждает бессилie ее это единство разрушить:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен —
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина,
И счастье куда б ни повело,
Все те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село (II, 274).

Поэт рассказывает о своем пути, проделанном в годы разлуки. «Запутанный в сетях судьбы жестокой», он искал утешения в новой дружбе и не нашел его. Обращение к друзьям юности знаменует возвращение поэта в родной круг, где все свои. Этот круг так же противостоит судьбе, как и окружавшим его людям, которые так и не стали ему родными. Причем для Пушкина дружеский круг — не абстрактные идеальные друзья-«маски» (Ю. Н. Тынянов) дружеского послания, но конкретные, реальные люди с разными биографиями и разным положением в обществе. «Фортуны блеск холодный» не изменил кн. Горчакова: судьбе противостоит верность человека идеалам юности не только в беде, но и в славе, почете, богатстве. И наконец, обращаясь к Дельвигу, Пушкин пишет:

...твой голос пробудил
Сердечный жар, так долго усыпленный,
И бодро я судьбу благословил (II, 275).

Это благословение судьбе за то, что в жизни есть истинно верные друзья, за то, что, даже поникнув «под бурею главой», поэт не чувствует себя одиноким, заключает строфу, которая начинается стихом: «Когда постиг меня судьбины гнев...». Тема обретает подлинную многозначность: судьба и беспощадна, и благосклонна, так как при всех невзгодах, на которые она обрекает, она дает и опору, возможность противостоять этим невзгодам. Это стихотворение, с моей точки зрения, включает в себя романтическое представление о судьбе, встречавшееся у современников Пушкина. Так, например, и Баратынский награждал судьбу эпитетом «благая» за то, что, несмотря на враждебность, она обеспечивает человека «снами золотыми» в начале жизни («Дорога жизни», 1825); Веневитинов благодарил судьбу за то, что она наградила его поэтическим даром, и это неизмеримо значительнее всех несчастий, посланных ему той же судьбой. Но это романтическое представление совмещается с представлением о судьбе как миропорядке, т. е. с понятием, семантически близким объективным законам бытия. Пушкин воспринимает их как данность, что не отменяет желания проникнуть в смысл этих законов.

Неким поиском смысла отмечен еще один важный мотив в трактовке Пушкиным темы судьбы, разработка которого начинается в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» (1828). Характерна сама постановка вопроса: если жизнь обязательно закончится смертью, то непонятно, зачем она дается человеку. Этот вопрос будет лежать в основе бунта героев Достоевского Ипполита Терентьева и Кириллова, которые, не находя ответа на этот раздирающий сознание вопрос, придут к необходимости отказаться от жизни. Если в стихотворении 1819 г. «Нет, нет, напрасны ваши пени...» эпитет «тайные» относился лишь к судьбе человека, которому неизвестно течение собственной жизни, то теперь он относится к миропорядку вообще. Поэт не понимает, в чем смысл бытия. Именно это для него теперь является тайной. Все стихотворение звучит как полемика с христианской доктриной: мало того, что поэту неизвестно, кто вызвал его к жизни, но важно, что, по его мнению, это сделано «враждебной властью», так как, вызывая человека к жизни, верховные силы бытия отдают душу человека во власть страстей, а ум обрекают на вечные сомнения. Христианство в данном случае — не предмет шутивно-трагедийной игры, которая была свойственна Пушкину и особенно характерна для начала его творчества (такая игра достаточно подробно описана В. Ходасевичем в статье «Кошунства Пушкина»¹⁷). Пушкин не иронизирует, но вступает в полемику в самом серьезном тоне. Недаром стихотворный отклик митрополита Филарета начинался строками:

Не напрасно, не случайно
Жизнь от бога нам дана,
Не без воли бога тайной
И на казнь осуждена (III, 507).

Пушкин по поводу ответа Филарета писал Е. М. Хитрово: «Стихи христианина, русского епископа, в ответ на скептические куплеты! — это, право, большая удача!». Неизвестно, насколько серьезен Пушкин в выражении восторга по поводу ответа Филарета, важно, что полемика с христианской доктриной здесь очевидна. Несмотря на ироническое определение «скептические куплеты», стихотворение чрезвычайно серьезно, но, действительно, пронизано крайним скептицизмом, который распространяется не только на догмы христианства, но и на отношение к человеческому существованию, общему миропорядку. Скепсис здесь — единственная реальность, которая остается поэту. По просьбе Е. М. Хитрово Пушкин написал стихотворение, являющееся ответом Филарету.

Эти тексты, связанные биографическим сюжетом, дают пример характерного для Пушкина движения поэтической мысли: дойдя до абсолютного «минуса», дисгармонии, отрицания, Пушкин находит возможность некой гармонизации, уравновешивания этого «минуса», при этом не отменяя его пол-

ностью. Образ серафима, обладающего «силой кроткой и духовной», приближается к образу ангела. И так же, как «Ангел» противостоит «Демону», стихотворение «В часы забав иль праздной скуки...» противостоит стихотворению «Дар напрасный, дар случайный...». Скепсис поэта, как в первом, так и во втором случае побежден. Но если здесь проблема разрешена для поэта (недаром образ серафима отсылает к пушкинскому «Пророку», 1826), то в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829) Пушкин вводит иную точку зрения — не личностную, а общечеловеческую, вводит вселенский, общемировой масштаб, и с этой позиции видна возможность гармонии. Одни поколения сменяют другие. Так устроен мир. Необходима мудрость в егоприятии. Если мыслить в масштабах существования человечества в целом, то получается, что мир устроен гармонично. Если же судить о нем с точки зрения отдельного человека, то приходишь к мысли, что гармония невозможна. Пушкину в конце концов удается совместить эти две чрезвычайно трудно совместимые позиции. Он — личность, смертный человек, но мыслит себя как часть целого, вечного человечества. И эта позиция дает ощущение гармонии, возможности мудрого примирения и приятия закономерностей бытия, даже собственной смерти. Противопоставление краткости человеческой жизни и вечности природы снимается мыслью о вечности человечества в целом. Природа может противостоять одному человеку, но все человечество и природа как целое одинаково вечны и образуют единство высшего порядка.

Сходный принцип действует в стихотворении «К вельможе» (1830). Здесь звучит знакомая мысль о том, что жизнь каждого человека подчинена судьбе. По отношению к данному отдельному человеку она выступает традиционно негативной силой, обрекает на неведомую смерть, лишает покоя. Но с точки зрения человечества в целом смена поколений представляется в виде кругооборота, и здесь нет места судьбе как негативной силе. Во вселенском масштабе невозможно оценивать мироустройство в категориях «хорошо» — «плохо». «Оборот во всем кругообразный» человечества напоминает вечный круговорот природы, где смерть и жизнь сменяют друг друга постоянно, где все закономерно, взаимосвязано и подчинено высшей гармонии. Эту формулу Е. А. Тоддес соотносил с античными представлениями.¹⁸ Человек — часть целого гармонического мира — такое представление о мироустройстве, возможно, пришло к Пушкину из античности. Но античное мировосприятие не дает при этом совмещения личностного и общего масштабов переживания бытия, тогда как для Пушкина именно совмещение этих полярных точек зрения, взгляда извне и изнутри будет характерно и в «Евгении Онегине», и в стихотворении «Вновь я посетил...» (1835). Эта позиция отразилась в письме П. А. Плетневу от 22 июля 1831 г.: «Дельвиг умер, Молчанов умер; погоди, умрет

и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь все еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; а мальчики станут повесничать, а девочки сентиментальничать; а нам то и любо» (X, 368).

Тем не менее, с точки зрения единичного человека, миропорядок по-прежнему может представляться хаосом. Такая позиция вырисовывается в стихотворении «Бесы» (1830): жизнь — бесконечное кружение стихий без смысла и цели. Отношение человека к окружающему, его реакция на мир — страх, тоска. Если в послании «К вельможе» Пушкин говорит о «кругообразном обороте» жизни, то через все стихотворение «Бесы» проходит тема непонятного, чуждого человеку «кружения» враждебных сил бытия и бессмысленного, страшного кружения самого человека — игрушки в руках этих сил. Так дает себя знать различие двух масштабов восприятия, двух его исходных точек, которыми попеременно оказываются то вечное обновление человечества, то конечная и необратимая жизнь одного человека. Различие это оборачивается противоречием, не разрешимым в рамках сложившегося к началу 30-х годов пушкинского мировосприятия. Видимо, эти рамки становятся для Пушкина стеснительными, и начинаются поиски выхода.

Темны жизненные законы для человека в стихотворении «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830). Пушкин решает тему судьбы, вводя традиционный образ Парки, но трактовка его теперь далека от традиционной:

Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня,
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня (III, 197).

Грозная Парка элегий Батюшкова становилась смешной и нестрашной, попадая в мир дружеского послания. Теперь Пушкин отказывается от этих традиционных жанровых мотивировок. В совершенно серьезном контексте лирико-философской медитации Парка превращается в лепечущую бабу, чем достигается отнюдь не комический эффект. Пушкин как будто нарочито отказывается от всей предшествующей романтической традиции, образ перестает быть условным, приобретает зримую реальность. Причем здесь Парка лишена ореола таинственности. Она не вызывает ни страха, ни тем более священного трепета, которые была призвана внушать эгегическая Парка Батюшкова. Образ ее вызывает антипатию и чувство едва ли не физической неприязни. Это снижение распространяется и на понятие «жизнь». «Однозвучный жизни шум» превращается

в «жизни мышью беготню». Реакция человека на этот «шепот» — тревога, скука. В сравнении с «Бесами» заметно, что снижение касается и реакции человека на жизненные законы: они вызывают не тоску, острое душевное страдание, но скуку, не страх, но тревогу. Однако «и в жизни мышью беготне» лирический герой мучительно пытается найти некий скрытый смысл:

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу —

эти слова можно отнести ко всему последующему лирическому творчеству Пушкина. Здесь точка, может быть, самого глубокого перелома. Поиск смысла в устройстве мироздания сочетается с поиском духовных ценностей, способных помочь личности противостоять непонятым и представляющимся бессмысленными законам судьбы. В том же 30-м году Пушкин пишет свой знаменитый черновой набросок:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
На них основано от века
По воле бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его (III, 214, 468).

Это первый пушкинский текст, в котором появляется мысль о божественной гармонии мира. И это очень важно. Тема выводится на совершенно новый виток: после 1830 г. слово «судьба» уходит из пушкинской лирики. Мотив испытания судьбы переходит в другие жанры пушкинского творчества. В. А. Грехнев считает, что «он запечатлен в гимне Председателя («Пир во время чумы»), в фаталистическом эксперименте Сильвио (эпизод второй дуэли в «Выстреле»), в отважном своеволии героев «Метели», в грозном жесте Евгения («Медный всадник»), в мифическом единоборстве Наполеона с чумой («Герой»), в самоубийственно-жутком вызове Дон-Гуана».¹⁹ Что же касается лирики, то тема продолжает звучать неназванной, за исключением последнего стихотворения, написанного на лицейскую годовщину 1836 г., где просто повторяется традиционное, найденное уже в 1825 г. отношение к судьбе как объективному миропорядку. «Романтическая» судьба уходит из пушкинской лирики. И очень показательно, что те строки стихотворения «Вновь я посетил...», где она появляется в привычном для романтиков звучании, Пушкин не включает в окончательный текст.

Обращаясь к творчеству Пушкина последних лет его жизни, исследователи неоднократно отмечали интерес его к вопросам религии, евангельским и библейским образам. Не будем сейчас касаться вопроса связи христианской тематики с проблемой религиозного сознания Пушкина. Скажем лишь, что на этот

счет существуют прямо противоположные точки зрения: Е. Г. Кислицына в статье «К вопросу об отношении Пушкина к религии»²⁰ утверждала, что он всегда был атеистом; С. Л. Франк считал,²¹ что Пушкин был истинным христианином; В. Гилпиус в книге «Пушкин и христианство»²² показывал, что Пушкин умом стремился к вере, но не мог обрести ее сердцем.

Оставаясь в пределах художественного творчества, можно с уверенностью сказать лишь следующее: поиски смысла существования отдельной личностью (а как мы постарались показать, этот мотив всегда был связан у Пушкина с темой судьбы) приводят лирического героя Пушкина к христианству. Стихотворения «Родрик» (1835), «Странник» (1835), так называемый «Каменноостровский цикл» (1836), «Памятник» (1836) — эти тексты, в достаточной степени описанные в работах Н. В. Измайлова,²³ Ю. М. Лотмана,²⁴ Г. П. Макогоненко,²⁵ В. П. Старка,²⁶ Е. А. Тоддеса,²⁷ С. А. Фомичева,²⁸ свидетельствуют о том, что лирический герой Пушкина обретает такие этические основания своего бытия, которые приводят его к осознанию смысла его частной жизни и тем самым дают ощущение гармонической включенности в общий миропорядок. Таким образом, вопрос о смысле жизни был решен своеобразной трансформацией темы судьбы в христианскую тему.

Естественно, возникает вопрос, повторяет ли Пушкин в своих решениях тот религиозный идеал, который, как мы говорили, был достижим для лирического героя Жуковского. По мысли Жуковского, победа веры над сомнением — главный итог земного пути человека, залог будущей вечно прекрасной жизни, но жизни за гробом. Земную жизнь, таким образом, нужно прожить, страдая во имя жизни небесной, ибо закаленный испытаниями, лишениями и горем человек может достигнуть совершенства, открывающего путь в мир небесной гармонии. Отсюда и стоическое отношение поэта к жизни, которое он выразил, сказав в стихотворении «На кончину ее Величества королевы Виртембергской»: «Несчастье нам учитель, а не враг», отсюда и мотив радостного приятия смерти:

... кончины сладкий час
Моей любимой мечтою становится (76).

В отличие от Жуковского, Пушкин обращает свой взор не к небу, и не в загробном царстве видится ему оправдание человеческой жизни, но в самой этой жизни, здесь, на земле. Земная жизнь для него обладает безусловной ценностью (вспомним, что для Жуковского она — лишь преддверие и подготовка к будущему). У Пушкина она может быть нетленной, а у Жуковского:

Под гибелью Сатурновой косою
Возможно ли нетленного искать?
Оно нас ждет за дверью гробовую...

(«К А. Н. Арбеновой»)

Жизнь на земле у Жуковского не знает подлинной радости и подлинного счастья («А на земле, где опытом жестоким/Мы учены лишь горестям одним...») — такова наиболее устойчивая тема его лирики. У Пушкина жизнь, напротив, включает и радость, и счастье, но ценность ее не сводится лишь к ним, она и в страданиях тоже. Ничто однозначное не может стать основанием для гармонии — гармония есть именно сопряжение самых разнородных стихий, поэтому для возникновения гармонии страдание оказывается столь же необходимым, сколь и счастье, и радость, и наслаждение. Именно поэтому страдание никогда не вызывало у Пушкина того стоического отношения, которое было характерно для позиции Жуковского. Высшее значение страданий Пушкин обосновывал по-иному. Согласно мысли поэта, только путь страданий может позволить сохранить душу в том смысле, в котором об этом говорил Христос: «Сберегший душу свою потеряет ее, а потерявший... сбережет» (Матфей, гл. 10, ст. 39). Только потерявший (искушенный в страданиях и испытаниях) сбережет. Вот почему «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Проходя путем страдания, человек обретает возможность понять и принять душу другого человека, и только на этом пути постигается христианская истина о милосердии. Таким образом, пушкинские отношения с Богом не замыкались, как у Жуковского, на собственном «я» человека, а решали проблему отношений человека с человеком. В этом смысле Пушкину близка мысль Чаадаева о том, что «в христианском мире все... способствует... установлению совершенного строя на земле».²⁹

В заключение обратимся к пушкинскому письму Вяземскому 1826 г. У Вяземского умер сын, и Пушкин утешает его: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего» (X, 206—207). Казалось бы, что может быть более антихристианским, чем признание зависимости жизни человека от воли огромной, бессмысленной обезьяны, и как это должно подтверждать привычное мнение о безрелигиозности пушкинского сознания. Но попытаемся внимательно вчитаться в эти строчки. Человек бессилен против слепой и жестокой силы судьбы, которая может сделать с ним все, что угодно. Но при этом она не понимает, что творит, она бессмысленна, а человек осознает эту бессмысленность и потому оказывается сильнее судьбы. Единственное, что он может противопоставить ее жестокости, — прощение, как Христос, который просит за своих гонителей: «Прости им, Отче, ибо не знают, что творят» (Лука, гл. 23, ст. 34). Власти обезьяны над человеком противостоит воспринятый им опыт Христа.

Примечания

¹ Крайним выражением таких представлений является статья А. С. Маркаренко «Судьба». См. Уч. зап. Удмуртского пед. ин-та им. 10-летия УАО. Ижевск, 1955. Вып. 10. С. 221.

² Уваров И. В. Зевс и Судьба (по Гомеру)//Филологич. зап. Вып. 2. Воронеж, 1915. С. 245.

³ Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1964. С. 141.—Далее все ссылки на это издание в тексте.

⁴ Державин Г. Р. Стихотворения. Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1957. С. 87.

⁵ См., напр.: Серман И. З. Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин//История русской поэзии: В 2 т. Т. 1. Л., 1968. С. 120—151.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. М., 1962. С. 62.—Далее все ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

⁷ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л., 1959. С. 36.—Далее все ссылки на это издание в тексте.

⁸ См. об этом: Григорьева Е. Н. Тема судьбы в лирике А. С. Пушкина 1813—1830 гг.//Вестник Ленингр. ун-та. 1985. № 23. С. 89—94.

⁹ Державин К. Н. Вольтер. М., 1946. С. 127.

¹⁰ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1957. С. 100.

¹¹ Донская С. Л. К истории стихотворения «Телега жизни»//Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 219.

¹² Гуревич А. М. На подступах к романтизму (О русской лирике 1820-х гг.)//Проблемы романтизма. М., 1967. С. 228.

¹³ Грехнев В. А. Лирика Пушкина. О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 139.

¹⁴ Там же. С. 143.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Цит. по кн.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 88.

¹⁷ Ходасевич В. Кошунства Пушкина//Современные записки (Париж). 1924. № 19.

¹⁸ Тоддес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле//Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. трудов. Рига, 1983. С. 44.

¹⁹ Грехнев В. А. Болдинская лирика А. С. Пушкина. Горький, 1977. С. 11.

²⁰ Кислицына Е. Г. К вопросу об отношении Пушкина к религии//Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 233—269.

²¹ Франк С. Л. Религиозность Пушкина//Франк С. Л. Этюды о Пушкине. Мюнхен, 1957. С. 8—29.

²² Гиппиус В. Пушкин и христианство. Пг., 1915.

²³ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 213—269.

²⁴ Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х гг.//Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. В. Тарту, 1962.

²⁵ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982.

²⁶ Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны» и цикл Пушкина 1836 г.//Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 200.

²⁷ Тоддес Е. А. Указ. соч.

²⁸ Фомичев С. А. Последний лирический цикл Пушкина//Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985.

²⁹ Чаадаев П. Я. Сочинения и письма: В 2 т. Т. 2. М., 1914. С. 119.

А. КОВАЧ

О СМЫСЛОБРАЗУЮЩИХ ПРИНЦИПАХ ГОГОЛЯ

Настоящая статья не претендует на исчерпывающее рассмотрение всех проблем поэтики Н. В. Гоголя, возникающих в связи с выдвинутой в заглавии темой. Тот богатый фонд научных знаний и методов, анализов и интерпретаций, с которыми должен иметь дело современный исследователь Гоголя, обязывает к вдумчивому освоению самой истории исследования предмета. Но в то же время не меньшую ответственность налагает на нас текст Гоголя как последняя инстанция проверки достоверности любой интерпретации и любого метода анализа. Цель нашей работы — поставить вопрос о принципах поэтической мотивации у Гоголя с точки зрения поэтики жанра и проверить достоверность такого подхода. В связи с тем, что мы постараемся выделить такие устойчивые свойства мотивации, которые характеризуют поэтическое мышление Гоголя как таковое, независимо от того, в какой внешней форме оно воплощено, лишь попутно касаясь вопроса о трансформациях этих свойств, мы решили обратиться к таким различным по жанру и форме произведениям, как «Записки сумасшедшего», «Нос», «Шинель», «Ревизор». Именно разнообразие материала поможет оценить достоверность и убедительность аргументации, а также аксиоматичность методологических установок исследования. Детально мы проанализируем лишь «Записки сумасшедшего». Применительно к остальным произведениям мы ограничимся демонстрацией результатов тех разборов, которые остались в лаборатории исследователя или же опубликованы им ранее.

Выбор «Записок сумасшедшего» в качестве объекта описания и создания «теоретической модели», некоего инварианта правил образования текста и мира,¹ а также их взаимной обусловленности — именно эту обусловленность мы называем поэтической мотивацией, — с одной стороны, определяется чрезвычайной сложностью речевого воплощения этих правил, особой условностью текста, которая, как нам кажется, не получила еще сколько-нибудь успокоительного, методологически обоснованного объяснения. С другой стороны, очевидно, что условность названной повести почти что обнаженно репрезентирует

исконно гоголевские принципы мотивации, и к тому же играет весьма значительную роль в эволюции этих принципов.²

Первое, что бросается в глаза при анализе «Записок сумасшедшего» — это последовательное переименование вещей, лиц, событий — в конечном итоге всего окружающего Поприщина мира. Оно сначала кажется совершенно произвольным, словно выпадает из любой известной читателю системы осмысления. Однако сама эта произвольность по-своему очень последовательна, нарушения бытовой логики и речи обнаруживают свою повторяемость, нарушения, как таковые, системны.

В основе нарушений лежит условность: образы восприятия Поприщина, отмеченные в записках, герой соотносит не с реалиями наблюдаемого мира, как делает это читатель, не с сумасшедшим домом, с которым имеет реальную связь читательское восприятие. Он соотносит их с воображаемым королевским двором в Испании. Коль скоро текст записок фиксирует, следовательно, не связь слова с его конвенциональным значением (как это происходит в механической памяти), а связь образов восприятия с образами воображения, в записках создается ряд, выстраивающий над реалиями вторичный условный мир, некий семантический универсум. В результате образы восприятия субъекта записок («я увидел множество людей с выбритыми головами» (3, 169)³ открепляются от слов, от названий, приложимых к ним по правилам речевого узуса, и читатель принужден производить сложную интеллектуальную деятельность. С одной стороны, он должен восстанавливать обычную связь возникающих в тексте образов с реалиями сумасшедшего дома, а с другой — вслед за Поприщиным повторять те операции мысли, которые устанавливают нестандартную их связь («это должно быть или гранды, или солдаты, потому что они бреют головы» (3, 169)). И наконец, читатель должен понять авторскую интенцию этих нарушений, смысл совершаемого переименования мира.

В интерпретациях повести эта авторская интенция осмысляется обычно как уравнивание сумасшедшего дома с государством, т. е. обращается внимание на символическую роль приема. Не исключая такой возможности, мы — с точки зрения жанровой поэтики «Записок» — считаем необходимым рассмотреть также и сюжетную роль переименования мира. Мы предлагаем рассмотреть это переименование как сюжетобразующий поступок Поприщина, т. е. обратить внимание на то обстоятельство, что переименование отношений мира к герою и отношений героя к миру приводит говорящего к раскрытию новых признаков мира, а отсюда и к смене позиций по отношению к своему «я». Если воспринимать текст записок Поприщина в качестве описания всех этих отношений и преобразований и в то же время помнить о том, что текст — лишь часть персонажа, то текстообразующую практику, акт создания записок —

и сопутствующее превращение субъекта действия в субъект текста, героя в рассказчика — не только возможно, но и неизбежно рассматривать в качестве главного мотива сюжета.

С нашей точки зрения, те тематические мотивы, которые послужили доминантой самых известных интерпретаций повести (например, карьеризм, сервиллизм, выгодный брак, а после крушения ложных амбиций — смирение), являются не сюжетными, а досюжетными элементами по отношению к созданию записки как последнему «фабульному» поступку героя, который реализуется в качестве описания и осмысления их, в качестве прозрения этой текстообразующей, я бы сказал, «нарративной личности». Именно «поведение рассказчика» мотивирует расшифровку «поведения героя», а расшифровка как механизм прозрения составляет основной жанровый предмет моделирования. Ведь нельзя же забывать: мы имеем дело с «записками», т. е. самоописанием Поприщина, а не с его бытовыми действиями. Записки, как форма повествования и как жанр самопознания, детерминируют структуру и содержание тем, мотивов, сюжета повести — свойства текста и мира, равно как и их внутреннюю связь, обусловленность. Насколько нам известно, эта сторона поэтики, жанровые регуляторы построения и смысла повести Гоголя систематически не изучалась.

Прежде чем раскрыть новые признаки мира, прежде чем перенести их из сферы нерасчлененных восприятий и впечатлений в записки, в план расчлененного текста, а впоследствии и на ступень осмысления, Поприщин как рассказчик должен как-то отметить проявления этих признаков. Задача реализуется в первой, «мадридской» записи словами «*странный*» — применительно к предмету обозначения, и «*не понимаю*» — применительно к самоописанию. Эта двойственность в обозначении повторяется во всех случаях, когда отмеченные образы восприятия нарушают ожидание, управляемое воображением: «Мне показалась странно необыкновенная скорость»; «Странная земля Испания»; «Мне показалось чрезвычайно странным обхождение государственного канцлера» (3, 169) и т. д. Если попытаться определить общее свойство и назначение подобных высказываний, то, по-видимому, можно установить, что эпитет «*странный*» появляется, как правило, там, где переименованный элемент мира становится событийно существенным (но не осмысленным) для говорящего. В отношении к текстовой практике, т. е. созданию модели мира в «записках», такая операция мысли предваряет описание и раскрытие сюжетной функции данного элемента, всех тех деталей, которые уже подверглись переименованию. Они теперь подвергаются определению с точки зрения их значимости как для хода внешних событий, так и для актов расшифровки смысла «*странного*». При этом новое наименование дается не по принципу включения в класс, как это происходило в случае с «*бритыми*» (на основании отсут-

ствия волос), а в соответствии с характером действий отмеченного («Испании», «земли», «канцлера», «короля», «этикетов двора», «народных обычаев» и т. д.).

Проиллюстрируем текстообразующие правила повести. Как известно, человек с палкой сначала назван «государственным канцлером»; после этого делается заметка о его «странном обхождении» и воспроизводится поступок: «...он толкнул меня в небольшую комнату и сказал: „Сиди тут, если ты будешь называть себя королем Фердинандом, то я из тебя выбью эту охоту“» (3, 169). Прочитывая слова «канцлера», Поприщин описывает действия «странного» человека: «...канцлер ударил меня два раза палкою по спине...» (там же). Неожиданным, непредсказуемым, а потому подлежащим названию и осмыслению, является несоответствие имени с действием носителя имени. Поприщин описывает непредсказуемые действия и одновременно обозначает неадекватность этих действий званию действующего лица; и, наконец, в качестве третьей операции текстообразования, меняет название действователя согласно логике его действий, согласно смыслу поведения («гонения»): «государственный канцлер» превращается в «великого инквизитора». С точки зрения авторской интенции очевидно, что важно здесь собственно не совпадение воображения с реалиями; что связанная с этим несопадением психологическая мотивация (болезнь) лишь вспомогательный инструмент; что поэтически значима вытекающая из этой условности возможность текстообразования — переименование мира и субъекта по признаку действия, в отличие от того узуса бытовой речи и логики, который господствует в дотекстовом мире реалий, в департаменте.

Все проявления основного признака мира, еще не осмысленные участником событий, но уже отмеченные им в записках («странный»), во второй половине первой, «мадридской», записки переводятся в план чистого воображения, отграниченного от непосредственных ощущений. Происходит превращение логики внешних событий в мотив внутренней речи, на уровне которой моделируется «предвидение» космического события. Предметом данного фрагмента текста является не дом сумасшедших (не предметная ситуация), не «Испания» (не воображаемая ситуация), а сама функция воображения как дешифрующего механизма, самый механизм прозрения — на фиктивном материале. Здесь образно осязаемым делается тот признак мира, проявления которого в предметных ситуациях рассказчик определял эпитетом «странный». Таким образом, эпитет соединяет в параллелизме различные планы мира и текста — предметную ситуацию и двойную ее текстовую трансформацию: «сумасшедший дом» → «Испания» → «земля». Этим трансформациям соответствуют следующие операции прозрения: обозначение образов восприятия → выделение несопадения имени с действием →

создание фиктивной модели действия. На границе переключения со второго плана на третий «странная земля Испания» преобразуется в «странное явление». Очевиден принцип трансформации: на уровне чистого воображения, «творческой фантазии» Поприщина устраниаются все предметные свойства носителя «странного», но запоминается отмеченная на предшествующем уровне функция его в сопровождении устойчивого эпитета «странный»: место «странной земли Испании» здесь занимает действие («земли» вообще) как «странное явление». «Странная земля» предполагает возможность странных событий. Вот полное высказывание: «Завтра в семь часов совершится странное явление: земля сядет на луну» (3, 169).

По своей предикативной функции образ воображения, называемый «землей», противопоставляется какому-то другому, который именуется «луной». По признакам, которые выделяет Поприщин, земля — «вещество тяжелое», луна же — шар, представляющий собой «необыкновенную нежность и непрочность». Их связывает наступающее событие: «земля сядет на луну». Причем данное событие предвещается в качестве прогноза. Вслед за тем детализируется разрушительный характер действия «земли» (она «может, насевши, размолоть в муку носы наши» (3, 170)), и реакция Поприщина — «сердечное беспокойство» по поводу будущего, а также решение противодействовать, «не допустить земле сесть на луну». В роли спасителя «луны» он спешит «в залу государственного совета», чтобы предпринять соответствующие меры.

Итак, два мира противопоставлены друг другу как угрожающий угрожаемому. Однако они соединены в другом аспекте — в осмыслении этой оппозиции Поприщиным. Он объясняет ее как органическую связь части и целого: на земле живут люди, на луне же неотъемлемые их части — «носы», в силу чего они не могут видеть эту часть своего лица. И более того. Как раз потому, что для людей является неощутимым, недоступным то, что представляет их существенный недостаток (без которого они «не могут жить»), может наступить катастрофа: «земля» угрожает себе самой. «Нос» не просто символизирует отсутствие существенного человеческого качества, но, как сюжетный мотив в прозрении Поприщина, является метонимическим субститутутом ощущения отсутствия: тревогу вызывает не отсутствие качества, а осмысление его как дефицита.

Итак, в предсказуемой коллизии открывается автоколлизия, в описании которой слово «луна», а точнее, ее референт в качестве аналога предиката, обозначает такую точку зрения, которая отсутствует, которой нет «на земле», но которая могла бы обеспечить релевантную позицию для автономного самопознания. Выдвинутую выше интерпретацию подтверждает повторяемость «носологической» метонимии в тексте «записок» Поприщина, равно как и некоторые межтекстовые параллели.

«Нос», приобретающий у Поприщина самостоятельное существование в изолированном от человека пространстве,— это сюжетно реализованная часть лица, возвращается внимание читателя назад к первой части записок, к стандартному тексту. Там в поисках признаков человеческого достоинства и критериев самоутверждения личности Поприщин упоминает «нос» рядом с другой частью лица — «глазом». Вот как: «...ведь... не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня» (3, 164). Напомним, что процитированный фрагмент входит в высказывание, в котором в первый раз ставит Поприщин вопрос не только о критериях оценки авторитетных в престижном мире лиц (камер-юнкера, генерала и др.), но впервые задается вопросом также и о самооценке и самоопределении: «кто я таков?» (3, 164). Здесь возникает у него догадка о том, что обманывал он себя как раз по той причине, что применял к себе критерии самоутверждения, гарантированные сознанием принадлежности к престижному аппарату («...служба благородная... и все начальники на вы. Да, признаюсь, если бы не благородство службы, я бы давно оставил департамент» — 3, 154), сознанием утверждения, идущего от «государственного человека» и его дочери. Здесь же явно высказывается основная догадка Поприщина об отсутствии автономного, им самим выработанного принципа самоопределения: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков» (3, 164). Именно этот отсутствующий принцип, отсутствующий язык самоописания и самопознания вырабатывается в процессе создания «записок». Текст порождает язык самоопределения и выступает по отношению к дотекстовой недостатке героя как описание недостатка и в то же время как восполнение ее. Отсутствующий член — «третий глаз на лбу» — в отличие от двух наличествующих, но не зрящих носа оказывается атрибутом самоощущения. И как таковой, как замещение отсутствующего признака становится сюжетно реализованным фактом во второй половине повести, в нестандартном тексте воображения Поприщина. На «луне» находится как раз то, из-за отсутствия чего человек не видит себя, а потому и грозит себе не заметным для себя истреблением самой «нежной и непорочной» стороны личности — ее творческой самоидентификации.

В таком же духе определяется взаимосвязь двух шаров как части и целого в некоторых мифологических представлениях. Согласно мифологии индусов, например, луна — глаз земли, пункт самонаблюдения.⁴

Если суть создания записок как найденного языка достоверного самопознания заключается в осмыслении недостатка, в поиске и восполнении ее, то в повести «Нос» атрибут самоутверждения, «нос», является средоточием таких, неоспоримых для Ковалева, эмблем признанности («в глазах иных»), которые наталкивают на самооправдание, а не на самопознание. Если

Поприщин обнаруживает недостачу в своем внутреннем мире, обнажая ее изнутри средствами творческой фантазии, то Ковалев «видит» носителя эмблем престижных во внешнем мире ценностей у себя «под носом», на главной улице, на Невском проспекте. Та фигура, которой Ковалев приписывает воплощение признаков своего самоутверждения, описана Гоголем следующим образом: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» (3, 44). На этот набор деталей (ведь сам носитель деталей «спрятал совершенно лицо свое» за вещественной деталью — «в большой стоячий воротник») Ковалев переносит название «нос», указывая на отсутствующий у него признак. Правда, действия носителя названия и здесь не соответствуют имени («ехал с каким-нибудь визитом», «поглядел», «закричал», «сел и уехал» и т. д.), однако осмысление этого несоответствия, в отличие от того, что мы видели в «Записках сумасшедшего», должно производиться читателем. Ковалев переносит имя, рассказчик демонстрирует неадекватность переноса, читатель обнажает смысл неадекватного переноса. Все эти функции текстообразования и порождения смысла в «Записках сумасшедшего» перенесены в план внутренней речи Поприщина и определяются как индивидуально выработанный способ самопознания и соответствующее прозрению переименование, нестандартное описание мира. В «Носе» продемонстрирована модель повышения инерции бытовых понятий в самоописании, в «Записках сумасшедшего» же — модель ее эффективного преодоления.

Та функция, которую выявил «спаситель луны», тут же переносится из сферы воображения в предметный мир и реализуется в нем: второй удар палкою «государственного канцлера» актуализируется как выход из тематического параллелизма, установленного между «странными» мирами — «Испании» и «земли». Входя в сюжетный план действия, поступок торгается в сферу реалий как некий «эпический ответ» на догадки Поприщина. Особенно эффективно действует этот механизм (оправдания прозрений), если учитывать, что удар палкою выступает как повторяющийся сюжетный мотив, отсылающий к началу «предвидения» и тем самым обрамляющий начало и конец параллелизма. Таким образом, приближение одного мира к другому при посредстве эпитета «странный» одновременно реализует переход в описании мира с одного языка (переименования предметного мира согласно «рыцарской» культуре) на другой (кодом которого является экспликация действия переименованного и смена позиции рассказчика к нему). Так создаются параллелизмы текста (рассказывания), тогда как на уровне предметной ситуации (рассказываемого) этот параллелизм нарушается, создавая установку субъекта текста на

себя самое — на систему сюжетных нарушений эквивалентов текста.

Так, стоит лишь еще один раз повторить удар палкою, чтобы этот смыслопорождающий механизм привести в действие; чтобы отмеченный уже один раз поступок после повторения был бы расшифрован, т. е. чтобы еще раз было бы открыто несоответствие имени с действием носителя имени. Авторефрентивность этого акта особо подчеркивается: «Я открыл. . .». Если «странный» поступок в «странной земле Испании» сначала приписывался ритуалу чужой культуры («это рыцарский обычай при вступлении в высокое звание» — 3, 169), то при повторении он служит откреплению культурного кода от действующего и определению действующего по признаку действия. Так преобразуется — согласно повторяющемуся поступку — человек с палкой из «государственного канцлера» в «великого инквизитора».

Но переименованию и осмыслению предшествует смена позиции Поприщина по отношению к предмету описания. Она зафиксирована им в начале второй записи из «Мадрида». То, что до сих пор было лишь «странным», но объяснимым, теперь становится полностью нелепым и непонятным. Это высказывается прежде всего в связи с «обхождением», которое Поприщин называет «обычаями и этикетами двора», обнажая на самом деле расширение области и форм гонения: «выбрили мне голову», «начали мне на голову капать холодной водою» и т. д. Одновременно Поприщин меняет стан: если в предшествующей записи он противопоставлял себя «народу очень умному» («Я, как король, остался один») (3, 170), то здесь он противопоставляет себя «королю» и недвусмысленно соотносит этот свой поступок с прозрением, обнажающим корни «безрассудности королей». Переместившись из категории «небритых» в группу «бритых», т. е. в состав «народа очень умного», Поприщин с этой новой позиции изменяет оценку роли «короля». Но тем самым совершилась новая смена позиции Поприщина-рассказчика — на этот раз по отношению к себе самому как герою («испанскому королю»). С новой позиции разграничивается «я» рассказчика и его роль «короля», роль, которая сначала «непостижима», хотя и в этом случае выделена, изображена («Для меня не постижима. . .», «Только я все не могу понять, как же мог король подвергнуться инквизиции»). Нетрудно предвидеть, что осмысление «непостижимого», но уже описанного, отмеченного произойдет вслед за очередной встречей с палкою. И действительно, третий повтор — третье нарушение — реализуется в предпоследней записи, порождая новое прозрение в структуру действия описываемого. Новый признак мира определяется словом «бессилие» и объясняется автоматизмом, отсутствием дееспособности и самостоятельной стратегии действия. Таким образом, к основному признаку прикрепляется новый: к агрессии — инерция. Причем первый, основной, уходит

на роль второстепенного, вторичного, производного, а второй занимает его место. Агрессия осмысливается теперь в качестве симптома более важного и глубинного свойства структуры мира — его бессилия. Вот как сформулирован этот итог прозрения рассказчиком: «Но я совершенно пренебрег его («великого инквизитора». — А. К.) бессильною злобой, зная, что он действует, как машина, как орудие англичанина» (3, 171). Перед читателем возникает новая параллель с основным свойством «земли» — этого «тяжелого вещества», инертного в своей агрессивности и лишённого какой-либо точки зрения на свой саморазрушительный механизм.

Определение инертного действия достигается параллелизмом — «как машина»/«как орудие англичанина», второй член которого маркирует связь (макропараллель) двух абзацев: концовки данной и последних строк предыдущей записи («но я знаю, приятель, что тебя водит англичанин. Это уже известно всему свету, что когда Англия нюхает табак, то Франция чихает» (3, 171)). Итак, прежде осмысления выстраивается образная модель гонения и его детерминированности. Получается следующий ряд: испанский король — марионетка инквизиции; инквизиция — Франции; Франция — Англии, и весь этот каузальный ряд свойствен «земле», макроструктуре мира, описываемого Поприщиным. Теперь оказывается совершенно уместным и лишённым парадокса «алогическое» высказывание: «Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля. . .» (3, 169). Понятно, что Испания и Китай «разные государства», если подходить к ним с точки зрения обычных понятий — географических, этнических, политических, культурных и т. п. Но в сфере поэтического языка Гоголя, по законам смыслопорождающих правил «записок сумасшедшего», они могут быть уравнены. Если придерживаться этих законов в прочтении текста и той условности, которую они образуют при создании как будто «алогических» высказываний «сумасшедшего», при построении индивидуального языка этих высказываний, то «одна и та же земля» предстанет перед нами в качестве обозначения целого класса явлений или хотя бы одного общего для них признака (неработоспособного в бытовой коммуникации), который 1) сначала обозначается-изолируется при помощи эпитета «странный»; 2) затем переводится в иной семиотический статус, в образную модель действия «земли»; 3) и, наконец, эксплицируется, осмысливается в качестве прозрения субъекта записок. Последний реализует все эти превращения между планом рассказываемого мира и планом текста рассказывания, произведенные по принципу сближения знаков с предметами согласно признаку действия обозначенного. Несоблюдение этих законов поэтического (повествовательного) мышления грозит опасностью оказаться наивным или безграмотным относительно требования, исходящего от всякого худо-

жественного произведения, — применять в его понимании тот индивидуальный способ смыслообразования, который заложен в указанных выше мотивациях взаимосвязей актов изображения с объектами изображаемого мира. Поэтическая мотивация порождает такие высказывания, которые с точки зрения бытовой мотивации мышления кажутся «алогическими». Но именно эту точку зрения критикует текст, когда, устанавливая правила своей индивидуальной мотивации, всячески оговаривает некомпетентность применения каких-либо иных правил. Один из самых показательных сигналов такого рода гласит: «...только по невежеству считают их за разные государства» (3, 169). Если при этом удовлетворяться объяснением, что «алогизм» служит достижению «комического эффекта», то это будет свидетельствовать о том «невежестве», от которого предостерегает процитированное выше предупреждение.

Предполагаемые в высказывании Поприщина «они» (которые «по невежеству считают») — это все те персонажи, которые остались за пределами записок, в предметной ситуации, — без языка самоописания и самопознания. Поприщин же не только участник событий, но и рассказчик, открывающий в процессе создания записок внутренний смысл событий: его записки — такая *часть* мира, которая возведена в ранг *модели действия целого*. А потому история создания этой части — текста записок — есть доминантное сюжетобразующее событие, определяющее жанр повести, а с другой стороны, такой поступок личности, изображенный Гоголем, на основании которого автор противопоставляет это событие тотальной агрессии «недвижущегося», недееспособного, инертного, а потому, в конечном счете, бессильного целого.

Ввиду сказанного, эпитет «сумасшедший» может быть осмыслен в двух системах. В предметном значении слова это обозначение применимо к больному. В сюжетно-нарративном плане, согласно выработанным в записках правилам, эпитет «сумасшедший» допускает перенос этого свойства на мир. И действительно, что есть абсурднее «силы бессилия»? Это самый нелепый, самый «алогический» тавтологизм, — он часто противоречит нашим понятиям о смысле жизни или действительности, но это отнюдь не мешает действительности быть таковой. И даже напротив, чем больше противоречий, тем легче поддаваться ее законам, не замечая самообмана. Вот в чем может заключаться одно из возможных прочтений повести Гоголя. Нетрудно заметить, что «сила бессилия» — одно из устойчивых, лейтмотивных в творчестве Гоголя.

Но это еще не все. Ведь дело не только в том, что, создавая записки, Поприщин обнажает обманы мира и свои самообманы, — Гоголь не сводит поведение рассказчика к разоблачению или саморазоблачению. Самая, быть может, глубокая мысль Гоголя заключается в том, что текстообразующую дея-

тельность Поприщина автор представляет нам в таком качестве, которое мотивирует его новое поведение в предметном мире, им самим описываемом. В этом смысле мы и считаем необходимым воспринимать «записки» как сюжетный поступок, ибо они реализованы, с одной стороны, как текст описания и осмысления мира, но с другой стороны, как мотив для хода событий, смены отношения к миру и к самому себе.

Текст как новый мотив в поведении Поприщина обуславливает, например, его дерзость «пренебрегать» злобой и преследованием «великого инквизитора». Это, правда, не бунт. Но во всяком случае не меньше бунта: сохранение своей автономии в условиях преследования путем удвоения мира посредством его раздвоения на маску и существенность. Поприщин отстаивает свою самостоятельность через строение мира, совершаемое им в условиях всеобщего разрушения. Поэтому он сам тоже удваивается: как субъект действия, как жертва ударов и преследований Поприщин отчаянно взывает о помощи; но как субъект текста он «пренебрегает» ею («нет, брат, не надуешь! знаем мы тебя...» (3, 171)); он изображает мир и цитирует себя в момент, когда этот мир его избивает; он строит модель гонения, строит памятник, неистребимый «палкою». Это даже больше бунта.

Отсюда известное двуязычие стиля записок, которое выпадает из кругозора исследователя, если его интерпретация учитывает лишь план поведения Поприщина как действующего лица и игнорирует его поведение как создателя записок. При этом рассмотрение сюжета обычно кончается на «лирическом» воззвании о спасении «беспомощного» человека, а такая редукция неизбежно приводит к логизации подлинного смысла повести, — к выводу о пассивном непротивлении как идеологической программе самого Гоголя. Но при этом зачастую не дочитывается текст до конца, не осмысливается последняя фраза рассказчика: «А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка» (3, 172). А ведь она контрастно противопоставлена словам действующего лица, молившего о спасении. Чрезвычайно важное значение ее обусловлено тем, что, с одной стороны, это противопоставление выделено как последний сюжетный акт субъекта текста, «спасающего луну» и находящиеся там «носы», а с другой, как мотив, завершающий систему повторов. Слово «нос» в последнем высказывании Поприщина возвращает читательское восприятие к предыдущим употребленным и осмыслениям того же слова, т. е. завершает поэтическую систему и текст повести в целом на том уровне, на котором читатель мог воспринимать деятельность текстообразующего начала, — с т а н о в л е н и е с у б ъ е к т а записок, становление «нарративной личности», для которой и «титularный советник», и «дворянин», и «король», и «дей» остаются предметом описания и осмысления. Правда, оттого «ему нет места

на свете! его гонят!» (3, 172) (даже говорит эта нарративная личность о себе как герое с дистанцией, как о «нем», объекте, по отношению к которому она есть творец, субъект). Но зато Поприщин создает себе место на «луне», в творческом мире, в тексте о «свете», его вытеснившим из своих границ.

Анализом рассказывания и рассказываемого, выявлением принципов сюжетной мотивации их взаимоотношения и взаимодействия все еще не исчерпан предмет исследования, осмысляемый в рамках поэтики жанра. Остается еще рассмотреть вопрос о несовпадении памяти героя-рассказчика и собственно литературной памяти автора/читателя. Поскольку у нас нет возможности рассмотреть весь комплекс возможных межтекстовых и внутритекстовых сопоставлений, мы ограничиваемся вопросом об основных принципах внутренних параллелизмов, вытекающих из жанровой структуры повести и определяющих законы (и смысл) воспроизведения чужих текстов.

В связи с работой прозрения и памяти героя-рассказчика бросается в глаза необыкновенная «забывчивость», легкость нарушения памяти, в том числе и нарушение устойчивой связи слов (и понятий) с предметами. Очевидно также, что это свойство органически связано с другой особенностью условности повести — с легко возбудимым воображением говорящего. Различие между нарративной памятью автора/читателя и памятью субъекта текста можно было бы сформулировать следующим образом. Герой-рассказчик, как носитель прозрения, трансформируется в соответствии с мотивами «открытия» все новых и новых признаков изображаемого им предмета. Установка на выражение новых смыслов неразрывно связана с особенностями условности повести, о которых мы уже говорили выше. Согласно двойному механизму — легкости нарушения моторной памяти и легко возбудимому воображению — при смене позиций рассказчика по отношению к предмету рассказывания, забвению подвергается способ экспликации смысла. Установка на производство смыслов заглушает память о средствах производства. При этом отмеченность форм «забвения сумасшедшего» выступает как сигнал нарративной памяти для читателя, возвращая назад к уже применяемым средствам «открытия», к различным типам повторов повествовательного текста и сюжета, а также к межсюжетным и межтекстовым параллелям. Дешифровка внутреннего мира произведения (сюжет прозрения) сопровождается накоплением смыслов и культурных ценностей, и кроме того — что самое главное — она развивает особое умение накапливать и осмыслять значимость накопленного для становления личности именно «по-гоголевски» неповторимо, так, как оно диктуется внутренним параллелизмом текста, повествования, сюжета «исповедальной» по жанру повести.

Обратимся к некоторым примерам. Остановимся на самом заметном (но тем не менее не изученном) фонологическом повторе, сближающем две основные ситуации Поприщина: «департаментскую» и «испанскую». Речь идет о словах — «э-к-и-в-о-к-и»/«э-т-и-к-е-т-ы» — столь явно параллельных по звуковой манифестации и организации, что нет надобности аргументировать правомерность сопоставления. Второй член возникает в следующем сочетании: «этикетки двора». Именно в этой синтагматической форме оказывается обусловленным сближение с предыдущей реализацией звукоряда: «при-двор-ные штуки и экивоки». Здесь вводится третий элемент сопоставления («штуки»), нарушающий закон фонологического повтора и одновременно устанавливающий лексический параллелизм. Общий для элементов превращенного повтора эпитет — «придворные» — подтверждает сближение и на уровне синтагматических сопоставлений. Как мы увидим ниже, закон сближения и нарушения сближаемых последовательностей действует на уровне более крупных единиц текста и в плане синтаксических конструкций и, в конце концов, управляется сюжетно-жанровыми свойствами повести.

«Штуки» и «экивоки» — слова с весьма стертым предметным значением — соединены в один класс понятий при помощи эпитета «придворные» и служат определению логической установки субъекта текста на познавательную цель («Хотелось бы мне узнать...» — 3, 159). Однако первое слово представляет собой возобновление более раннего применения с указанием субъекта действия: «штуки начальника отделения». Если первый член сближаемых единиц отсылает назад (к департаментской ситуации и главному антагонисту героя), то второй — «экивоки» — экстраполирует систему повторов вперед, на «этикетки» (и соответственно на ситуацию «испанского двора» с новым антагонистом). Получается согласованный с сюжетной композицией прозрения (но не доступный для носителя прозрения) ряд превращенных повторов: 1) «штуки начальника отделения», 2) «придворные штуки и экивоки», 3) «этикетки двора».

Целесообразно будет напомнить, что «этикетки двора» (равно как и варианты — «рыцарский обычай», «народные обычаи») применяются в качестве определения признака действия, по отношению к действиям нового антагониста героя, к ударам палкою, т. е. служат выделению сюжетного повтора, который получит впоследствии осмысление («гонит»). Осмысление признака действия реализуется в прозрении героя, однако не распространяется на параллельную ситуацию, резко отмеченную на всех уровнях лингвистической манифестации, возвращающей после осмысления второй («испанской») ситуации назад к первой («департаментской»). Проиллюстрируем данную симметрию, управляющую работой памяти читателя, теперь уже на

уровне синтаксических конструкций, сближающих два высказывания рассказчика:

«Как будто я не знаю, чьи здесь штуки. Это штуки начальника отделения. Ведь поклялся же человек непримиримую ненавистию — и вот *вредит* (экспликация признака действия. — А. К.) да и *вредит*, на каждом шагу *вредит*» (повышенный повтор экспликации. — А. К.) (3, 164).

А вот и неполный вариант высказывания:

«О, это бестия Полинник! Поклялся *вредить* мне (повтор. — А. К.) по смерть. И вот *гонит* (нарушение повтора. — А. К.) да *гонит* (повтор нарушения и повышение частоты новой экспликации. — А. К.). Но я знаю, что тебя водит англичанин. Англичанин большой политик» (3, 171).

Очевидно, что все параллелизмы рассказывания текста нарушаются или устраняются в соответствии с повторами (поступков и ситуаций) на уровне рассказываемого мира, т. е. согласно повторам нарушений, организующим сюжетную последовательность сближаемых или эквивалентных элементов: организация текста сближает или уравнивает «департаментскую» ситуацию с «испанской», организация мира (сюжет) сопоставляет их, обнажая смысловую нетождественность. Поэтому повторяемость в тексте повествовательного произведения «сюжетогенна», параллелизмы плана выражения в нем не просто нарушаются, но и претерпевают превращения в соответствии с сюжетной мотивацией связи текста и мира, рассказывания и рассказываемого. Коль скоро в данном случае речь идет о нарративной модели самоописания, об «исповедальной» форме прозрения, эта мотивация сопряжена с осмыслением все новых и новых признаков сменяющихся ситуаций носителя записок. Наша иллюстрация свидетельствует о том, что признак действия антагониста Поприщина переносится с микроструктуры мира на его макроструктуру (департамент — государство — земля), переносится одновременно с повышением осязаемости действия: «вредит» → «гонит». При этом действие, означенное словом «экивоки», приобретает конкретный, значимый для героя, смысл. А реализованный в мире смысл, в свою очередь, конкретизирует круг значений, приложимых к слову «этикетки». Точно также «государственный человек» → «государственный канцлер» → «великий инквизитор», — это такой ряд нарративного, управляемого сюжетом (превращенного) повтора, в котором смена названий и эпитетов производится по закону сближения знаков с носителями знаков согласно признаку действия. При этом предикации подчиняется не только план содержания, но и обозначающий качество антагониста устойчивый эпитет: корень глагола «удар-ил» воспроизводит фонический сегмент прилагательного «гос-удар-ственный». (Следует напомнить, что между этими словами нет этимологической, семантической связи.) Вопреки своему стандартному грамматическому назна-

чению быть обозначением качества, свойства, эпитет выбран автором так, чтобы в плане выражения имелся повтор, сближающий прилагательное (со значениями «важный», «мудрый», «незаменимый», «значительный», «авторитетный» и т. п.) с глаголом, выбранным для обозначения сюжетной функции антагониста (имеющим набор эквивалентов: «выбить из головы», «выбрызгать голову», «капать на голову водой», «ударить палкой по спине», «гонять», «вредить» и т. п.). Второе, управляемое нарративным сознанием, обозначение — фонический повтор, устанавливающий параллелизм между членами «государственный» и «ударил» — меняет статус слова: оно становится функциональным не как эпитет, а как криптограмма. В интерпретации — или в прозрении героя — это значит, что смысловая экспликация поведения актанта должна происходить не по значениям, закрепившимся в моторной памяти читателя в связи с лексемой «государственный», а по нарушающим эту автоматическую связь (слова с ценностями) правилам, которые определяют «неожиданное» сближение атрибута и предиката.

То же самое мы наблюдаем в других случаях. Так, «*проклятая палка*» как устойчивый атрибут антагониста — не что иное как материализованный в мире героя эпитет, характеризующий вредителя, «начальника отделения» вот как: «*проклятая цапля*». Замена действителя явно связана с экспликацией функции: «цапля» — «вредит», «палка» — «гонит». Совершенно понятно, что экспликация происходит в силу повышения осязаемости действия, в результате того, что в реализации гонения («удары палкою») становится обнаженной структура мира, не обнажающая себя в дотекстовой реальности, там, где мир и герои общаются на стандартном языке и обмениваются «знаками благорасположенности». Только создание индивидуального автономного способа подхода к миру (а не применение уже готовых шаблонов) и понимания его, только умение производить средства осмысления, только «записки» делают возможным это обнажение.

Таким образом, сюжет прозрения реализует систему все более глубокого осмысления закономерностей мира, тогда как параллелизмы текста, не ощущаемые субъектом прозрения, восстанавливают соотношение этих закономерностей с формами их бытования в «престижном мире». Нарративная память постоянно отсылает от экстраординарных реализаций функции антагониста (макроструктуры) назад, к ординарным воплощениям той же функции в первой половине повести (микроструктуре). Следовательно, «этикетки двора» и «народные обычаи» не просто уравниваются с «придворными штуками и эквивоками», обеспечивают не просто сюжетную эквивалентность, но к тому же эксплицируют связь двух ситуаций как отношении нерасшифрованного («эквивоки») мотива к мотиву расшифрованному («этикетки»). Но дело не исчерпывается экспликацией, коль скоро

только постоянные возвращения от экстраординарных форм (исключительных, фантастических, алогических) гонения к ординарным формам, его бытовым («департаментским») проявлениям, привычным, а потому неощущаемым героем, могут обеспечивать более или менее полное прочтение повести. При этом важно и восприятие автоматизма, инерции бытовых механизмов гонения, возведенных в степень ритуализованного поведения в «благоустроенном государстве». Именно бытовая ритуализованность гонения и самогонения выражается весьма экспрессивно в выборе таких лексических единиц, как «этикетты», «народные обычаи». Соответственно, в одном плане открыто говорится о бессилии, недееспособности изображенного мира, тогда как в другом — о силе властвующей в нем инерции, о живучести отжившего.

Эта идея «Записок сумасшедшего» оказалась весьма значительной для дальнейшего творчества Гоголя. Рост бессилия и соответствующий рост агрессии является маркированным мотивом повести «Шинель», текст которой завершается микросюжетом, подытоживающим смысл макросюжета, смысл «жизни после смерти», живучести отжившего. В этом резко выделенном финальном отрывке повествуется о встрече будочника с привидением. На втором плане, в сюжете анекдота, включенного в рассказ о встрече с привидением и нарушающего повествование, дается модель силы бессилия: «Но, будучи по природе своей несколько бессилен, так что один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков (модель бессилия. — А. К.), с которых он вытребовал за такую издевку по грошу на табак (авторитет бессилия. — А. К.) — итак, будучи бессилен, он не посмел остановить его. . .» (3, 142). Двойное испытание будочника, в плане «обыкновенного» представляющего недоразвитым существом, а в плане «исключительного» — носителем сверхразвитого воображения, порождает сюжетный параллелизм. Выход из параллелизма обнажает действительное бессилие авторитетного, с одной стороны, а с другой — воображаемый рост авторитета, *рост силы бессилия*. Именно в соответствии с этой антиномией признаков мира Гоголь удваивает изображаемое и образно воплощает, с одной стороны, бессилие в фигуре будочника, а с другой — рост его фиктивной силы в его же воображении (в фигуре призрака). Реальный носитель инерции послушно следует за призрачным своим авторитетом: «Итак, будучи бессилен, он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте. . .» и т. д. Подчеркнем, что призрак есть факт воображения будочника, точно так же как «ревизор» — городничего, «нос» — Ковалева, «король» — Поприщина. Носитель признака бессилия, не выдержавший испытания «поросенком», «как машина», «как орудие» подчиняется переживанию и ощущению увеличения инерции, усиления ра-

ботоспособности дисфункции: «Привидение, однако же, было уже гораздо выше *ростом*. . .» (3, 142). При этом, чтоб не было недоразумений, чтобы было ясно, что речь идет об автомодели (а не о «мертвец в виде чиновника»), Гоголь наделяет носителя роста недостатка («привидение» как акт сознания будочника) атрибутами, уже известными из первой, нефантастической части повести, — «кулак», «усы», т. е. атрибутами самого будочника. Повтор, однако, неполный — воспроизведенные элементы сопровождаются эпитетами, выражающими новое свойство, рост: «такой кулак, какого и у живых не найдешь», «преогромные усы». Выражение: «привидение вдруг оглянулось, и остановясь, спросило», явно свидетельствует об автореферентивной роли «привидения», т. е. о том, что в этом образе своего воображения хотя бы на одну секунду носитель бессилия увидел себя самого, а точнее, тот признак поведения, который обеспечивает силу бессильному, экспансию недееспособного, живучесть отжившего, значительность незначительного. Эта мысль лежит в основе всех сюжетных мотивов «Шинели»,⁵ последний из которых, проанализированный выше, выявляет законы нарративного смыслообразования и построения текста, обнажает один из творческих принципов Гоголя.

Следует обратить внимание на уже известный нам механизм предикации грамматического уровня, на приемы собственно сюжетной мотивации связей плана выражения и содержания. Финальной сюжетной функции соответствует выраженное существительным «*рост*» (от глагола «расти»), соединенным в один мотив с не имеющим статуса экзистенции феноменом как семантическим эквивалентом не только имени «привидение», но и эпитета «бессилен». В семантической дешифровке это можно прочесть так: «растет бессилие неэкзистирующего феномена». В контексте всей повести к этому следует прибавить еще один мотив, дополняющий смысловой мир: «страх города вызван ростом бессилия неэкзистирующего феномена», которому соответствует, как мы видели, «воображаемая сила». Как раз эти семантические признаки интегрирует Гоголь в мотиве «взрослый поросенок», устанавливая параллелизм повторами в лингвистической манифестации: эпитет «вз-рос-лый» своим корнем слова, а «по-рос-енок» фонически сочетаются с «рост-ом». Но в мотиве заключен оксюморон, поскольку лексема 'поросенок' означает — недоразвитое, незрелое существо. Синтагма «взрослый поросенок» моделирует объект с семантической антиномией, которая может быть дешифрована так: 'достигшая крайнего предела развития нехватка', 'абсолютная недоразвитость', 'полное отсутствие определенных признаков'; в финале «Шинели» — 'полное отсутствие признаков силы и экзистенции'. Нет сомнения: знаменитый финал «Шинели», равно как и вся повесть, подчиняется смысловой экспликации при учете роли сюжетного параллелизма («привидение»/«поросе-

нок»/«будочник») в организации не только плана содержания, но и всех уровней лингвистической манифестации (повторы фонем, морфем, синтагм, синтаксических конструкций, абзацев).

Основные принципы поэтического мышления Гоголя, выявленные на материале повествования от первого лица и фиктивного третьего лица, обнаруживаются также и в драматургии писателя. Обращаясь к примерам из «Ревизора», следует подчеркнуть непосредственную эволюционную связь и даже зависимость пьесы от «Записок сумасшедшего». Дело в том, что монолог Поприщина — это первая полностью «драматизированная модель» в творчестве Гоголя, если признать конструктивным признаком драмы отсутствие объективного повествователя и связанную с ним персонификацию изображаемого мира. Правда, «записки» как внутренний монолог, как монодрама есть все-таки повествовательная персонификация, а не сценическая. Тем не менее текст записок как часть мира, текстом же воспроизведенного, есть модель структуры мира целого. Именно здесь соприкасается исповедальное повествование с драмой и определяется эволюция поэтической системы от «записок» к сцене, от роли Поприщина в создании этой модели к роли Хлестакова в создании сценического варианта ее.

На сцене персонифицированный дубликат мира (Города) возникает на глазах зрителя по ходу событий благодаря тому, что Хлестаков, потрясенный страхом, начинает действовать сообразно ожиданию Города. Известно, что это ожидание направлено на появление тайного ревизора. В силу целого ряда поступков-уподоблений Хлестаков в своем условном поведении воплощает на сцене не свою личность (хотя сама способность к адаптации одно из важнейших свойств его досценического характера), а другую, ему неизвестную, ту, которая укрепилась в моторной памяти Города. Свойства этой жесткой памяти о типичном ревизоре и находят свою наглядную инкарнацию в сценическом дубликате оригинала, наличествующего в «голове» городских чиновников. Перед нами несомненно психологическая драма, или, по выражению Гоголя, «душевный город»; драма встречи неосмысленного содержания души с ее собственной сущностью, воплощенной в сценическом образе Хлестакова. Ведь дело именно в том, что уподобление Хлестакова «душевному городу» (а вовсе не ревизору, о котором он и понятия не имеет), свойствам его стандартного мышления и действиям, уподобление, реализованное в поступках, жестах, словах, делает доступным для зрения и слуха все то, что в жизни не поддается органам восприятия, да и самонаблюдению поддается очень нелегко. В образе Хлестакова осязаемой становится для мира обычно неосязаемая структура действия, закономерности автоматизмов памяти, мысли, мечты, амбиции, вся система мотивов поведения. Таким образом то, что составляет тайну Города, переводится в ряд поступков Хлестакова, становится от-

крытым для осмысления (Хлестакову) и самоосмысления (городничему). То же, что составляет «инкогнито» Хлестакова, остается тайной для Города (ведь разоблачается лишь «ревизор», а не суть Хлестакова), но открывается перед зрителем: у Хлестакова нет никакой тайны, кроме того, что он медиум самоописания Города, т. е. воплощение структурных принципов автора. Отсюда вся условность, неправдоподобность, весь гиперболлизм этой фигуры. Если искать в ней тип личности, а не типичный акт поэтической мысли, как это часто делалось интерпретаторами Гоголя, то, конечно, нетрудно прийти к выводу о том, что основной прием автора — разрушение личности. На самом же деле, в гиперболических проявлениях Хлестакова Гоголь экстериоризирует «душу» Города.

Но и это еще не все. Ибо после обнажения «души» Города сам Хлестаков начинает осмысливать — но не столько себя, сколько закон мира, им самим обнаженный. Та «часть» персонажа, которая называется в Городе «ревизором» и заключена в границы пространства и времени сцены, является не типичным мелким чиновником и не типичным ревизором (наоборот, Хлестаков очень не похож ни на того, ни на другого) — эта «часть» мира является идеальной поэтической моделью (драматической) того же мира, частью которого он и осознает себя на выходе из параллелизма (уподобления) с ним. А здесь и начинается становление личности типично гоголевской, т. е. той, которую Гоголь делал предметом своей «антропологии» в искусстве. Он, наверное, первый в мировой литературе сумел найти признаки личности в таких забытых существах, которых даже «естественнаблюдатель», тот, кто обязательно посадит на булавку «обыкновенную муху» для рассмотрения в микроскоп, пропускал вниманием.

Хлестаков, кроме того, что несет чисто поэтическую функцию экспликации законов мира в наглядной модели, воплощает в себе и трансформацию, осознает себя как раз в той роли, которую воплощал в действии произвольно, по замыслу автора и желанию Города. Эта роль теперь превращается в автономное, осмысленное действие, в мотив следующих, постсценических, поступков: «...хочу заняться литературой». Нет сомнений в том, что установка на литературу не что иное как обращение к описанию той роли, которая уже реализована и завершена. Об этом явно свидетельствует письмо к другу литератору в Петербург. Именно этот сюжетный мотив указывает на параллель с Поприщиным, когда участник предметного мира и действия преобразуется в создателя текста о мире.

Прозрение Хлестакова — это осмысление онтологической необходимости литературы. У Гоголя это не только акт осмысления мира, но и доказательство неизбежности того, что в таком мире должна появиться такая культурная функция, которую несет искусство, в том числе данная пьеса. Жанр комедии, пре-

ображенной в психологическую драму (вот реализация гоголевской программы синтеза «высокого» и «низкого», эффекта комедии, достигшего катарсической силы трагедии), есть органическая часть того мира, в качестве модели которого он возник.

Мотив онтологической неизбежности гоголевского искусства драмы встречается не только в описании мира (Хлестаковым), но и в самом предметном мире. Повторение, а точнее, перенесение этого мотива с плана дубликата в план оригинала, в сюжет Города, осуществляется в финальном монологе Городничего. Он был внесен в текст после осмысления Гоголем причин недоразумений, царящих в публике, в театральной и литературной жизни по поводу «Ревизора», и опубликован во втором издании пьесы (1841). Этот монолог, подобно концовке «Шинели», эксплицирует именно творческий принцип автора, раскрывает программу мотивации сюжета. Городничий, собственно, осмысляет, что послужило материалом для комедии: перед нами автоколлизия, а не недоразумение, обман, мираж. Поэтому и на уровне жестов подчеркивается автореферентность, обращенность угрозы на себя, а не на «обманщика»: «*(В испуглении.)* Вот, смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурочен городничий! Дурака ему, дурака, старому подлецу! *(Грозит самому себе кулаком)*» (4, 88). (Вспомним: грозит себе кулаком «привидения» и будочник! А ведь «ревизор» тоже привидение!) Вторая угроза адресована творцу будущего текста о нем (Достоевский, считавший «Ревизора» переломным моментом в эволюции Гоголя, поворотом к «серьезному» предмету, над которым больше нельзя смеяться, сказал бы: творцу «невысказанного будущего слова»):

«Мало того, что пойдешь в посмешище — найдется шелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно... Я бы всех этих бумагомарака! У, шелкоперы, либералы прокляты! чертово семья! Узлом бы вас всех завязал, в муку бы стер вас всех да черту в подкладку! в шапку туды ему!... *(Сует кулаком и бьет каблуком в пол...)*» (4, 88).

Совершенно очевидно: две угрозы направлены на два различных субъекта, порожденных сценическим действием в полном соответствии со стремлениями Городничего. Первый есть результат превращения Хлестакова-чиновника (досценический статус) в «ревизора», в зеркало для самонаблюдения городничего и «душевного города» в целом (сценическая трансформация); а второй — результат прозрения Городничего, осознания неизбежности новой трансформации, возникновения «зеркала», отражающего Городничего для мира, т. е. догадки о появлении той функции, которую уже взял на себя переживший последнюю (последсюжетную) свою трансформацию Хлестаков. Этот недоступный персонажам параллелизм обращения Гоголем на аудиторию, на зрительный зал — в качестве драматического кода для самопознания, в качестве «зеркала», воз-

вращающего восприятие с выхода из параллелизма на ситуацию его зарождения, отмеченного известным эпиграфом.

Что же касается агрессивной настроенности городничего против еще даже и не существующей личности, против потенциального комедиографа, то здесь мы опять-таки с полным правом можем указать на один из главных мотивов Гоголя — на мотив агрессии, возникшей от сознания невозможности противодействовать, от сознания собственного бессилия, в данном случае, бессилия перед искусством.

Основные закономерности поэтического мышления Гоголя, которые мы отметили, рассматривая «Записки сумасшедшего», «Шинель», «Ревизор», нетрудно обнаружить и при анализе других произведений — «Носа», «Мертвых душ» и т. д. Но такая задача должна быть предметом монографического изучения. В заключение мы ограничимся обобщением сказанного выше.

В современных исследованиях по поэтике Гоголя интенсивно разрабатываются вопросы, которые были поставлены в данной работе. И вполне обоснованно внимание обращается, сосредоточивается прежде всего на особенностях гоголевской условности, в том числе «нефантастической фантастики» как приема гротеска и комического в повествовании (Ю. В. Манн);⁶ или как принципа «раздвоения» рассказываемого мира, порождающего «сюжетный абсурд» и «деформацию образа человеческого» в виде пространственного распада, удаления «внешнего человека от внутреннего» (С. Г. Бочаров).⁷ За этими концепциями стоит очень богатая исследовательская традиция (И. Мандельштам, Ю. Н. Тынянов, А. Белый, А. Слонимский, В. Виноградов, Г. Гуковский, Г. Пospelов, Ю. Лотман и мн. др.). Но богатства творчества Гоголя, конечно, неисчерпаемы, даже если обратиться на него лучшие достижения научной мысли. К тому же наука развивается, вырабатывая новые методы анализа и интерпретации литературного произведения.

Если подходить к произведениям Гоголя с точки зрения поэтики жанра — сюжетной мотивации единства целого, то, кроме «деперсонификации» и «удвоения», придется еще говорить о законах превращения раздробленных элементов и двойников предметного мира в систему выражения иных качеств, обнаруживающую новую целостность на более высоком уровне, на котором, как мы показали, меняется их статус. Придется поставить вопрос: как целое нового уровня определяет трансформацию «элементов» и «двойников». Как мы старались показать, в связи с этим у Гоголя действует принцип превращения не-образного феномена — структурных свойств изображенного мира — в собственно образный, наглядный модус. В сфере, которая называется в специальной литературе «фантастической», «исключительной», «алогической», «гиперболической», происхо-

дит не распадение на части, а возведение части в ранг модели целого. В «фантастическом» добавлении, в собственно сюжетных действиях актантов, названных «королем», «носом», «реvisorом», «мертвецом» и т. д., воспроизводятся признаки действия мира в индивидуальной форме. В них персонифицируется не поведение сумасшедшего, амбициозного или робкого чиновника, а закон мира — в части этого мира. Превращение Поприщина в «короля», Ковалева в «нос», Хлестакова в «ревисора», Башмачкина в «мертвеца» происходит таким образом, что атрибуты мира автор переносит на персонаж. Часть и целое меняются местами и функциями, в результате чего то, что было неощутимым свойством целого, становится осязательным признаком в поступках персонажа (мир кажется населенным «патриотами», а на самом деле все «лезут ко двору», — обнаруживая эту основную функцию «прикидывающегося мира», Поприщин демонстративно повторяет ее в своих поступках «короля»). В этом смысле «реvisor», «мертвец», «король», «нос» — суть лишь такие произвольные названия части мира, некоторых поступков персонажа (а не просто удвоения и «распадения» человека), в которых сосредоточены и персонифицированы закономерные свойства мира как целого. Они и «показывают» миру его же структуру. Эта часть — повествовательная или сценическая модель законов, действующая, однако, как личность. Именно: модель, действующая как личность, а не модель личности. Она создается внутри изображаемого мира и представляет собой персонифицированный дубликат неличностных конструкций текста и мира (речевой манифестации высказываний, тона, жестов, поступков, деталей портрета и пространства и т. п.), неличностных, но типичных или симптоматичных для отношений между изображаемыми лицами. В «фантастических» образах поведения как бы личности — как бы ревисора, мертвеца, короля, вновь воплощается развоплощенная целостность, типичность — в атипичном, не характерном для Хлестакова, Башмачкина, Поприщина, Ковалева поведении и истории развития этого непредсказуемого поведения вплоть до его совпадения со структурой мира, так что этот мир в лице «фантастического» своего двойника осознает себя действователем, субъектом быта, истории и культуры.

Примечания

¹ В начале анализа целесообразно будет раскрыть содержание основных терминологических обозначений (текст, мир, сюжет, память), употребляемых в работе и имеющих индивидуальный оттенок, объясняемый как своеобразие повести Гоголя, так и нарратологической задачей исследователя. Текст понимается как смыслообразующее построение, базирующееся на операции *двойного обозначения*, которое реализуется как в плане высказывания («записки»), так и высказываемого (описанный в «записках» мир). Последнее осуществляется в превращении обозначаемых объектов в средства вторичного обозначения. Этот превращенный повтор, порождающий мир «записок», со-

стоит из одного референтивного (предметного) обозначения («департамент») и одного иносказательного воспроизведения темы референтивного мира («Испания»). Первое же заключается в дальнейшей трансформации: в превращении бытовых «записок» в нарративный текст — повесть. На всех уровнях лингвистического и предметного воплощения смыслов мы обнаруживаем смыслообразующую операцию *превращенного повтора*, назначение которого заключается в том, что при воспроизведении элемента высказывания или высказываемого должен быть эксплицирован признак действия данного элемента, в отличие от первого появления его, когда тот выступает носителем имени и атрибутов. Сюжетогенность нарративного текста состоит именно в том, что при воспроизведении каждый участник-референт обозначаемого мира лишается признаков, выраженных их именами и эпитетами, и преобразуется в носителя неотмеченного прежде признака действия. Это относится и к самому говорящему: не только мир дешифруется Поприщиним, но и герой — рассказчиком. Так корреляция субъект-объект меняется на новую: субъект-субъект. Отсюда *сюжетом* повести Гоголя следует признать не фабульное «действие в мире», не процесс распада умственных способностей Поприщина, а преобразование участника описываемого им мира в субъект описания, в создателя «записок». И, наконец, мы вводим понятие *нарративной памяти*, которая отличается и от бытовой механической связи между словом, образом и предметом, и от полного ее отрицания («сумасшедший»), и строится опять-таки по принципу экспликации сюжетно-предикативных связей между ними.

² Рассмотрение корреляции «писем собачонок» и «записок» (т. е. текста цитирующего и цитируемого, как особой разновидности условности) и опыт целостного анализа «Записок сумасшедшего» мы предпринимали в статье: Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего»: Текст, мир, сюжет, память//Studia Slavica. Tomus XXXIII. Budapest, 1987. 1—4. S. 183—206.

³ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984—1987.— Все ссылки на это издание в тексте.

⁴ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля//Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ/Под ред. Д. Кирая и А. Ковача. Будапешт, 1982. С. 604.

⁵ Об этом см. наш анализ: Модель инерции мышления в «Шинели» Гоголя//Studia Russica. VII. Budapest, 1984. S. 159—171.

⁶ Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978.

⁷ Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица//Гоголь: история и современность: К 175-летию со дня рождения/Сост. В. В. Кожин, Е. И. Осетров, П. Г. Паламарчук. М., 1985. С. 180—212.

Д. КИРАЯ

СЮЖЕТ И ДИАЛОГ У ПУШКИНА,
ГОГОЛЯ И ДОСТОЕВСКОГО

М. М. Бахтин в работах о Достоевском подробно и убедительно показал, что его романы построены полифонически, что идеологизм его героев не сведен к какому-либо единому фокусу, а распределен равноправно между партиями голосов героев. И хотя неоднократно предпринимались попытки опровергнуть этот взгляд на конструктивный принцип построения романа Достоевского, вплоть до попытки уличить Бахтина в неверном понимании музыкальной полифонии (метафора Бахтина имеет в виду полифонию музыкальных инструментов, их самостоятельных функций в оркестре), идея Бахтина до сих пор продолжает влиять на исследовательскую мысль, и влияет, несомненно, плодотворно. Прав был Бахтин и в историческом смысле не только по отношению к концепции «идеологического романа» Б. М. Энгельгардта, утверждающего монологизм романа Достоевского, но и по отношению ко всем еще господствующим концепциям религиозных философов конца прошлого века и начала нынешнего столетия, концепциям символической критики, а отчасти и по отношению к социологической концепции структурных принципов романной модели Достоевского.

Достоевский — религиозный философ, Достоевский — идеолог мещанства — эти теории не удовлетворяли Бахтина, пришедшего в конце 20-х годов к обоснованию диалогического мышления, к преодолению гегелевской концепции искусства, к разработке принципов поэтики и риторики текста, к пониманию литературного искусства как способа создания онтологического мышления в речевых жанрах. Диалогичность Бахтин усматривает не только на уровне романного целого, но и на уровне персонажа. Наряду с множественностью идеологических языков роман у Достоевского, по Бахтину, характеризуется еще и диалогически ориентированным голосом каждого из героев его романа. Правда, диалогичность каждого отдельного голоса романа представлена Бахтиным как стремление персонажа защитить свою партию в споре с чужими определениями своего «я» — в условиях, когда автор (повествователь) не стремится ни ограничивать его в своем праве, ни завершать извне своей повествовательной властью, ни снимать значения его высказывания.

И в этом пункте придется, на наш взгляд, определить предел проникновения Бахтина в модель романного мышления Достоевского и, видимо, в модель литературного мышления вообще. Говоря об амбивалентности, дилемности мышления Раскольникова, Бахтин указывает на дуализм его слова, наличие в нем двойной мысли — скрытой и явной, причем содержание его речи определяют мысли явные, но организует ее скрытая мысль. По этой схеме Бахтин заключает, что Раскольников заранее знал всю сумму рождающихся в нем идей, все будущее определение, но не хотел верить им и признать их существование. Очевидна недостаточность такого определения внутренней мотивации движения героя (его внутреннего диалога) в «Преступлении и наказании» и необходимость обосновать иное, чем у Бахтина, представление о поэтическом ключе романа как структурного целого и поэтике персонажа, в частности о характере его внутреннего диалога. Обоснование это требует экскурса в область исторической и герменевтической поэтики диалога.

Целесообразно поставить вопрос так: почему художественная модель мышления, литературный текст (а речь пойдет в первую очередь о повествовательных текстах) не может обойтись без трансформации самого диалогически мыслимого предмета и диалогического мышления о нем? Русская классика XIX в. дает богатый материал для исследования в этом направлении. Связь диалога и сюжета у Достоевского настолько органична, что, не принимая ее во внимание, невозможно понять и сотой доли эстетической и поэтической ценности его романов, их семантического богатства. Предшественниками Достоевского в этом отношении были Пушкин и Гоголь, а продолжателями — Толстой и Чехов.

У Пушкина биографична не только концепция характера, но прежде всего концепция сюжета, новы функции героя в определении мира и самого себя, равно как и определения его извне, данные другими героями, а также автором. Семантическая насыщенность собственно сюжетного развития «Онегина» по значению не меньше демонстративно открытого отношения автора-повествователя к герою. Это естественно в условиях, когда развитие и трансформация отношения героини к герою даны как основное связующее звено сюжетной истории, а трансформация внутреннего движения героя — Онегина — дана скорее «овнешненно», через наблюдение за событийными и психологическими процессами этого движения, т. е. посюжетно. При этом постоянное сопоставление внутреннего движения героя с открыто оцененными моделями поведения (традиционными или антитрадиционными) и окружающего героя мира (деревня — провинция и

свет — город — метрополия, салоны и большая Россия) оказывается принципиально важным.

Открытое авторское отношение («роман в стихах») порождает множественность прочтений Онегина как типа и его принципиальной трансформации, мотивы которой, как известно, повествовательно не даны. Мотивы отчасти скрыты в ненаписанной главе о путешествии Онегина. Без открытого отношения автора к герою читатель в самом деле должен бы был констатировать немотивированность резких перемен в поведении Онегина.

Исследовательская точка зрения на этот сюжетный прием Пушкина, как известно, двояка: одни объясняют его возможность принципиальной открытостью романа, другие — или же однозначным «отрицательным» отношением автора к герою, или повествовательной раздвоенностью авторской позиции. В действительности же постоянное авторское присутствие и вторжение в сюжетный текст романа не позволяет однозначно определить персонаж и его «сюжет», а потому переносит определение меняющихся отношений героя на объективный смысл сюжета романа, где важна функция влияния Онегина на окружающих и окружающих на него, а также на внесюжетное, так сказать, литературное определение его — в связи с постоянным авторским отрицанием прежних литературных и существующих бытовых представлений о «герое». Такая авторская концепция героя и его романа, где сюжет и характер не могут быть прочитаны без учета первенствующего значения этой неразрывной связи внутрисюжетной и внесюжетной функций поведения персонажа, множественности его определений в синхронном плане и изменчивости в диахроническом, — целостна и органична.

Подобное соотношение сюжетного и авторского начал характерно и для третьего определяющего структурного и моделирующего принципа, пронизывающего текст романа, — диалогизма. Сюжетная загадка фабульного происшествия в романе состоит в невозможности диалога для героя. Диалог неосуществим ни в деревне, ни в более цивилизованных условиях большого света, ни в условиях провинциальных городов (отрывки из «Путешествия Онегина»). Несинхронность мышления Онегина, с одной стороны, и Татьяны или Ленского — с другой, приводит к трагическому поступку (убийство Ленского на дуэли), рождает непоправимый душевный надлом в героине, устремленной не только к осмыслению загадки, кто же такой Онегин, но и к осмыслению собственного положения и судьбы.

Амбивалентность мышления Татьяны выдержана Пушкиным до конца. Первая ее попытка объясниться в любви («Письмо») — на самом деле стремление определить свое «я» и «я» Онегина, а последняя попытка (беседа с Онегиным) — стремление объяснить свой выбор собственной биографической историей. Ее отказ от Онегина — их неудавшийся диалог — есть

как бы стремление к завершению собственной, внутренне диалогичной мысли Татьяны о себе и о другом, об Онегине. Сюжетно — в первом случае — это порождает не только непрерывное стремление героини угадать характер предмета своей любви, но и стремление определить соотношение «я» — другие. Приближение к окончательному определению — «я» и Онегин (насколько оно релятивно, выясняется из слез, сопутствующих второму объяснению) — предвещают события. Первое объяснение, по сюжетной мысли автора, посеяло в душе героя зерно, из которого выросла позднее его безумная страсть, изображенная в 8-й главе. Настоящий диалог и мог бы начаться с этой злой для Онегина минуты, но Пушкин оставляет роман незавершенным и диалог неначатым принципиально, намеренно. Продолжение романа, конечно, могло бы быть мотивировано только этой «речью» и потерей последней надежды на счастье. И вряд ли Татьяна осталась бы верна своему выбору, если бы Онегин после потери этой последней надежды оказался бы в кругу декабристов, а потому если и не на эшафоте, то в Сибири. Недоговоренное прозвучало в ином контексте — в «Борисе Годунове» — в знаменитой сцене диалога Отрепьева и Марины.

Требование внутреннего и внешнего подвига жизни звучит в устах Татьяны в таком контексте, который не оспаривается, не пародируется авторской иронией, как не оспаривается и внутренняя лиричность первого объяснения Татьяны и влияние героини на Онегина. Диалогизмом оценок пронизано, как уже сказано, авторское отношение к Онегину, точнее, к определению его поступков, жестов, причуд и странностей. Чем дальше разворачивается текст романа, тем положительнее оценка Онегина, и соответственно тем ближе она авторской самооценке, при сохранении всей амбивалентности содержания этой оценочной близости и интимности. Спор Пушкина с романтическим представлением или классицистической манерой представления человека шел одновременно со спором о сюжетной функции героя, объясняющей последствия такого «сюжетогенерирующего» поведения человека.

Сюжет «Евгения Онегина» дан Пушкиным также в полемическом плане по сравнению с грибоедовским «Горе от ума». Путь туда, «где оскорбленному есть чувству уголок», Пушкин представил в «Евгении Онегине» как неизбежное развитие внутренне неразрешимой драмы и как результат невозможности найти непосредственные причины, которые могут вызвать конкретное сопротивление или разочарование личности, как это было у Чацкого. Наоборот, чем глубже натура, тем больше у Пушкина герой сам «виноват» в несчастном исходе своей судьбы. К концу истории Пушкин подводит к пониманию двух трагически несложившихся биографий. В ситуации, когда героиня вынуждена была осознать трагедию своей жизни как результат решения, принятого из послушания, герой открывает

для себя грозную правду своей биографии: он растратил силы на недостойные его ума и характера дела и впереди может быть только одно рациональное и нравственно отвечающее его влечениям дело — поступать достойно, а не мелко и бесполезно.

Тургенев, Толстой, Достоевский, каждый по-своему продолжая Пушкина, получили уже «готовым» героя романа, нового русского интеллигента, рядом с которым оказывается пробужденная им героиня и которого в конце пути ждет каторга или душевное потрясение, воскресение или перспектива обретения смысла. От пушкинской борьбы за нового литературного героя, а потому и от авторской открытости в определении своего героя и возможных смыслов его «сюжетной» функции (биографической истории) в романах Достоевского и Толстого не остается и следа. Соответственно все разнообразие точек зрения текста, разделенных между героями и автором-повествователем, вмещается в собственное слово о мире и самооценку героя.

Роман «Бесы» особенно близок «Евгению Онегину» в раскрытии самоопределения и определения мира через внутреннюю речь, жесты, психологически выявленные поступки героя, мотивированность которых дается с разных позиций, но которые, в конце концов, идентифицируются в сюжетогенерирующих (и заодно объясняющих) словах, жестах и поступках интеллектуального осмысления мира и самоосмысления Ставрогина — «крестоносного» Онегина, пришедшего к еще более трагическому концу своей романной истории. Мысль о том, куда ведет духовное «скитание», одинокая оппозиция против «всесилия» зла в искаженной азиатской отсталостью провинциальной Руси и в сошедшей с пути цивилизации метрополии, порождающей необъяснимые и странные поступки лучшей части русской интеллигенции, мысль эта задана Пушкиным.

У Достоевского диалогизм еще более четко подчинен психологически прослеженной внутренней трансформации героя и смысловому значению его сюжетной функции. В «Бесах», однако, налицо не только пушкинское трагическое начало (как логическое завершение начала оппозиции в одиночку, потом как протест личного начала против нетерпимого, однако всеми принимаемого порядка), но и гоголевское, живущее рядом и мотивирующее обострение конфликтного смысла, вырастающего до общественного скандала.

Необходимо выделить очень важное звено в цепи изученной нами литературной преемственности. Это творчество Гоголя. Соотношение диалога и сюжета в столь разных по жанру и художественным целям текстах Гоголя, как «Мертвые души» и «Ревизор», обнаруживает тот же принцип уравнивания этих строительных «материалов» характера, который мы наблюдали в «Евгении Онегине». Как в «Мертвых душах», так и

в «Ревизоре» сюжетная функция героя создает как бы два несмыкающихся ряда, между которыми как будто осуществляется диалог. На самом же деле диалога нет и идет отчаянная борьба, чтобы такого диалога и не получилось, чтобы он подменился лжедиалогом, умалчиванием или лжеконтактом. Функции «плутовства поневоле» (у Хлестакова) и плутовства «умышленного» (у Чичикова) обнаруживают некую параллель, а природа диалога — и тем самым основная его функция смыслогенерирования — и тут и там строго подчинена сюжетному началу. И в том и в другом тексте спрятаны намерения диалогизирующих сторон, а если они выговариваются, то это как бы монолог на сторону, контакт лишь с посторонним наблюдателем — читателем или зрителем, а не с партнером. То есть перед нами «мышление про себя», «открытие», «осознание», «прозрение».

Лжедиалог еще более скрывает изначальное намерение субъекта диалога, уводит от достижения им результата («Мертвые души») или приводит к достижению незаслуженных и неожиданным эффективным результатов («Ревизор»). Результат словесного поступка ни в том, ни в другом тексте не адекватен изначальному намерению его субъекта, что и выявляет органически антидиалогическую установку, характерную для всех диалогизирующих собеседников: Хлестакова и Городничего, Чичикова и чиновников, помещиков. Но при этом и та и другая сторона пребывает в постоянном диалоге с тем намерением диалогического партнера, которое он заподозрит в собеседнике: реплики Хлестакова выдержаны в тактике «не дать себя поймать как плута», как будто намерение Городничего в этом и должно заключаться (ср. потом у Чехова в рассказах «Тонкий и толстый», «Человек в футляре», «Смерть чиновника»). То же самое происходит с Городничим, опасаящимся хитрости Хлестакова, якобы ревизора, стремящегося уличить его в плутовстве и мошенничестве. Создаются лжепредставления о происходящем, они и руководят словесными и бытийными поступками диалогизирующих сторон. Собственно, диалогизируют маски, надеты, чтобы спрятать изначальное намерение говорящих. Возникает ложный ряд событий, которые при обнаружении их несостоятельности снимаются как напрасные в их жизненном значении, но тем самым подтверждаются и утверждаются в их интеллектуальном значении, как некий написанный бытовыми поступками текст, как некий сюжет, который создан ими и стал общественным фактом помимо их намерения, «поневоле».

Итак, диалог здесь образует избыточное движение — лже-сюжет, ряд поступков, который окажется не действительным, а только симптоматичным; то есть такой сюжет, который выступает не в роли бытового преобразования прежних отношений диалогизирующих единиц или отношения сторон к быту и быта к ним, а в роли текста.

Разумеется, есть существенная разница в семантике диалогической функции главного героя и его сюжетной функции в «Мертвых душах» и в «Ревизоре». Параллельные лжесюжетные линии Городничего и Хлестакова не смыкаются, ибо ни та, ни другая сторона не проникают в то, что же происходит на самом деле: Хлестаков не догадывается о «сюжете» (плутовстве) Городничего, и наоборот, Городничий не догадывается об истинном «сюжете» плутовства Хлестакова. А когда обнаруживается «обман», то он оказывается самообманом со стороны Городничего, надеявшегося на успех своего плутовства, а со стороны Хлестакова — невольным плутовством, обморочиванием людей, желающих «провести» его в качестве подлинного ревизора.

«Мертвые души» в этом смысле построены несколько иначе. Плутом окажется собственно лишь Чичиков, а в другом лагере окажется лишь один плут из помещиков Ноздрев и один из чиновников (юрисконсульт), но они партнеры Чичикова в том смысле, что один из них — Ноздрев — догадывается о плутовстве другого плута — Чичикова по своему плутовскому инстинкту. Подобным образом построено отношение двух событийных рядов сюжета чиновников и сюжета Чичикова: плут-Ноздрев сорвал план другого плута, а плут-чиновник освободил такого же, как он сам, плута. Второй том, видимо, строится по такому принципу: плут (Чичиков) делает вид, что он исправился, т. е. ведет квазиистинные диалоги с целью наконец-то достигнуть желаемого результата — стать смиренным, но зажиточным помещиком или чиновником. Иными словами, параллельные ряды тут стремятся к одной и той же цели, но уже не только в перспективе, как в первом томе, а и в момент изображения событий; плут уже не нуждается в плутовстве как средстве обмана, маскировки, «окольных путей» мошенничества. Чичиков в этом смысле «исправляется» — ведет открытый диалог, уподобляется другим его участникам — например, смеется над теми же случаями, что и остальные (ср. Костанжогло, слушающего анекдот о чиновнике и молодой немке).

Небезынтересно в том же аспекте равновесие диалога и сюжета как функций персонажа в «Записках сумасшедшего» и «Шинели». И здесь духовная трансформация — интеллектуальная вплоть до осознания своего движения как ненужного, лжеизбыточного, «напрасного» — замыкает кольцом начало и конец истории. Но в отличие от Городничего и Чичикова, у Поприщина и Акакия Акакиевича происходит истинное вторжение в смысл своего быта и бытия. Поприщина, который ведет диалог с несуществующими партнерами, ведет его таким образом, что все глубже проникает в мотивы своего помешательства. Акакий Акакиевич, который не выдержал «экзамен» на повышение в чине, вместо переписки начинает окольными путями, «неофициально» на свой страх и риск сдавать экзамен по духовной

эмансипации; чем дальше, тем больше вживается он в новую роль, что и оборачивается в конце истории его нападением на Значительное лицо, действием потусторонней силы, мстящей за то, что его страдания, его попытка эмансипации на свой страх и риск оказалась недейственной.

И в «Записках сумасшедшего», и в «Шинели» внутренний диалог как функция персонажа — упомянуть о сюжете — создает, хотя в конечном итоге и несуществующий (Поприщин) или же напрасный (Акакий Акакиевич), «сюжет». Не монолог-сказ создает сюжет, а именно внутренний диалог героя, при всем том, что в первом случае у него (у Поприщина), собственно, нет диалогического партнера, а во втором (у Акакия Акакиевича) нет словесных жестов для внешнего выражения своего внутреннего диалога.

Сюжет в «Шинели» как раз и создается этим оппозиционным диалогом персонажа, т. е. все его бытовые, интеллектуальные, а впоследствии и обобщенно-бытийные (символические) жесты исходят из его «предприятия», приключенческого «сюжета», который, как почти всегда у гоголевских героев, окажется просто-напросто нереально-избыточным, т. е. опять окажется «текстом», «написанным» как бы неофициальным, «незаконным» движением персонажа, его приватной эмансипацией.

Достоевский непосредственно продолжает Гоголя, когда в «Бедных людях» и «Двойнике» создает сюжет за счет ложно-избыточного движения персонажа. В «Бедных людях» создается иллюзия, что вот-вот начнется подлинная история героя (хотя на самом деле она кончается). А персонаж колеблется в своем выборе: уцепиться ли ему за своего диалогического партнера или же удовлетвориться возможностью «сочинять» письма, т. е. иметь собеседника для «диалогического» упорядочения пережитого и испытанного (при сохранении иллюзии, будто эта альтернатива существует отдельно, неслитно для него). А в «Двойнике» Достоевский сохраняет персонажу иллюзию, что после его скандального поведения «третьего дня» он еще может иметь шансы: смирения (иллюзия патриархальности), или борьбы (иллюзия юридических отношений), или же лицедейства, маски (иллюзия возможности плутовства). Вот почему в «Двойнике», как и в «Бедных людях», созданное интеллектуальными и бытовыми поступками окажется несвершившимся, напрасным, не получившим признания бытовым «текстом», порожденным внутренним (но для постороннего наблюдателя всегда вполне понятным типологическим) движением героя, интеллектуальным стремлением — диалогом.

И в том и в другом случае «овнешненный» (письма Девушкина) и скрытый (внутренняя подвижность Голядкина) диалог создает сюжет, ложность которого доступна лишь внешнему на-

блюдателю (Вареньке, начальству, Голядкину-второму), подобно тому, как это было в «Ревизоре» (только там этот внешний взгляд — не оппозиционная герою сторона, а сторона вне текста).

Сказитель у Гоголя создает не «сюжет» — сюжет сплетен из интеллектуальной (диалог) и экзистенциальной (поступки) функций персонажа, — а сказ. Сказ Гоголя как бы нарочно заставляет нас не замечать внутреннюю «ступенчатую» эмансипацию героя (например, Акакия Акакиевича), чтобы постоянно поддерживать «удивление» перед будто бы «неожиданными» внутренними и внешними его поступками, подготавливая тем самым естественность в повествовательном плане фантастического возмездия Акакия Акакиевича, «реальность» его загробных походов, разбойничьих нападений, нереальных в чисто фабульном плане.

В отличие от Гоголя, Достоевский обычно делает главных героев «сказителями» их собственных приключений; они «сказители» в упомянутом выше смысле, т. е. недопонимают, не осмысливают до конца и не связывают воедино звенья истинных психологических событий, за их словом сохраняется повторяющийся эффект удивления. Отсюда и многословие, которое ни в каком отношении не является диалогом о существе дела, а тем более диалогом повествователя с героями. Скорее, наоборот, это знакомый нам словесный и мысленный самообман героя-повествователя, только без плутовских целей. Обман получается из явного раздваивания настоящей цели героя: «делать жизнь» (что ему не под силу) или же делать «текст» о жизни (более доступное его влечениям и возможностям).

И тут опять создается два сюжета. Однако на этот раз, во-первых, они не параллельны, а во-вторых, исходят из одной и той же инстанции: один подозреваемый, нежеланный, другой создаваемый иллюзией и необоснованными стремлениями. В диалоге двойной мысли героя постоянно угрожает возможность того, что желанное окажется несуществующим, а нежеланное — неизбежным.

Диалог у героя Достоевского, правда, неуверенно, но создает альтернативу его возможного быта-бытия; но герой постоянно обманывает себя, будто бы он волен «выбрать» ту или иную альтернативу, а потому экспрессивно переживает выбор (и выбирает в конце концов желанный, однако иллюзорный, то есть оказавшийся ложным, зато утешающим своей интеллектуальностью). В больших романах это заменяется превращением событийного ряда сюжетной функции героя в мотивацию для интеллектуального ряда, для понимания им своего «текста», сотканного из установок на «понимание», а не на реальное «целевое» переделывание своей жизни (за исключением Ставрогина). Внутренние диалоги героя Достоевского так же, как у Пушкина, проникают в существо сюжета, прочтение в конечном

итоге всегда окажется адекватным, но платить за это придется трагически много, несоразмерно интеллектуальным и нравственным приобретениям.

Собственно, литературность функции героя в сюжетном плане от Пушкина до Достоевского все возрастает. Под литературностью мы понимаем здесь такое расширение значения интеллектуальной трансформации героя, которое или вызывает открытое эстетическое переосмысление традиционного литературного мышления со стороны автора в непрерывной диалогической оценке и переоценке героя, «сюжетного действия» мотивов оценок его поступков (как у Пушкина) или укрытие диалога во внутренние жесты, во внутреннюю речь героя (так у Гоголя), когда создается лжесюжет, функционирующий для самого героя как осознание, а не как переделывание своего пути, своей судьбы, вследствие чего и удваивается («Шинель», «Ревизор») или утраивается («Мертвые души») сюжетное действие героя, образуя параллельные сюжетные ряды, каждый из которых представляет новую фазу в повествовательном осмыслении героя. Повествовательное слово при этом создает новые литературные формы множественности определений, из которых ни одно не претендует на осмысление совокупности сюжетных линий персонажей, зато компрометирует устремленность повествователя (или хроникера) к такому осмыслению.

У Достоевского, поскольку он возвращается к «онегинским» интеллектуальным типам в мотивации центральных персонажей, а в мотивации второстепенных — к поэтике сюжета Гоголя, получает развитие и та и другая семантическая функция сюжетного и повествовательного акта. Повествовательная функция распределяется между повествователем и героем, поэтому резко возрастает диалогическое действие героев, как словесное, так и жестовое. Своим диалогическим мышлением они создают столь же всестороннее и притом меняющееся определение своего «я» и «я» окружающих, какое Пушкин-автор создавал своим отношением к героям. Отсюда большая философичность и идеологичность внутренней и внешней речи героев у Достоевского, но одновременно и сюжетная функция акта преодоления ими своей идеологической предвзятости и выработки более адекватного понимания себя и мира.

И растворяется это у Достоевского не в эмансипации внешних поступков, скорее, в мировосприятии героя, диалогически отсекающего свое понимание от всех внешних, множественных и так или иначе неадекватных определений, в том числе и определений повествователя. Эффект незавершенности получается именно благодаря этой борьбе за преодоление агрессии — навязчивости — множества разных определений путем обострения «слуха» героя к сложным глубинным связям природы человека и природы окружающего его мира, основам и началам жизни, архетекстам.

Сюжет романа Достоевского — как функция диалога всех героев — и состоит, собственно, в этом интеллектуальном преодолении героем всякого идеологизма в понимании мира, сохраняемого другими героями до конца сюжетного действия. Так создается почва для иного понимания сюжетных событий этими другими героями и повествователем. Подобно тому, как Татьяна в сильной внутренней борьбе пытается повторно определить Онегина и истинное его отношение к себе, бьются в поисках определенных героини «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов». Раскольников, Мышкин, Ставрогин каждый по-своему поглощены преодолением преград, связывающих их внутреннее и внешнее движение с остатками идеологического понимания ими мира, стремясь выработать адекватное понимание его.

У Раскольникова и Мышкина этот процесс сосредоточен вокруг неразрешимых дилемм двойных мыслей, когда вера в явные мысли теряется по мере углубления уверенности героя в действительности скрытых. Происходит превращение сознания героя из предмета изображения с пункта наблюдения повествователя и других персонажей в функцию «повествователя», интерпретатора своего и чужих сюжетных действий — как реально, так и психологически происходящих.

В «Бесах» эта схема выглядит несколько иначе. К тому времени, как герой вступает в романное действие, все внешние определения и соответственно важные связанные с ним ожидания уже «готовы». Касается это не только Верховенского и его «учеников-самозванцев», но и претендующих на его любовь к себе — Даши, Марии Тимофеевны, Лизаветы. Вот почему борьба Ставрогина есть не столько борьба против «идеологического» понимания себя и мира (он с самого начала понимает себя и внешний закон объективного мира неизменно адекватно), наоборот, тут борьба героя с постоянным вмешательством, агрессивным навязыванием ему различных ролей, более того, ловушек, попав в которые ему непременно пришлось бы эти роли разыграть. Это и создает истинную активность его диалогического проникновения в существо законов движения трагических событий, все более решительно требующих его интеллектуальной и экзистенциальной проникновенности и активности. А в конце своей борьбы он выбирает самую крайнюю форму антипоступка — самоубийство, чтобы избежать и в самом деле навязанной ему роли — оправдать лжедействия Верховенского и стать предметом милосердия Даши.

Возвращаясь к метафоре о превращении в «текст» действия, оказавшегося «напрасным», несвершимым и непризнанным — как это выявилось в сюжетах Гоголя — можно было бы сказать, что текстом для Ставрогина окажется не его собственное действие. В окончательном варианте «Бесов», в котором писатель не захотел опубликовать главы «У Тихона» и «Исповедь Ставрогина», видно, насколько существенно были переделаны главы,

чтобы еще яснее выступила эта установка сюжета: не столько идеологическое обострение драматизма внутренних духовных противоречий героя, сколько усугубление его реального и интеллектуального положения, усугубление противоречия человека, выработавшего адекватный взгляд на мир и самого себя в кругу людей, одержимых идеологическими стремлениями, не расстающимися с ними до конца их сюжетного действия.

Сходная трагедия доведения своего понимания мира до возможной адекватности изображена в ситуации Ивана Карамазова. Неправильное прочтение его мыслей и превращение их в свой «текст» Смердяковым также приводит к трагедии и решительному шагу Ивана, принятию ответственности на себя (явка с повинной на суд), как в свою очередь в «Бесах» принял вину на себя и Ставрогин.

Итак, диалог во всех рассмотренных нами случаях играет подчиненную роль, изображая не слово героев, а — с помощью слова — трансформацию их сознания и судеб, более адекватного понимания мира и себя.

М. В. ОТРАДИН

**«ТРУДНАЯ РАБОТА ОБЪЕКТИВИРОВАНИЯ»
(Юмор в романе И. А. Гончарова «Обломов»)**

Комическое в художественной системе Гончарова точнее всего можно, на наш взгляд, определить как «юмор». В юморе обнаруживается своеобразное диалектическое единство утверждения и отрицания. Как писал П. В. Анненков еще в 1849 г., «никогда настоящий юмор не увечит окружающую действительность, чтобы похотеть над ней: он только видит обе стороны ее»¹. Юмор отличается особым, сложным отношением к объекту: внешняя комическая трактовка сочетается в нем с внутренней серьезностью. Юмор — неоднозначное, противоречивое отношение и к изображаемой жизни, и к субъекту повествования. «Юмор мыслится как рефлексия субъекта, способного поставить себя на место комического объекта и приложить к себе мерку идеального масштаба»². Но тем не менее юмор не отказывается судить мир. В этом плане ему чужд тот субъективизм, подчеркнутая незакрепленность отношения, которая является основным признаком романтической иронии. Юмор обнаруживает что-то положительное, какие-то элементы идеала в самом объекте, в комически изображаемой действительности. Высокое и даже идеальное в героях и в жизненных явлениях обнаруживается не вопреки юмору, а благодаря ему.

Критики XIX в. не раз, хотя и вскользь, писали об особой роли комического в художественной системе Гончарова. Так, А. В. Дружинин в своей рецензии на роман «Обломов» с удивлением отметил: «...Какими простыми, часто какими комическими средствами достигнут такой небывалый результат!»³ Более подробно и аргументированно о необходимости изучать комическое искусство Гончарова писал Д. С. Мережковский. По его мнению, в русской литературе XIX в. автор «Обломова» — «первый... великий юморист после Гоголя и Грибоедова»⁴.

Тяготение писателя к одной из форм комического свидетельствует об определенном подходе к явлениям, к жизни в целом, в этом проявляется существенная сторона его мировоззрения, его концепция действительности. В нашем случае важно отметить, что «юмор — концепция, объединяющая объективизм с умеренным релятивизмом»⁵.

В романе «Обломов» нет голоса, который воспринимался бы как голос всезнающего, безапелляционно судящего автора. Ни одна внешняя по отношению к герою точка зрения не подается как абсолютно объективная; мнения, характеристики, данные в романе от лица повествователя, подвергаются существенной коррекции ходом сюжета. Как отметил еще Ин. Анненский, писавший о «трудной работе объективирования» в «Обломове», «резонерство Гончарова чисто русское, с юмором, с готовностью и над собой посмеяться»⁶.

Жан Поль писал: «Юмор — дух, который все проникает и невидимо одушевляет... и вместе с тем не может быть указан пальцем в отдельных частях произведения»⁷. То есть юмор есть внутреннее свойство художественной системы. Конечно, даже такая особая роль юмора еще не делает романное искусство Гончарова явлением уникальным. Существует мнение, что именно в романе юмор «нашел... свое классическое осуществление»⁸. Исключительная роль юмора в художественной системе Гончарова роднит его со многими романистами, может быть, больше всего с глубоко почитавшимся автором «Обломова» («наш общий учитель») Диккенсом. Но сразу можно сказать и о существенном отличии Гончарова от Диккенса. У Диккенса даже в пределах одного произведения можно найти различные формы комического, в частности, и юмор, и сатиру. Кроме того, у Диккенса одновременно с комическим может присутствовать и некомическое: трогательное, элегическое, патетическое⁹. У Гончарова комическое перекрывает все, трогательное или элегическое возникает не помимо юмора, а благодаря ему.

Развитие романного искусства Гончарова отмечено возрастаянием в нем роли юмора. Так, в «Обыкновенной истории» есть персонаж — Лизавета Александровна — который существует вне комического освещения: ни для других героев, ни для повествователя ее поведение, ее взгляды не являются комичными. В «Обломове» таких исключений уже нет.

Прежде всего нас будут интересовать функции многочисленных комических параллелей и сопоставлений в романе «Обломов». Роман «Обломов» — сочетание (и в художественном плане очень значимое) разнородных сюжетных структур, в которых проявлены принципиально несовпадающие концепции мира. Говоря о приемах композиции, использованных в «Обрыве», и о задачах, стоявших перед писателем и потребовавших таких решений, Т. И. Райнов писал, что картина жизни в гончаровских романах включает в себя изображение двух принципиально отличных жизненных состояний, противопоставлявшихся еще и в античной философии: «бытия» и «бывания», «пребывания» и «изменения»¹⁰. Для достижения полноты изображения Гончаров, по мнению Т. Райнова, использует два принципа композиции: принцип сопричастного сосуществования и принцип драматического взаимодействия. Принцип драматического взаимодей-

ствия «требует направленного развития действия к определенной фазе, развязке и определенного — нарастающего — хода действия в стремлении последнего к разрешающей ситуации»¹¹.

«Поэма любви», то есть вторая и третья часть романа «Обломов» и построены по такому принципу. Но только учитывая оба композиционных принципа романа Гончарова можно понять, какую роль играет «событие» в развитии темы, в раскрытии того типа сознания, носителем которого является Обломов. Части романа (первая и четвертая), построенные по принципу «сопричастного сосуществования», где изображается «избегающая событий» жизнь, также очень важны для понимания смысла, который несет в себе художественный мир романа.

«Поэма любви» как часть сюжета раскрывает в героях многое, даже можно сказать, наиболее существенное, но не все. По отношению к жизни, изображенной по принципу сопричастного сосуществования, замкнутой, сориентированной на природное, цикличное время, в которой «каждый день как вчера, а вчера как завтра», история любви Обломова — исключительное событие, аномалия, «болезнь». Главного героя можно понять до конца только тогда, когда нам раскроется смысл обоих типов существования, к которым он оказался причастен.

Роман в целом и отдельные его части под напором «случайностей», исключительных событий имеют тенденцию превращаться в «историю», в «сюжет», в котором легко различимы хронологическая последовательность событий и причинно-следственные связи между ними. Но какие-то силы мешают полной реализации этой тенденции, тормозят это превращение (менее успешно во 2-й и 3-й частях), стремятся замкнуть сюжет в кольцо. Последняя фраза романа («И он рассказал то, что здесь написано») отсылает читателя к началу, нам как бы предлагается перечитать роман, оказывается, что сюжет «замкнут» сам на себя, ему так и не удастся превратиться в «историю», события которой однократны и связаны с определенным временем и местом, которая имеет начало, развитие и конец.

Смысл сопоставления, лежащего в основе романа, явно не сводится к сравнению двух любовных историй. Сопоставление двух типов жизни, в одном из которых главное цикличность, повторяемость событий, «пребывание», а в другом — направленное движение, главенствующая роль «случайности», «изменение», «становление», сопоставление «сказки» и «истории», двух миров, центрами которых являются носители этих резко противопоставленных сознаний — Обломов и Штольц, — вот та конструкция, на которой держится весь роман «Обломов».

Названное сопоставление, смысл которого постигается постепенно, выводит наше сознание к универсальному противоречию. На этом уровне можно увидеть связь Гончарова с некоторыми его предшественниками, прежде всего с Пушкиным, которого также волновала проблема, «как сочетать „устойчивость“ с по-

стоянным движением, необходимым условием совершенствования», «как сообразовать „эллиническую“ округлость, цикличность с библейской векторностью, с ценностной направленностью»¹².

«Изменчивость» — «устойчивая неизменность» — эта антиномия была очень важна Пушкину. «В противоречивой теории, — пишет Ю. Н. Чумаков, — примирить эти крайности действительно трудно. Но в поэзии они легко могут составить амбивалентную антитезу, в которой отождествляется, не снимаясь, обновление и постоянство... Может быть, самое главное, что открывает нам пушкинский роман, — это нетождественное тождество становления и пребывания»¹³.

Смысл сопоставления двух типов сознания, двух миров не получает окончательного прояснения и к концу гончаровского романа. «Спор» как бы продолжается, хотя Ильи Ильича уже нет. «Чем крупнее замысел произведения, — писал Б. М. Эйхенбаум, — тем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному „заканчиванию“ его сюжет, тем естественнее оставить его „открытым“»¹⁴. Сюжет «Обломова» «открыт» в том смысле, что в итоге сопоставлений, которые читатель проследил, у него нет твердого знания, какой из миров более «прав», более закономерен. Сопоставление остается жить в сознании читателя, и в этом смысле может быть понята отсылка на последней странице романа к его началу: нам предлагается еще раз пойти по этому кругу.

Сопоставление двух типов сознания, споры между Штольцем и Обломовым, казалось бы, должны сделать основой сюжета диалогический конфликт¹⁵. Но по характеру и смыслу сопоставления двух героев сюжет романа нельзя свести к развертыванию диалогического конфликта. Глубинная суть этих характеров, смысл обособленных миров, центрами которых они являются, изменения, которые происходят с ними, не раскрываются до конца в спорах Обломова и Штольца и в тех событиях, которые вызывают эти споры или призваны проиллюстрировать их. Способы жить, мировоззрение, внутренний мир, идеалы двух героев романа настолько различны, что их «любовое» сопоставление мало что дало бы читателю. Многозначность, глубина сюжетных линий Обломова и Штольца обнаруживаются через их постоянное, углубляющееся сопоставление. В развертывании и углублении этого сопоставления громадную роль играет стихия комического.

Контрастные пары мы находим и у многих предшественников и современников Гончарова: можно вспомнить произведения Сервантеса, Стерна, Жан Поля, Карамзина, Жуковского, Батюшкова. На близость контрастного сопоставления, которое дано в «Обыкновенной истории» и в очерке Н. М. Карамзина «Чувствительный и холодный», указал Р. И. Иванов-Разумник¹⁶.

Ю. В. Манн отметил существенное отличие в повороте кон-

фликта, который содержится в этих двух произведениях. У Гончарова с течением времени меняются оба персонажа, между ними нет принципиального отличия, каждый из них представляет лишь «различную фазу единого круговорота жизни»¹⁷. Совсем иначе у Карамзина: там деление героев абсолютно и окончательно, оно обусловлено самой природой и никакой коррекции не поддается.

Может показаться, что такое же абсолютное разделение представлено и в «Обломове». Об Илье Ильиче или Штольце нельзя сказать, что кто-то из них проходит фазу развития, которая уже пройдена другим. Но комические сопоставления, данные в романе, убеждают читателя, что герои, противопоставленные на социально-типологическом уровне, на другом, универсальном, уровне обнаруживают несомненную общность и единство. Юмор Гончарова призван показать нам относительность того, «нижнего», деления.

Итак, основой для комизма в художественной системе Гончарова является сознание относительности даже самых убедительных противопоставлений. И наоборот: сближение, обнаружение сходства несет мысль о скрытом, но существенном отличии.

Уже на одной из первых страниц романа читателя предупреждают об опасности пенковщины — слишком прямолинейного, упрощенного толкования человека. Илья Ильич с негодованием говорит о литературе, которая стремится дать лишь «голую физиологию общества». Ратуя за сердечное отношение к человеку, за высокое искусство («он испорченный человек, но человек все же, то есть вы сами. Извергнуть! А как вы извергнете из круга человечества, из лона природы, из милосердия божия?»)¹⁸, герой Гончарова «пересказывает» вывод К. С. Аксакова, который писал о «Мертвых душах»: «На какой бы низкой ступени ни стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию божью»¹⁹.

Хоть Обломов в споре с Пенкиным и излишне патетичен («далеко хватил»), но по сути автор, конечно, солидарен с ним. Чтобы преодолеть пенковщину, надо создать универсальный метод объективного изображения человека.

Тайна чужого сознания, чужого существования — один из стержневых мотивов «Обломова». Все основные герои романа сталкиваются с этой проблемой (Ольга пытается разгадать Илью Ильича, Штольца — Агафью Матвеевну, Обломов — «брата» и так далее). Многочисленные комические ситуации (в них, как правило, отражаются напряженные, драматические отношения) связаны с тем, что тот или иной герой бывает излишне самоуверен, категоричен в своих представлениях и суждениях о другом человеке. Тайна разгадана не до конца или совсем не разгадана. Даже если речь идет об очень близком человеке.

Так Штольц, рассказывающий в эпилоге «литератору» о жизни Обломова, вроде бы все знающий о жизни покойного друга, тем не менее как бы продолжает разгадывать обломовскую тайну. Комический проигрыш этого мотива дается в начале романа. Доктор советует Илье Ильичу побольше двигаться, съездить за границу, в Тироль, в Египет, Англию, Америку, поменьше думать (читатель постепенно будет догадываться, какова степень непонимания пациента в этих речах доктора), то есть в сущности Обломову дается совет стать другим человеком.

Каждый герой романа «Обломов» оказывается в зоне комического освещения. Но не каждый из них способен на себя посмотреть с иронией, увидеть смешное в себе. Обломов обычно видит в себе смешное, порой даже преувеличивает это качество в себе. «Любить меня, смешного, с сонным взглядом...» (170) — думает он об отношении Ольги к нему. Но когда Илья Ильич утрачивает эту «отвагу», способность так, иронически, смотреть на себя, он действительно становится смешон. Как писал А. Бергсон, комический персонаж «смешон ровно настолько, насколько он не сознает себя таковым. Комическое бессознательно»²⁰. Один из примеров — Илья Ильич, произносящий речь перед Захаром о себе и о «другом». Во всех случаях, когда Илья Ильич проявляет себя как человек сословный, как барин, его слова и поступки подаются как смешные, а его амбиции как несостоятельные.

Но отношение автора к герою не сводится к осмеиванию в нем всего барского и возвеличиванию всего «естественного», общечеловеческого. Такой взгляд, бытующий в гончароведении, все-таки ведет к упрощению художественного смысла романа.

Об Илье Ильиче сказано, что он учился в университете, жил в свете и в отличие от отца, который считал грехом приобретать больше, чем приобреталось «само собой», «понимал, что приобретения не только не грех, но что долг всякого гражданина честным трудом поддерживать общее благосостояние» (53). Но иронический заряд, заложенный в этой фразе («долг всякого гражданина» — эти слова явно не адекватны настоящим мыслям Ильи Ильича о себе), свидетельствует, что эта истина осталась для него «чужой». Труд во имя собственного обогащения никогда не может стать целью его жизни, ее смыслом.

Бездеятельность, неспособность трудиться в Обломове абсолютная. Не зря его зовут Илья Ильич. А в его родительском доме и в домике на Выборгской стороне Ильинская пятница — главный праздник года. В день Ильи-пророка работать считалось страшным грехом. Так вот, бездеятельность Обломова в одном плане — в сравнении с осмысленной деятельностью — барская лень, смешная беспомощность. А в сравнении с деловитостью хищника «братца» — это бескорыстие и человечность. Вспомним про «план», над которым бьется Обломов, — «новый, свежий, сообразный с потребностями времени» (53). Как истин-

ному сыну Обломовки, умение планировать, рассчитывать, анализировать, предвидеть то, чего еще не было, совершенно не свойственно Илье Ильичу. Мотив «планирования», «расчета», когда он возникает в связи с Ильей Ильичем, всегда звучит комически. В раздумьях над планом Обломов силится быть настоящим помещиком, хозяином, трезвым практиком. Как автор такого плана, он ограничен, консервативен и явно смешон: думает о «полицейских мерах», которые надо ввести в Обломовке, о том, что «грамотность вредна мужику» — «выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет» (132)²¹. Усилия Обломова создать план обречены на неудачу, ибо такая задача подразумевает умение соотносить желаемое с реальностью, понимание процессов, происходящих «сейчас», в их исторической конкретности, способность угадывать, чем «завтра» будет отличаться от «сегодня» и от «вчера». Эта деятельность Ильи Ильича окажется совершенно бесплодной еще и потому, что самого Обломова мог бы удовлетворить такой «план», который позволил бы построить жизнь в Обломовке в соответствии с его мечтой. А утопическая, вырастающая в сознании Ильи Ильича по воле его воображения, в соответствии с нормами искусства, а не жизненной логики и расчета мечта никогда не совпадет с «планом».

Думать о «плане» для Обломова — тяжелый труд. В романе неоднократно комически обыгрывается неспособность героя планировать, предугадывать объективный ход жизни. Вот Илья Ильич представляет себе, как произойдет его объяснение с Ольгой: «...она вспыхнет, улыбнется до дна души, потом взгляд ее наполнится слезами» (216). А в жизни произошло все иначе: «Ни порывистых слез от неожиданного счастья, ни стыдливого согласия! Как это понять!» (223) — змея сомнения мучает Илью. Вот Илья Ильич воображает себя, как он объявит о своей женитьбе Захару: «...он поклонится в ноги и завоет от радости, дам ему двадцать пять рублей...» (229). А в реальной жизни Обломову пришлось врать своему слуге, что ни о какой женитьбе и речи не могло быть, и выгонять его из дому, когда должна была появиться там Ольга Ильинская. Промахи Ильи Ильича в планировании такого рода объясняются его неумением понять человеческую натуру — в том числе и свою — в ее изменчивости, «текучести».

«Голова его,— сказано в романе об Илье Ильиче,— представляла сложный архив мертвых дел, лиц, эпох, цифр, религий, ничем не связанных политико-экономических, математических и других истин, задач, положений» (53). Все эти сведения не оживают в герое как конкретное знание. Он чувствует, что накапливание новых сведений не делает его ни умнее, ни счастливее. Поэтому, скажем, вынужденные (по заданию Ольги) поиски сведений о двойных звездах превращаются для Обломова в муку. В нем живет своеобразный нигилизм по отноше-

нию к, говоря современным языком, информации и к чужим мнениям. К истине, с его точки зрения, накопление знаний не ведет. У Обломова, «выборгского Платона», есть потребность «взлететь над познанием».

Предпочтение цельного знания конкретному, синтеза анализу, вера в то, что искусство, в частности, поэзия, лучший способ познания и что в этом смысле оно может заменить науку, — эти черты мировоззрения Обломова говорят о нем как о явном романтике.

Штольц впервые произносит слово «обломовщина», услышав рассказ Ильи Ильича о его мечте, желанном существовании. Обычно «обломовщина» понимается прежде всего как зависимость героя от норм и традиций определенного уклада жизни, проявляющаяся в его психике и поступках. Но мечта Ильи Ильича — это не только «память», воссоздание с помощью фантазии того, что было в реальной Обломовке. Не менее важно и то, что мечта — это и плод творческих усилий героя, его, так сказать, поэтических дум. Грезы Ильи Ильича о будущей жизни в Обломовке, его рассказ о своей мечте Штольцу образуют особый, поэтический сюжет в романе, который имеет важнейшее значение для понимания героя.

Мечта Обломова противостоит действительности не только как «память», как прошлое настоящему, но и как желанное — существующему. Романтическое начало в мечте героя обнаруживается легко. Как писал Ф. Шеллинг, настоящий романтик стремится «всему существующему противопоставить свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно»²². В отличие от «плана», мечта — это для Ильи Ильича свободное творчество, в мечте он демиург желанного мира. О тех же событиях Обломов совсем иначе думает, когда это не «план», а свободное творчество. Скажем, о мужиках, ушедших из Обломовки. Обломов, как сказано у Гончарова, «углубился более в художественное рассмотрение» этого события: «Поди, чай, ночью ушли, по сырости, без хлеба» (76). Комический эффект возникает и оттого, что Обломов — автор «плана» не так оценивает событие, как Обломов-«художник». «И что тревожиться? — успокаивает Илья Ильич сам себя, — скоро и план подоспеет...» (76).

Насколько беспомощен Обломов в своем планировании, настолько он свободен, раскован в своей мечте; мышление его становится образным, поэтичным и одновременно конкретным, точным. Главное в этой умственной деятельности Ильи Ильича — воображение, которого так боится Штольц. Способность жить воображением, верить в воображаемый мир, стремиться к нему — этим качеством наделены многие литературные герои, которые генетически в большей или меньшей степени связаны с сервантесовским Дон Кихотом. Это «чудаки» (герои Фильдинга, Смоллета, Стерна, Гольдсмита, Диккенса), которые не

хотят или не могут приспособиться к нормам жизни буржуазного общества. И главное качество носителей этого типа сознания обозначено в названии романа о Дон Кихоте, которое, по мнению Л. Пинского, надо переводить не как «хитроумный», а как «одаренный живостью и тонкостью воображения»²³.

Мышление Обломова по природе своей не аналитическое, а образное, поэтическое, поэтому мечта так явственно оживает в его разговоре со Штольцем, так легко рождаются у него ассоциации, сравнения, образные ходы. В ответ на слова Штольца: «Да ты поэт, Илья!» Обломов говорит: «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям исказить ее!» (140). В этих словах Ильи Ильича очень важная правда не только о нем самом, но и всех трех главных героях гончаровских романов: Александре Адуеве, Обломове и Райском. Все они склонны смешивать жизнь и «поэзию», склонны ждать, что жизнь преобразится по нормам искусства.

Мечта, поэтическое переживание так много места занимает в духовном мире Обломова, что можно сказать, используя слова Тютчева: душа его живет «на пороге двойного бытия» — и «здесь», в контакте с «трогающей» ее жизнью, и «там», в «мечте». В сущности, Илья Ильич хочет вернуться не в реальную Обломовку, а в Обломовку своей мечты. В реальной Обломовке гончаровскому герою, человеку — по сравнению с его предками — уже другого духовного опыта, человеку, душа которого нуждается в поэзии, в том, чтобы одновременно со стуком кухонных ножей звучала *Casta diva*, уже не обрести гармоничной жизни. Как не обрел ее Александр Адуев, вернувшийся из Петербурга в свою усадьбу Грачи.

«Память», соединившись в мечте Обломова с «поэзией», дала полнокровный, яркий образ его идеала. Речь Обломова, обращенная к Штольцу, в которой рисуется желанная жизнь, — это как бы устный вариант дружеского послания. Здесь находим знакомые по поэтическим произведениям ситуации, детали, особый строй чувств. «Жизнь, зафиксированная в дружеском послании, — пишет исследователь, — жизнь неофициальная, не регламентированная никакими нормами, протекающая в стороне от большой жизни»²⁴. Так, скажем, в пушкинской «Послании к Юдину» находим целый ряд деталей обломовской мечты: «Не знаю завтра, ни вчера, .. укрыться в мирном уголке, .. на холме домик мой, .. веселый сад, .. тюльпан и розу поливаю, .. соседи шумною толпою, .. хлеб-соль на чистом покрывале, .. во плен отдался я мечтам». И наконец: «... судьбы всемогущее поэт». Вот и Обломов внешние причины, мешающие ему обрести покой (болезни, угроза переезда на другую квартиру, письмо старосты), называет судьбой. А в мечте судьба над ним не властна.

Больше всего Илью Ильича удручает то, что время во все вносит перемены. Он хотел бы, чтобы этот день, 1 мая, с кото-

рого начинается роман, был обычным днем, одним из многих, походил на «вчера» и на «завтра». Но «случайности» различного рода: визиты гостей, требование хозяина дома съехать с квартиры, приезд Штольца (хотя Обломов искренне рад ему) — превращают этот день в исключительный, внося в циклическое, «круговое» существование Ильи Ильича стихию событийности, втягивая героя в поток времени.

Не только внешняя, но и внутренняя жизнь, даже чувства, даже такая любовь, как любовь его и Ольги, не застывает, а меняется со временем, обретает новые формы и новый смысл и при этом что-то утрачивает. А Обломов хочет «вечного лета», «вечного веселья», «вечного ровного биения покойно-счастливого сердца», «вечно наполненной жизни», «вечного нравственного здоровья». Желанное состояние покоя рисуется поэтическому сознанию Обломова как бесконечно длящийся день, когда душа погружена в атмосферу любви и одновременно испытывает умиротворяющее воздействие природы. Поэтические формулы, неоднократно повторенное Обломовым слово «вечно» отсылают к поэзии, в частности к Лермонтову, к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...». Это состояние желанного покоя грезилось и лермонтовскому герою:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зелenea
Темный дуб склонялся и шумел.

Может быть, самая существенная черта сознания Обломова, ярко проявившаяся в его мечте, заключается в том, что он — «времеборец». Так в одной статье был назван Афанасий Фет²⁵, с поэзией которого «творчество» Ильи Ильича имеет общие черты. Как и у Фета, в мечте гончаровского героя гармония рисуется как достижимая, но в ограниченном, суженном мире и как результат победы над временем:

Все, все мое, что прежде было;
В мечтах и снах нет времени оков,—

писал Фет.

С опытом Фета может быть сопоставлена и поразительная конкретность в описании людей и ситуаций, которую находим в мечте Обломова. Когда в картине, рисуемой Ильей Ильичем, возникают такие подробности: Захар «с приятным звоном составляет хрусталь» (62), «из кучи (воз с сеном. — М. О.) торчит шапка мужика с цветами да детская головка» (141), «туман, как опрокинутое море, висит над рожью» (141), «лошади вздрагивают плечом» (141), — то эти подробности, оставаясь деталями поэтического мира, дают описываемой картине удивительную конкретность и жизненность²⁶.

Сознание Ильи Ильича принципиально антиисторично. Герой Гончарова не хочет и не может принять то, что мудро и просто принял и выразил Пушкин: «И сам, подвластный общему за-

кону, переменился я». Ничего не делающий, никуда не спешащий, лежащий на диване Илья Ильич «почти с ужасом» замечает, что прошел еще час: «одиннадцать часов скоро» (15). «Утонуть в раздумье» — для него это значит перестать замечать течение времени, а следовательно — так настроено его сознание — и не зависеть от времени, то есть «пребывать, а не находиться в процессе становления»²⁷. Жизнь, сориентированная на линейное, необратимое время оборачивается для Обломова скукой. Так, скучным ему кажется существование его гостей.

Если о времени, фиксируемом по часам, Обломов говорит с ужасом, то следить за тем, как заходит солнце, как гаснет день, для него наслаждение. Заход солнца, как и всякое повторяющееся природное явление, не несет ему горького чувства утраты. В его мечте время года рисуется как «вечное лето», время суток фиксируется по естественным, привычным, повторяющимся приметам: «то обед, то завтрак принесет какая-нибудь краснощекая прислужница» (63). Это то чувство времени, которое было с юмором описано в пятой главе «Евгения Онегина»:

...Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок — верный наш брегет.

Но для Пушкина это особое, «деревенское», циклическое время не исключает другого, линейного, исторического, и переключение сознания в другую временную систему не оборачивается страданием, воспринимается как привычное и понятное.

В период развития «поэмы любви» Илья Ильич живет в потоке линейного времени и принимает это как естественное свое состояние. Это знак его максимального отступления от обломовских начал. Оказавшись в «домике» на Выборгской стороне, Обломов так легко и быстро «прирастает» к этому месту в частности и потому, что время здесь фиксируют и переживают по-обломовски. Это соответственно отражается и на речи повествователя, описывающего жизнь в «домике». Скажем, наступление осени комически обозначается через такую «природную» подробность: «Цыплята не пищали больше, они давно стали пожилыми курами и прятались по курятникам» (266).

Обломовское и штольцевское сознание, с точки зрения восприятия времени, противопоставлены, как сознания людей двух разных эпох. Обломов тяготеет к тому типу жизни, который можно обозначить как добуржуазный, средневековый. Для человека такого типа сознания сама возможность дробить время противоестественна: время как бы утрачивает свою целостность. «Если циклическое время неуничтожимо и непреходяще, линейное время необратимо и безвозвратно утрачивается, происходит „эрозия времени“, — так характеризует такой тип сознания исследователь²⁸.

Если Обломов хочет «выпасть» из потока времени, чтобы не чувствовать зависимости от него, то Штольц стремится «совпасть» с этим потоком, отдаться ему, двигаться, так сказать, со скоростью времени. Для Штольца обломовская мечта — «скука» и потому, что жизнь, нарисованная Ильей Ильичом, строится на основе цикличного, «замкнутого» времени. А цель Штольца — направленное и равномерное движение. Но и у Штольца, как и у Ильи Ильича, сохраняется чувство несвободы, зависимости от времени как от внешней и даже враждебной силы. Такое восприятие времени неизбежно приводит Штольца к мысли: «как успеть?». Штольц, как сказано в романе, живет с «ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени» (128). Он хотел бы прожить двести — триста лет.

Чем резче обозначается противопоставленность этих двух типов сознания, тем очевиднее обнаруживающиеся совпадения. Штольцевское и обломовское начало оказываются двумя гранями единого человеческого сознания, пока тщетно пытающегося «победить время», то есть найти вариант свободного, творческого отношения к жизни, ощутить ее одновременно и как *покой* и как *движение*, как *пребывание* и как *становление*.

Жизнь — согласно мечте Обломова, — преобразившись по законам искусства, станет *покоем*, не временным этапом на пути к какой-то цели, не *дорогой*, а *домом*, не движением, а *пребыванием*. Пространство «свернется», образовав не тесный, но и не слишком просторный, залитый солнцем, теплый мир, время, как по велению Иисуса Навина (это сравнение дано в романе) остановится, и любовь как «полдень повиснет над любящими, и ничто не двинется и не дохнет в ее атмосфере» (207), жизнь освободится от «случайностей» и станет счастьем.

Мечта Обломова утопична не только потому, что это «барская» мечта. Реальная жизнь не может организоваться по нормам искусства. Кроме того, та «правда» о человеке, которая уже найдена искусством предшествующих времен, не есть окончательная и абсолютная «правда», ибо человек находится в потоке времени, в движении истории, он меняется, его надо открывать «заново» и, так сказать, на другой глубине. Для этого нужно искусство, основными качествами которого является историзм и свобода от жестких жанровых канонов. Лирическому сознанию — к этому выводу приводит Гончаров своего читателя — доступна не вся правда о человеке. Максимальными возможностями для раскрытия человека в его внутренней противоречивости, в соотносённости его внешней и внутренней жизни обладает роман. Александр Адуев, Обломов, Райский — ни один из этих героев не способен увидеть мир как романист. Хотя каждый из них несет в себе какое-то творческое начало.

Обломов, строя мир желанной жизни, воображает членов этого содружества (он сам, жена, Штольц, «еще два, три прия-

теля») в соответствии с элегическими нормами. Таким «персонажам» неведомы стихийные чувства, например, любовь-страсть. Погружающийся в мечту Илья Ильич до поры до времени не подозревает, что «повсюду страсти роковые», что в себе самом сегодняшний человек несет стихии, которые могут разрушить или помешать построить желанную гармонию. Так, Обломов хочет, чтобы было «вечное и ровное течение чувства» (160), его пугает любовь-страсть, ведь после такой любви остается «дым, смрад, а счастья нет!» (160). Но по ходу сюжета герой неожиданно — это дает комический эффект — обнаруживает в себе способность именно так полюбить, «заболеть», погрузиться в «душевный антонов огонь»²⁹. Стихийность, непредсказуемость Обломов обнаруживает и в себе, и в Ольге.

В мечтах жена виделась Илье Ильичу «как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой» (159). Ольга, показалось ему, и есть «тот идеал воплощенного покоя». Но реальная, а не воображаемая Ольга совсем не жаждет «утонуть в раздумье». Она иначе чувствует, иначе любит, и наступает момент, когда в глазах ее Илья Ильич видит «страсть».

Оказывается, что самая большая загадка для Обломова — он сам и Ольга: «Зачем она любит меня? Зачем я люблю ее?» (264).

Целостность человека, за которую ратует Обломов в спорах со Штольцем, которой он не находит в своих петербургских знакомых и которой он в полной мере наделяет героев своей мечты, утрачена и пока недостижима. И виноват в этом не только Петербург. Раздробленность человека оказывается следствием не только влияния на него внешних сил, условий жизни, но и результатом тех внутренних процессов, перемен, которые происходят в нем самом. Мечта Обломова, при всей поэтичности мотивов и конкретности деталей, ее наполняющих, никогда не может стать реальностью, потому что в ней нет самой главной «правды» — современного человека с его стихиями и противоречиями.

Для сделавшего жизненный выбор, оставшегося в «домике» на Выборгской стороне Обломова *Casta diva* — это враждебная «покою» сила, ненужное напряжение в жизни, символ изменчивости человеческих чувств. Ведь когда Ольга пела *Casta diva*, ему «в один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же сердце жаждало жизни» (154). А теперь, уходящая Штольца, Обломов говорит об Ольге: «Она поет *Casta diva*, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает» (339). Теперь для Обломова *Casta diva* и пироги символы двух различных и даже резко противоположных сфер жизни.

Такое исключительное чувство, когда одновременно хочется

и умереть и жить, максимальное удаление от «раздумья», «покая», поднятое над бытом, не может быть «вечным», вспыхнув, оно неизбежно идет к спаду, как бы самоуничтожается. «Откровение», слияние родственных душ почти неизбежно ведет к охлаждению. Обломов столкнулся с мучительной проблемой, разрешить которую пытаются, говоря его словами, «эти передовые люди», «да сбиваются в сторону» (160). Альтернативой любви-страсти, «вечным» чувством, знакомым Илье Ильичу по Обломовке, оказывается любовь, символом которой является не *Casta diva*, а «пирог». А такое «вечное» чувство, отмеченное неизбежным угасанием духовности, тоже оказывается неполным, ущербным. Ограниченность, слабость каждого из этих вариантов любви объясняется не чьей-то виной, не частными причинами, а ограниченностью самой человеческой природы. И вновь у Гончарова оказывается, что в контрастно противоположных началах обнаруживается единая основа.

Любовь Штольца, точнее, путь Штольца к любви — это и есть попытка преодолеть ограниченность человеческой природы, обрести истинную любовь. Как и Обломов, Штолец хочет выйти из-под власти *случайности*. Только если Илья Ильич мечтает скрыться от случайностей в круговороте замкнутой, повторяющей самое себя жизни, то Штолец хочет научиться предугадывать случайности, научно предопределять их. Вера в познание, в способность человека постигать законы жизни — главное в его мировоззрении.

Как и Обломов, Штолец, как правило, одновременно подается и в серьезном и в комическом плане. Комическое звучание темы любви в случае со Штольцем, в своем поведении ориентирующемся прежде всего на конкретное знание, обусловлено тем, что любовь, традиционно толковавшаяся и поэтически осмыслявшаяся как стихия, неподвластная разуму, у этого героя становится предметом систематического описания и исследования. Штолец строит особую классификацию: любовь рыцарская, пастушья, вертеровская, любовь сатиров и т. д. Он сознательно противопоставляет себя традиции, которая только стихийное, неподвластное разуму чувство (вспомним А. К. Толстого: «Коль любить, так без рассудку») принимала как истинную любовь. Штолец и «среди увлечения чувствовал землю под ногами» (129), он не верит в «поэзию страстей».

Противоречие, дающее комический эффект, основано на том, что ту дозу чувства, которую позволяет себе Штолец («то, что не подвергалось анализу опыта, практической истины, было в глазах его оптический обман» (128)), он принимает за настоящую любовь, на основе анализа которой можно делать выводы и обобщения. Любовь Штольца принципиально не катастрофична, он как экспериментатор привил себе вирус, но явно не в смертельных дозах, чтобы не утратить возможность наблюдать и фиксировать свои переживания. Зло, но точно сказал о Штольце

В. Ф. Переверзев: «Он горит ровным светом электрической лампочки»³⁰.

Рассказ о жизни Ольги и Штольца на даче в Крыму, как и мечта Обломова, воспринимается как особый жанр: это тоже нравственно-психологическая утопия, рассказ о желанном, о том, как два человека не бессознательно, а силой воли и разума освободили свою любовь от стихийности, катастрофичности. «Разгула диким страстям быть не могло: все было в них гармония и тишина» (351), — пишет Гончаров.

Юмор вновь объединяет противоположности, резкие контрасты, выявляет подспудные связи и общность. В отношении к любви-страсти Штолец совпадает с Обломовым. Оба они (один силой мечты, фантазии, «поэзии», другой — разума и воли) стремятся преодолеть противоречие, заложенное в природе человека. О глубоком сходстве, даже тождественности этих героев писал В. Ф. Переверзев: «Обманутые полярным различием этих образов, олицетворяющих антитезу инерции и деятельности, мы совсем не спрашиваем себя: а нет ли какого-либо сходства в этом различии? <...> полярная противоположность не только не исключает сходства, но даже непременно предполагает диалектическое единство, тождество противоположностей»³¹.

В ряду комических мотивов, использованных Гончаровым для характеристики Штольца и Обломова, надо отметить мотив «стены» и «бездны».

«Бездна» — это тайна, необъяснимое. «Бездна» — это признак не обломовской, а «исторической» жизни. В частности, «бездна» — это и та неизвестность, в которую может увлечь человека любовь-страсть. Об этой «бездне» пишет Илья Ильич в письме к Ольге. Этот образ неоднократно возникает в его сознании, в диалогах с Ольгой.

Трезвое отношение к явлениям жизни, которые символизирует «бездна», — черта сознания Штольца. «...Он, — сказано об этом герое, — не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну (очень показательный для стиля повествования о Штольце оксюморон. — М. О.) или стену, и если нет верного средства, то отойдет». Только «бездна» или «стена» могут помешать Штольцу, — об этом он говорит Ольге, — спасти Илью Ильича. И опасения Штольца сбываются. Приехав в очередной раз в «домик» на Выборгской стороне, он узнает: Агафья Матвеевна — жена Обломова, мальчик, которого он видит, — их сын. Далее сказано: «Штолец изменился в лице <...> Перед ним вдруг „отверзлась бездна“, воздвиглась „каменная стена“, и Обломова как будто не стало» (375). Такой непреодолимой преградой в глазах Штольца оказался мещанский быт «домика». «В чем же заключается смысл этого безнадежного, отчаянного приговора? — писал иронически об

этом «поражении» Штольца А. В. Дружинин, — Илья Ильич женился на Пшеницыной (и прижил с этой необразованной женщиной ребенка)»³².

Каждый из двух типов сознания, которые находятся в центре внимания романиста, оказывается несостоятельным в каких-то жизненных ситуациях, у каждого из них есть «бездны». О «бездне» говорит Штольц, объясняя Ольге ту тоску, которую она в себе обнаружила. «Это, — говорит Штольц, — грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне» (357). Такие сомнения, поясняет Штольц, «приводят к „бездне“, от которой не допросишься ничего» (358). И принципиальный для него вывод: «Мы не Титаны с тобой (<...> мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами» (358). Мечтающий прожить двести — триста лет, получить фаустовское долголетие, Штольц не хочет брать на себя груз фаустовских проблем и сомнений. Штольц на каком-то уровне предпочитает не разрешать проблему, а снять ее. Раз «бездна», «стена», то нечего и мучаться³³.

Штольца, верящего в познание, в науку, в безграничные возможности человека, которому, по словам этого героя, даже дано менять свою природу, читатель может принять за одного из тех духовных скитальцев, знакомых по мировой литературе, главным отличием которых была готовность «пройти полный круг человеческого бытия»³⁴. Но для Штольца духовность, которая ведет к «безднам», уже излишняя. Большой мир, казавшийся Штольцу освоенным («Выучил Европу как свое имение» (143)), ставит перед героем вопросы, которые он предпочитает не замечать. В конце концов Штольцу удается освоить, «одомашнить» лишь небольшой «уголок» мира, то есть получить то, о чем мечтал и Илья Ильич.

Принцип сходства несходного, дающий комический эффект, обнаруживается и в стиле романа. Речь повествователя в романах Гончарова не имеет яркой стилистической окрашенности. Как показал В. К. Фаворин, авторская речь у Гончарова и монолитна, и разнообразна. Монолитна потому, что «элементы языка персонажей необыкновенно искусно вплетаются в авторский контекст». А разнообразна потому, что «формы этого проникновения многосторонни: от едва уловимых зачаточных форм — через различные виды собственной прямой речи — к внутренним монологам или непосредственно к репликам персонажей»³⁵.

Но если понимать стиль как «систему словесного выражения миропонимания»³⁶, то важно посмотреть, в каких отношениях находятся стили главных героев: Обломова и Штольца.

Как отметил Н. И. Пруцков, «творец „Обломова“ воспроизводит не душевные процессы в их внутреннем движении, а образ мыслей, образ чувствований»³⁷. По типу мышления и чувствования Обломов и Штольц резко отличаются друг от друга.

Обломов — «поэт». Мышление его — образное, а образность эта очень конкретна. О любви, скажем, думает так: это — «горячка, скаканье с порогами, с прорывами плотин, с наводнениями» (265). Речь повествователя, посвященная Обломову, строится по такому же принципу.

В авторской речи у Гончарова, сориентированной на стиль героя, как правило, есть доля иронии. Возникает и совпадение и расхождение, столкновение стилей, точек зрения, что дает комический эффект и позволяет достичь объемности изображения. Вот, например, как сказано о существовании Ильи Ильича на Выборгской стороне: «И здесь, как в Обломовке, ему удалось дешево отделяться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе невозмутимый покой» (367). Обломов говорил: «трогает жизнь», «удалиться на покой», а повествователь: «отделаться от жизни», «выторговать», «застраховать» покой.

Стиль Штольца существенно отличается от обломовского. Его речь более рассудочна, она также часто бывает образной, но это образность аллегорического или риторического плана. Соответственно, этими чертами отмечено и авторское повествование, посвященное Штольцу. «Как мыслитель и как художник, он ткал ей разумное существование» (353), — сказано об отношении Штольца к Ольге. Речь повествователя, формально никогда не дающая отрицательной оценки поведения Штольца, очень часто содержит в себе проявленный через стиль комический заряд. «Он, — пишет Гончаров о Штольце, — упрямо останавливался у порога тайны, не обнаруживая ни веры ребенка, ни сомнения фата, а ожидал появления закона, а с ним и ключа к ней» (129). Характер рассудочных, не неожиданных, по меркам искусства — банальных сравнений, содержащихся в речи повествователя, очень показателен.

В несовпадении двух стилей (обломовского и штольцевского) нет ничего неожиданного. Для нашей темы важны как раз отклонения от этой закономерности, то есть подчеркнутое сближение стилей, и — следовательно — точек зрения резко противоположных героев. Так, скажем, и Штолец и Обломов (его мысли даны в форме несобственно-прямой речи), размышляя о скрытых в Илье Ильиче, но нереализованных потенциях, употребляют один и тот же образ — «золото». В речах и мыслях обоих героев очень часто появляется образ «бездны». Комический эффект, возникающий от таких стилистических рифм, работает на то же задание: разрушать заявленную контрастность героев, подчеркивать относительность их противопоставления.

Речь повествователя и героев находится в постоянном взаимодействии. В «Обломове» почти невозможно вычленить «чистое» авторское слово. В повествовании через стиливую диффузность дается одновременно не одна, а, по крайней мере, две точки зрения на событие, поступок героя. Ни один из представленных в романе стилей не может претендовать на то, что

именно он наиболее адекватно отражает жизнь, что именно он представляет высший, объективный взгляд на изображенный мир. В речи гончаровского повествователя обычно очень трудно вычленишь тот словесный ряд, с которым могут быть напрямую связаны авторские интенции. Этим, в частности, очевидно объясняется тот уже отмеченный факт, что «объективная» проза Гончарова не поддается стилизации.

Иванушка-дурачок, Галатея, Илья Муромец, Платон, Иисус Навин, Гамлет, Дон Кихот, Балтазар, Поллион, старцы-пустытники — с этими фольклорными, мифическими, литературными и историческими персонажами сближен в том или ином отношении Обломов. Степень нагруженности отдельных сопоставлений различна. Некоторые из них возникают в сознании героев и имеют более субъективный характер. Скажем, сравнение Ильи Ильича с Галатеей, которое приходит на ум Ольге. Но большинство сравнений даются в романе как авторские, они в какой-то степени «поддержаны» сюжетом.

Некоторые сопоставления легко могут возникнуть в сознании читателя, хотя впрямую в романе они не заявлены. Так Обломов, пришедший в ужас от слов Захара, что «свадьба — дело обыкновенное» (252), Обломов, «сбежавший» от Ольги за Неву, на Выборгскую сторону, напоминает Подколесина³⁸.

Об Илье Ильиче, навсегда оставшемся в «домике» Пшеницыной, сказано, что он «постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отвернувшись от жизни, копают себе могилу» (368). Это сравнение поддерживает серию комических мотивов, которые позволяют взглянуть на историю Ильи Ильича как на своеобразное житие истинного обломовца. Пройдя сквозь ряд испытаний и «соблазнов» (попытки подготовить себя к полезной общественной деятельности, о которых напоминает ему Штольц, служба в департаменте, любовь к Ольге), герой сумел сохранить верность когда-то открывшейся ему «правде».

Но «домик» Пшеницыной одновременно сравнивается не только с гробом праведного старца, но и с «норой», «болотом», «приютом спокойствия и лени». Эти, столь различные, во многом противоречащие друг другу сравнения, вносят в сюжет дополнительные обертоны, которые делают рассказ о жизни Обломова в «домике» многозначным, придают изображению объемность.

Почти каждое из использованных для характеристики героя сопоставлений вызывает улыбку, но в то же время каждое из них вносит какой-то штрих, обозначает новую грань в образе. Само обилие сопоставлений, их смысловой «разброс» наводят на мысль об особой природе художественного образа у Гончарова. Л. Я. Гинзбург, говоря о методах социально-моральной типизации в русском романе середины XIX в., пишет: «У Гон-

чарова... главные его герои каждым своим проявлением демонстрируют присущее им основное моральное свойство или группу свойств, и в эти свойства всегда включено их социальное определение (эту установку широко использовал Добролюбов). Безалаберность и лень Обломова — это помещичья лень, тогда как энергия и практичность Штольца — это свойство разночинца из иностранцев»³⁹. Это справедливое наблюдение, но надо добавить, что к социально-типовой характеристике не сводится авторский замысел в обрисовке героя. Многочисленные сопоставления делают ощутимым не только конкретно-исторический, но и универсальный смысл обломовской судьбы. Необычный масштаб художественного обобщения, данный в романе и, в частности, в образе главного героя, был отмечен еще в XIX в. Д. И. Писарев писал, что «в этом романе разрешается обширная, общечеловеческая психологическая задача»⁴⁰. Об этом же, но, может быть, с излишней категоричностью писал и Вл. Соловьев: «В сравнении с Обломовым Фамусовы и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют лишь специальное значение»⁴¹.

Понимание, что смысл главного гончаровского сопоставления шире, чем сопоставление «помещика» и «разночинца из иностранцев», что Обломов — это и тип (что обнаруживается по явственно различимому набору черт, которыми наделил его автор), и в то же время — обобщение совсем иного масштаба, — позволяет поставить вопрос о трагическом начале в этом образе.

Противоречие, лежащее в основе сюжета романа «Обломов», протискивается, по крайней мере, в двух ракурсах. Один из них — социально-исторический. Илья Ильич не может принять жизнь в иных формах, кроме как в привычных ему формах барского существования. Такая жизнь самим ходом общественного развития была обречена на коренную переделку. Не способный освободиться от привычек сословного мышления, беззащитный перед хищными «братцами», Обломов может быть смешон или вызывать жалость, но ни в кося мере не может трактоваться как трагический образ.

Но есть и другой ракурс. Обломов — особый тип сознания, которое не приемлет идею пути, постепенного преобразования жизни в соответствии с идеалом, с учетом объективных условий жизни и объективного хода времени. Порыв к гармонии, мечте, к жизни, совпавшей с идеалом, который был рожден свободной творческой фантазией, воспринимается не как черта «чудаков», время от времени появляющихся в литературе, а как потребность, живущая в каждом человеке, в людях вообще. Такому порыву, такому сознанию, такому герою противостоит не рок, не какие-то враждебные лично ему силы, а объективный ход жизни. Жизнь никогда не может стать только «пребыванием», потому что она всегда процесс, движение, «становление». Такое сознание, такой герой неизбежно оказывается в непреодо-

лимом конфликте с жизнью. В этом смысле и можно говорить о трагизме обломовского существования.

Несовпадение Ильи Ильича с жизнью, неспособность героя учитывать ее объективные законы выявляются с помощью разнообразных комических средств. Трагическое напряжение, достигнутое с помощью юмора, с его же помощью и преодолевается. «Юмор,—как отметил В. Дибелиус,—это способность в противоречиях бытия усматривать светлую сторону, но эти противоречия могут сами, по своей природе, иметь серьезный и даже трагический характер»⁴².

Трагическое напряжение никогда не прорывается «на поверхность» в «Обломове». Юмор дает читателю возможность пережить своеобразный катарсис, принять с улыбкой сообщения, которые в другом освещении могли бы вызвать совсем другие чувства. Даже известие о смерти героя не только не потрясает нас, но оно подано так, что не вызывает чувства боли и жалости. Эмоция, которая владеет в это время читателем,—спокойная, элегическая грусть, которая в финальной сцене гасится с помощью комизма сцены с Захаром. Читатель приведен в спокойное, «мудрое» состояние, в котором он может (и ему как бы предлагается) начать чтение романа заново.

О смерти Ильи Ильича сообщается как о том, что уже случилось и случилось давно, три года назад. «Эта композиция,—писал о приеме такого временного сдвига Л. В. Выготский,—несет в себе разрушение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе»⁴³. Выбор особого ракурса в повествовании о смерти героя проявился и в стиле. Именно здесь «домик» назван «приютом лени и спокойствия». Этот образ воспринимается как ярко маркированный, стилевой, формирующий определенную—элегическую эмоцию. Риторические вопросы: «Что же стало с Обломовым? Где он? Где?»—и ответ, который содержит и такие единые в стилевом отношении подробности: «ближайшее кладбище», «скромная урна», «покой», «затишье», «ветви сирени, посаженные дружеской рукой», «ангел тишины» (376)—поддерживают и делают более конкретным это элегическое чувство. Комический «кивок» на традицию кладбищенской элегии снимает напряжение в повествовании. Стереотипная тема романтической поэзии: возлюбленная или друг на могиле героя. В этом элегическом сюжете действующими лицами оказываются сугубо прозаические персонажи романа Агафья Матвеевна и Захар. Агафья Матвеевна в «безутешном горе», «выплакала все глаза», «проторила тропинку к могилке» (378). У Захара, когда он подходит к «могилке», «слезы так и текут» (382). Это неожиданное комическое сопоставление приводит к выводу, что «прозаические» персонажи сравнения с поэтическими героями выдерживают. Их чувства, такие внешне неяркие, оказываются на удивление стойкими.

Судьба Обломова с ее трагическим смыслом — очень существенная правда о жизни, но все-таки не «вся» жизнь. Читатель подготовлен к тому, чтобы принять итог художественного осмысления трагического противоречия. Жизнь шире, чем это противоречие, она «обтекает» его, не останавливаясь. Как и порывы к гармонии, желание, чтобы идеал стал реальностью, так и понимание, что жизнь не может чудом преобразиться, что идеал всегда впереди, — оказываются равно присущи единому человеческому сознанию.

Скептицизм Гончарова, проявившийся в известном письме его к И. И. Льховскому («...неутомимое стремление к идеалам (...) ведет к абсолютизму, потом к отчаянию, зане между действительностью и идеалом лежит (...) бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построятся когда») ⁴⁴, в художественном мире его романов никогда не проявляется так резко. Юмор не только порождение этого скептицизма, но и способ преодоления его. С помощью искусства художник получает возможность снять остроту в переживании явного несоответствия идеала и действительности, обозначить относительный, а не абсолютный характер этого несоответствия. Вот почему искусство Гончарова по сути своей оптимистично.

Примечания

- ¹ Анненков П. В. Русская литература в 1848 году//Современник, 1849. № 1. Отд. III. С. 8—9.
- ² Сретенский Н. Н. Историческое введение в поэтику комического. Ч. 1. Ростов н/Д, 1926. С. 34.
- ³ Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 304.
- ⁴ Мережковский Д. С. И. А. Гончаров: (Критический этюд)//Труд. 1890. Т. VIII. № 24. С. 593—594.
- ⁵ Дземидок, Богдан. О комическом. М., 1974. С. 112.
- ⁶ Анненский, Иннокентий. Книжки отражений. М., 1979. С. 264.
- ⁷ Цит. по: Сретенский Н. Н. Указ. соч. С. 38.
- ⁸ Верли, Макс. Общее литературоведение. М., 1957. С. 120.
- ⁹ См. об этом: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 198.
- ¹⁰ Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое//Вопросы теории и психологии творчества. Т. 7. Харьков, 1916. С. 48—61.
- ¹¹ Там же. С. 73.
- ¹² Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 338.
- ¹³ Чумаков Ю. Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине»//Болдинские чтения/Под ред. акад. М. П. Алексеева и др. Горький, 1978. С. 87.
- ¹⁴ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 183—184.
- ¹⁵ О диалогическом конфликте у Гончарова см.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы»//Проблемы типологии русского реализма/Под ред. Н. Л. Степанова и У. Р. Фохта. М., 1969. С. 241—306.
- ¹⁶ Иванов-Разумник Р. И. История русской общественной мысли. Т. 1. СПб., 1911. С. 210.
- ¹⁷ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 283.
- ¹⁸ Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 26.—Далее ссылки на это издание даются в тексте.

- ¹⁹ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 147.
- ²⁰ Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. СПб., 1914. С. 104.
- ²¹ По мнению Д. Н. Овсяннико-Куликовского, убеждения Обломова-крестьянина, который «пропекает» Захара и сомневается, надо ли заводить школы для крестьян, «весьма близки к тем, которые возвестил миру Гоголь в „Выбранных местах из переписки с друзьями“» (Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 7. СПб., 1911. С. 242).
- ²² Цит. по: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 37.
- ²³ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. С. 309.
- ²⁴ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 145.
- ²⁵ Недоброво Н. В. Времоборец (А. Фет)//Вестник Европы. 1910. № 4. С. 235—245.
- ²⁶ О конкретности Фета см.: Бухштаб Б. Я. А. А. Фет//А. А. Фет. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 40—47.
- ²⁷ Гуревич А. Что есть время//Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 167.
- ²⁸ Там же. С. 174.
- ²⁹ Так же комически Гончаров показывает, как Александр Адуев неожиданно для себя обнаруживает перемену своих чувств: вдруг разлюбил Юлию, вдруг обнаружил в себе донжуановские склонности в истории отношений с Лизой.
- ³⁰ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования. М., 1982. С. 396.
- ³¹ Там же. С. 399.
- ³² Дружинин А. В. Указ. соч. С. 311.
- ³³ Тут можно вспомнить, что герой повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» (1864) заметит, что «стена» для людей, которых он называет «деятелями», имеет «что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное». (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 103.)
- ³⁴ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства//Теория литературы. М., 1962. С. 405.
- ³⁵ Фаворин В. К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова//Изв. АН СССР. Отд. лит-ры и языка. 1950. Т. IX. Вып. 5. С. 352.
- ³⁶ Гинзбург, Лидия. О старом и новом. Л., 1982. С. 96.
- ³⁷ Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова — романиста. М.; Л., 1962. С. 99.
- ³⁸ На эту параллель указал И. Анненский. См.: Анненский И. Указ. соч. С. 266.
- ³⁹ Гинзбург, Лидия. О литературном герое. Л., 1979. С. 125.
- ⁴⁰ Писарев Д. И. Литературная критика: В 3 т. Т. 1. Л., 1981. С. 39.
- ⁴¹ Соловьев В. Собр. соч. Т. 3. СПб., 1912. С. 191.
- ⁴² Дибеллиус В. Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 131.
- ⁴³ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 202.
- ⁴⁴ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 253.

Е. И. ЛЯПУШКИНА

ИДИЛЛИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В РУССКОЙ ЛИРИКЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА
И РОМАН И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Идиллия — не как узкое жанровое понятие, но скорее как определенная концепция жизни, которая осваивалась разными жанрами (в данной статье нас будут интересовать прежде всего поэтические жанры), — обнаруживает свое присутствие в романе И. А. Гончарова «Обломов» с несомненностью, причем на совершенно различных уровнях — от сюжетных ходов до стилистических особенностей тех фрагментов текста, которые «обслуживаются» словом, почерпнутым из идиллических жанров.

Очевидно, что идиллическая традиция так или иначе входит в поле художественного сознания автора, она, таким образом, как бы участвует в создании романа, выполняя определенное творческое задание (например, сюжетные мотивировки, интерпретация характеров). Однако этим присутствие идиллической традиции в романе Гончарова не исчерпывается: она становится и объектом исследования в нем, являясь одним из существенных элементов, определивших тот тип сознания, носителем которого является Илья Ильич Обломов и которое можно обозначить как лирическое сознание.

В статье будет рассмотрен именно этот, последний, аспект проблемы. Речь пойдет о том, как герой, пытающийся выстроить свое поведение, свою жизнь в соответствии с нормами поведения и жизни лирического героя, существует в жанре романа.

О роли поэзии в формировании духовного мира Ильи Ильича Обломова говорит не только автор («Зато поэты задели его за живое» — 52)¹; сам Илья Ильич настаивает на том, что он «поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия» (140), обнаруживает это и Штольц: «Да ты поэт, Илья!» — говорит он своему другу, когда тот рассказывает ему об идеале жизни (140). Илья Ильич предстает перед читателем в романе в тот момент, когда все его попытки государственной деятельности потерпели фиаско, когда роль в обществе окончательно не удалась и когда жизнь его свелась к лежанию дома на диване. Все, что касается какого бы то ни было деятельного участия в жизни, вынесено как бы за рамки романа. Но вместе с тем лежание на диване сопровождается у него «внутренней вулканической работой

пылкой головы и гуманного сердца» (56). «Обломов,— пишет Гончаров,— любил уходить в себя и жить в созданном им мире» (54).

Сама ситуация, когда герой живет в мире, созданном его воображением, есть своего рода цитата из поэзии начала века, в которой оппозиция «действительность — мечта» часто оборачивалась оформлением эстетической утопии. Может быть, как никакой другой поэт, здесь Илье Ильичу близок Батюшков, в творчестве которого победа над несовершенством жизни путем создания ее эстетического эквивалента — тема тем. Но подобный «ход» мы встретим и у молодого Пушкина, и у Жуковского, и у Вяземского. Мечта здесь никогда не сопутствует реальной жизни, она всегда уводит от нее. Обращение к мечте означает разрыв с миром. Это очень точно сформулировал Батюшков в одном из писем к Гнедичу: «...поэзия,— писал он в 1811 г.,— сие вдохновение, сие нечто, изнимающее душу из ее обыкновенного состояния, делает любимцев своих несчастными счастливыми. И ты часто наслаждаешься, потому что ты пишешь, и ты смотришь на мир с отвращением, потому что ты пишешь»². Область мечты и область действительности никогда не пересекаются, и мечта никогда не указывает на пути изменения жизни. Связь поэта с реальным миром носит как бы «отрицательный» характер: он уходит от него, отворачивается от него и обращает свой взор к миру мечты. Здесь он и демнург, и главное действующее лицо, и зритель одновременно. Он творит и любит свое творение. Он переживает любовь, счастье, наслаждение, радость, но все это возникает не в результате его живого контакта с реальным миром, а в результате созерцания того мира, который создается воображением. Фантазия заменяет собой живую жизнь, все переживания носят чисто эстетический характер. Он смеется, и плачет, и испытывает те или иные ощущения подобно тому, как смеется и плачет зритель в театре: не потому, что ему весело или грустно, а потому, что верно найден путь к его сердцу. Происходит все время своего рода подмена непосредственных чувств «сладкими думами» о них, и эти-то думы, а не сами чувства и приносят счастье:

Счастлив, счастлив, кто цветами
Дни любви украшал;
Пел с беспечными друзьями,
А о счастья... мечтал!

(К. Н. Батюшков. «К Петину», 281)³;

Он счастлив, погружаясь о счастье в сладки думы!

(К. Н. Батюшков. «Мечта», 256);

В тени дубравы, над потоком,
Друг Феба с ясною душой,
В убогой хижине своей,
Забывший рок, забвенный роком,—
Поет, мечтает и — блажен!

(В. А. Жуковский. «К Поэзии», 37)⁴.

По сути дела именно такая подмена происходит в жизни Ильи Ильича: он «любил уходить в себя и жить в созданном им мире» (54). Не подлинник, а созданная им самим имитация доставляет ему наслаждение:

«Лицо Обломова вдруг облилось румянцем счастья: мечта была так ярка, жива, поэтична, что он мгновенно повернулся лицом к подушке... Полежав ничком минут пять, он медленно опять повернулся на спину. Лицо его сияло кротким, трогательным чувством: он был счастлив» (62).

В поэзии уход в «счастливы край» мечты от горя и несчастья понятен и закономерен:

Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слезы лить о жребии жестоком...
(К. Н. Батюшков. «Таврида», 232),

но поэт стремится туда даже тогда, когда сама жизнь добра к нему:

Кто в жизни не любил,
Кто раз не забывался,
Любя, мечтам не предавался,
И счастья в них не находил?
(К. Н. Батюшков. «Мечта», 257).

Показательно, что поэт находит счастье не в самой любви, а в мечтах о ней. Это уход из мира, в котором страдание и наслаждение имеют равные права. Освободиться от страданий можно ценой отказа от счастья.

Мечта — легкий посох поэта, с которым он уходит от жизни всегда одной дорогой — «забвения тропой»:

Но я и счастлив и богат,
Когда снискал себе свободу и спокойство,
А от сует ушел забвения тропой!
(К. Н. Батюшков. «Мечта», 259);

Мечтанье легкокрыло!
О, будь же ты со мной,
Дай руку сладострастью
И с чашей круговой
Веди меня ко счастью
Забвения тропой...
(А. С. Пушкин. «Городок», 1, 108)⁵.

Освобождение от собственного опыта переживаний становится условием счастья, свободы и «спокойства» поэта, и потому оно благоприятно для него. Это стремление уйти от жизни оборачивается возможностью преодолеть несовершенство эмпирической реальности и раствориться в надмирной стихии, совершить восхождение к высшей гармонии, которая превратится из предмета абстрактного, интеллектуального знания в факт личного опыта. При этом искусство ставит себя в положение альтернативы по отношению к живой жизни. А. С. Пушкин выразил это в «Послании к Юдину», сказав:

В мечтах все радости земные!
Судьбы всемогущее поэт (1, 182).

Побег от жизни в мечту мог исчерпать судьбу лирического героя, часто именно этот побег становился спасительным итогом его исканий, но он не может стать исходом для романного героя, для которого встреча с жизненной реальностью неизбежна, и нет силы, которая могла бы преодолеть эту неизбежность. «Нет, жизнь трогает, куда ни уйди, так и жжет» (187), — думает Илья Ильич. Гармония, о которой мечтает Обломов, воплощена в предельно конкретных образах, и эта конкретность обусловлена той поэтической традицией, в русле которой и создается мир его мечты. Речь идет о традиции дружеского послания. Дружеское послание было тем жанром, который легко и органично совместил в себе поэзию и прозу жизни, счастливо избежав при этом какого бы то ни было диссонанса, противоречия, разностилья. О двойственной природе жанрового объекта послания подробно писал В. А. Грехнев, убедительно показавший, что ни один другой жанр не знал столь органичного соединения бытового и духовного⁶.

Практически все, из чего складывается идиллия дружеского послания, вошло в мир мечты Ильи Ильича. Уютный уголок — будь то «отдаленный неги кров» или «безвестностью счастливый уголок», «укромная хижина» или «смирренная хата» — все это воплотилось для гончаровского героя в его земном раю — в Обломовке. В этот уголок уединяется поэт:

От шума вдалеке,
Живу я в городке,
Безвестностью счастливом.

(А. С. Пушкин. «Городок», 1, 100).

В Обломовке собирается поселиться сам Илья Ильич: так сказать, «функции», роль поэта в мире мечты он берет на себя. Впрочем, уединение не подразумевает одиночества: участие друзей — непрменный элемент этой жизни:

Друзья мои сердечны!
Придите в час беспечный
Мой домик навестить —
Поспорить и попить!

(К. Н. Батюшков. «Мои Пенаты», 267),

Быть может, к нам в обитель
Заманнм мы друзей...

(П. А. Вяземский. «К подруге»)⁷.

А вот как откликается это в мечте Ильи Ильича: «Он думал о маленькой колонии друзей, которые поселятся в деревеньках и фермах, в пятнадцати или двадцати верстах вокруг его деревни, как попеременно будут каждый день съезжаться друг к другу в гости, обедать, ужинать, танцевать» (62).

В дружеском послании «любимцы муз» предаются и искусствам, и «жирным обедам», и одно нисколько не противоречит другому:

О Галич, верный друг бокала
И жирных утренних пиров,

Тебя зову, мудрец ленивый,
В приют поэзии счастливый...

(А. С. Пушкин. «К Галичу», 1, 128).

У Батюшкова в послании «К Жуковскому» читаем:

Так ты, краса певцов,
Среди забав невинных
В отчизне золотой
Прелестны гимны пой!

и тут же:

Тебе подносит вина
И портер выписной,
И сочны апельсины,
И с трюфлями пирог,
Весь Амадьей рог,
Вовек неистощимый,
На жирный твой обед! (275—276).

То же у Ильи Ильича:

«А тут то записка к жене от какой-нибудь Марьи Петровны, с книгой, с ногами, то прислали ананас в подарок или у самого в парнике созрел чудовищный арбуз... До обеда приятно заглянуть в кухню, открыть кастрюлю, понюхать, посмотреть, как свертывают пирожки, сбивают сливки. Потом лечь на кушетку; жена вслух читает что-нибудь новое; мы останавливаемся, спорим...» (140—141); «На кухне стучат в пятеро ножей; сковорода грибов, котлеты, ягоды... тут музыка... *Casta diva... Casta diva!*» (141—142).

Характеристика, данная В. А. Грехневым дружескому посланию: «Своего рода „идеологическое поле“ открылось... жанровому зрению послания, особый участок бытия, в котором жизнь была пронизана отсветами искусства»⁸, — полностью приложима к воображаемому миру Ильи Ильича Обломова. Действительно: жизнь, пронизанная искусством. Подобные переключки мыслей Ильи Ильича с поэтическими строками неслучайны: очень многие его представления о счастливом житье-бытье — это вариации на тему дружеского послания, множество формул и общих мест этого жанра.

Особо остановимся на вопросе о характере любовных переживаний в дружеском послании и, соответственно, в мечте героя романа. В послании любовь несет только наслаждение и покой, это ровное, неизменное и спокойное чувство, оно переживается легко, его темная сторона этому миру неведома. Любовь-страсть не должна проникнуть сюда: она разрушит идиллию. У Жуковского в послании «К Батюшкову» читаем:

Любовь — святой хранитель
Иль грозный истребитель
Душевной чистоты.
Отвергни сладострастья
Погибельны мечты
И не восторгов — счастья
В прямой ищи любви;
Восторгов иступленья —
Минутное забвенья;
Отринь их, разорви
Лаис коварных узы! (1, 130—131).

Илья Ильич и этот урок поэзии воспринял как прилежный ученик. «Норма любви» для него — «вечное и ровное течение чувства», а страсти оставляют после себя «дым, смрад, а счастья нет! Воспоминания — один только стыд и рвание волос... Это фейерверк, взрыв бочонка с порохом, а потом что? (Ср. у Жуковского: «Восторгов исступленье — / Минутное забвенье». — Е. Л.) Оглушение, ослепление и опаленные волосы! ... Да, страсть надо ограничить, задушить и утопить в женитьбе» (160). Избежать страсти — вот способ сделать любовь «святым хранителем», а не «грозыным истребителем» счастья.

Илья Ильич строит свой мир в соответствии с философией времени, выработанной дружеским посланием. «Не знаю завтра, ни вчера» — вот формула, в которой сказался культ мгновения — но мгновения непреходящего, изъятого из контекста времени и тем самым приравненного к вечности. «Будет вечное лето, вечное веселье, сладкая еда да сладкая лень», — думает Обломов (62). С этим связана и установка на постоянство жизни; такой мир не может изменить человеку, поэтому он надежен.

Дружба, любовь, искусство — вот немногочисленные покровители поэта в его уединении, но они сполна обеспечивают ему счастье, радость и гармонию, поэтому он сознательно старается укрыться от вмешательства в свою судьбу любых других сил в мире, недостижимом для этих сил и стихий. Понятно, что существование в рамках выбранного мира очень ограничено, но, как пишет Жуковский:

С кем милая и друг,
Тот в угол свой забвенный
Обширныя вселенной
Всю прелесть уместил.

(В. А. Жуковский. «К Батюшкову», I, 130).

Забвенный уголок, воспринятый как вселенная, — это и есть идиллия, которую Жан-Поль определил как «полноту счастья в ограничении»⁹. В определенном смысле такая ограниченность оборачивается свободой и независимостью от тех сил, которые царят за пределами замкнутого мира. Недаром в этой жизни Илья Ильич «находил столько премудрости и поэзии, что и не исчерпашь никогда без книг и учености» (53).

Таким образом, созданный по законам искусства, идеал Ильи Ильича сориентирован на определенную поэтическую традицию. Стремление воплотить этот идеал в жизнь терпит крах — как всякий эстетический эксперимент над жизнью. Жизнь постоянно ставит героя в такие обстоятельства, условия, которые могут быть проигнорированы, не учтены, не осмыслены тем или иным литературным жанром. Никакая жанровая традиция не в состоянии, интерпретируя жизнь, исчерпать все ее многообразие до конца. С этим и сталкивается Илья Ильич.

Дружеское послание как жанр проповедовало «хоровую идеологию» (термин В. А. Грехнева), а это значит, что оно не

замечало «другого» с его отличным от твоего сознанием. Общность мироощущения всех персонажей послания приобретала абсолютный характер, а психологическая разноликость мира не принималась во внимание. Илья Ильич, восприняв такую логику искусства, ошибается не только в других, но и в себе.

В любви Илья Ильич больше всего страшился страсти, а между тем именно страсть, а не ровное, спокойное чувство оказалась органична ему: взгляд Ольги «встретился с его взглядом, устремленным на нее: взгляд этот был неподвижный, почти безумный; им глядел не Обломов, а страсть» (159).

Илья Ильич в будущей жене своей «не хотел видеть трепета... слышать горячей мечты, внезапных слез, томления, изнеможения» (159), но однако когда он сделал предложение Ольге, «у него шевельнулась странная мысль. Она смотрела на него с спокойной гордостью и твердо ждала; а ему хотелось бы в эту минуту не гордости и твердости, а слез страсти, охмеляющего счастья, хоть на одну минуту, а потом уж пусть потекла бы жизнь невозмутимого покоя!» (223).

Илья Ильич поселил в своем раю Штольца — человека, которому многое в обломовском мире чуждо. Этот мир по природе своей таков, что в нем нет места ничему иерархическому. Ни в отношении к миру, ни в отношении к человеку здесь не применима та система оценок, которая подразумевает восхождение от низшего к высшему. Здесь все равновелико. Этот мир в высшей степени демократичен. Но именно это качество Штольцу не свойственно: вспомним хотя бы его реакцию на женитьбу Ильи Ильича на Агафье Матвеевне Пшеницыной: «Погиб!» — скажет он Обломову в ответ на известие о ней.

Илья Ильич как будто не замечает, что у людей, его окружающих, есть своя, не совпадающая с обломовской, правда о жизни, и, обращая их в свою веру, он тем самым посягает на их свободу, подавляет их духовную природу.

В мире мечты Обломова, вслед за миром дружеского послания, время теряет свои права (Ю. В. Манн писал о двойном бегстве в послании: не только от людей, но и от времени¹⁰); однако свобода от времени, несущего перемены, возможна лишь в искусстве — жизнь же обречена на диктат времени. Так, мотив перемены сопровождает всю историю любви Ильи Ильича и Ольги. И наконец Илья Ильич с ужасом замечает, что он не в силах остановить прекрасное мгновение:

«Боже! Сирени поблекли,— думал он... — вчера поблекло, письмо тоже поблекло, и этот миг, лучший в моей жизни... и он поблек!.. Что ж это такое?.. И любовь тоже... любовь? А я думал, что она, как знойный полдень, повиснет над любящимися и ничто не двинется и не дохнет в ее атмосфере: и в любви нет покоя, и она движется все куда-то вперед, вперед... И не родился еще Иисус Навин, который бы сказал ей: „Стой и не двигись!“» (207).

Жизнь, таким образом, вновь разоблачает жанр, обнажая всю иллюзорность и условность тех допущений, на которых этот жанр держится.

Идиллический мир дружеского послания всегда оценивается на фоне другой жизни. Постигнуть всю истинность спокойного, безмятежного и беззаботного существования может лишь искусенное во лжи «большого» мира сознание. Истина здесь проявляется как таковая с тем большей очевидностью, чем ярче контрастирует с ней ее противоположность; с этим связан мотив бегства героя, его спасения от мира суеты, пороков и тщеты в мир истинного счастья. Мотив этот, впрочем, разрабатывался не только дружеским посланием, но и другими жанрами, в частности, элегией, по-своему осваивающей тему идиллического существования. Вопрос о принципиальных различиях между этими двумя жанрами в трактовке темы будет рассмотрен ниже. Пока же важнее увидеть их сходство: оба жанра используют один и тот же сюжетный ход, причем история героя дружеского послания и героя элегии может сводиться просто к бегству из большого мира в малый (как в большинстве элегий и посланий Батюшкова, в посланиях Вяземского, как в некоторых посланиях Пушкина); она может разворачиваться и по схеме «история блудного сына», когда побег в малый мир есть возвращение на родину, когда-то покинутую героем во имя мира большого (два послания Пушкина к Галичу, «Простите, верные дубравы!»; «Опустевшая деревня» Жуковского; «Сельская элегия» Баратынского). В. А. Грехнев пишет: «Если элегия обостренно внимательна к временным аспектам бытия, то раннее дружеское послание — к пространственным»¹¹. Замечание это, может быть, чересчур категорично: в элегии противопоставление большого мира малому не носило программного характера, она могла просто не касаться этой темы, но там, где она осваивает ее, она, конечно, не менее внимательна к пространственным аспектам бытия, чем дружеское послание (см., например: «Элегия из Тибулла», «Тибуллова элегия XI...», «Воспоминание», «Таврида» К. Н. Батюшкова). Важно, что и в элегии, и в дружеском послании малый мир всегда открыт для героя и всегда готов принять его; отсюда можно уйти, но этот уход не станет роковым, возможность вернуться останется, причем такое возвращение не повлечет за собой существенных утрат — и в этом смысле герой обладает известной свободой перехода от одного образа жизни к другому.

Когда Гончаров, описывая Обломовку в «Сне Обломова», говорит: «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому не ведомым счастьем» (80), то, по сути дела, он предлагает формулу, истинность которой была многократно подтверждена поэзией начала века; формулу, которая была «закреплена» за этой поэзией. Приведу пример из «Опустевшей деревни» Жуковского:

Я в свете странник был, пещец уединенный! —
Влача участок бед, творцом мне уделенный,

Я сладкою себя надеждой обольщал
Там кончить мирно век, где жизни дар приял!
В стране моих отцов, под сенью дров знакомых,
Исторгшись из толпы заботами гнетомых,
Свой тусклый пламенныйк от траты сохранить
И дни отшествия покоем озлатить!

Блажен, кто юных лет заботы и волненья
Венчает в старости беспечной тишиной! (1, 41—42).

Если следовать этой логике, то окажется, что идиллическое счастье может быть основано на неведении, оно как бы открывает человеческую жизнь («вовсе незнакомое с волнениями сердце»), но оно — это счастье — желанно и для того, кто стремится освободиться от страданий, от какого-то опыта душевных переживаний, кто стремится вернуться к своим истокам; оно оказывается последним пристанищем для познавшего бури сердца («измученное волнениями сердце»). Оно, таким образом, знаменует начало и конец пути, который весь пролегал между двумя состояниями: «измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце...». Но весь роман Гончарова можно прочесть как историю о том, что человеку не дано вернуться к своему началу. То, что было легко для лирического героя, оказалось невозможно для героя романа. Соотношение малого и большого миров в романе и в лирическом тексте оказывается принципиально различным.

Илья Ильич не может вернуться в Обломовку не потому, конечно, что план переустройства его имения не готов. В этот мир нельзя вернуться, из него можно лишь уйти, дорога, соединяющая два мира, идет только в одном направлении — из малого в большой. М. М. Бахтин писал о романном герое, что он всегда или больше своей судьбы или меньше своей человечности¹². А в Обломовке люди как бы совпали и с тем и с другим, и в этом залог той гармонии, в которой они существуют. Но, как пишет Гончаров, «Илья Ильич уж был не в отца и не в деда» (53), и, окажись он в Обломовке после Петербурга, он неизбежно столкнулся бы с тем, что это равновесие нарушено — именно в этом смысле ему не дано возвращения. Можно было бы возразить: последние годы жизни Илья Ильич проводит на Выборгской стороне, в которой он все время пытается разглядеть черты сходства с миром своего детства и которая в конце концов воспринимается им как повторение Обломовки. В данном случае не столь даже важно, в какой степени Выборгская сторона и Обломовка совпадают. Гораздо более существенным оказывается вопрос о том, как соотносится Выборгская сторона с идеалом Ильи Ильича, потому что именно это соотношение объяснит невозможность для романного героя того возвращения, которое так легко дается герою лирических жанров.

На Выборгской стороне жизнь Ильи Ильича оказалась захваченной стихией быта и лишенной духовности (вспомним,

что именно в сопряжении этих двух сил ему виделось когда-то счастье), и здесь-то и проявилось неравенство Ильи Ильича своей человечности. Он ушел на Выборгскую сторону от страданий большого мира, но тем самым ушел и от счастья, и в конце концов от самой жизни:

«Он торжествовал внутренно, что ушел от ее докучливых, мучительных требований и гроз, из-под того горизонта, под которым блещут молнии великих радостей и раздаются внезапные удары великих скорбей, где играют ложные надежды и великолепные призраки счастья, где гложет и снедает человека собственная мысль и убивает страсть, где падает и торжествует ум, где сражается в непрерывной битве человек и уходит с поля битвы истерзанный и все недовольный и ненасытимый. Он, не испытав наслаждений, добываемых в борьбе, мысленно отказался от них и чувствовал покой в душе только в забытом уголке, чуждом движения, борьбы и жизни» (367).

Таким образом, традиционно осмысленный поэзией как радостный, уход героя здесь приобретает трагическое звучание. Пушкинское «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...» слышится за таким поворотом сюжета, но истина эта вырастает как бы над судьбой героя, как ответ на нее для читателя, но не для самого героя. Сам Илья Ильич, живя в доме Агафьи Матвеевны, «решил, что ему некуда больше идти, нечего искать, что идеал его жизни осуществился» (367). Но иногда, «если закипит еще у него воображение, восстанут забытые воспоминания, неисполненные мечты, если в совести зашевелятся упреки за прожитую так, а не иначе жизнь — он спит беспокойно, просыпается, вскакивает с постели, иногда плачет холодными слезами безнадежности по светлом, навсегда угаснувшем идеале жизни, как плачут по дорогом усопшем, с горьким чувством сознания, что недовольно сделали для него при жизни» (368). Илья Ильич как будто сам не может решить для себя, действительно ли идеал его жизни осуществился или он навсегда угас. Смысл судьбы героя не раскрывается ни одним из двух утверждений, он возникает скорее в том идеологическом пространстве художественного текста, которое образуется между этими полюсами. Сознание не может окончательно принять ни ту, ни другую оценку, оно как маятник, который качнется вправо ровно настолько, насколько отклонится влево. В калейдоскопе сменяющих друг друга значений рождается мысль о бесконечном поиске смысла жизни и о невозможности исчерпать его однозначным решением. Поэтому нельзя ответить на вопрос о том, осуществилась ли мечта Обломова: она и осуществилась и не осуществилась одновременно.

Вопрос о возможности воплощения идеала в жизни решается Гончаровым и на примере судеб двух других героев романа — Ольги и Штольца. Поселившись после свадьбы в Крыму, Андрей и Ольга все время как бы контролируют свою жизнь, чтобы

она не превратилась в обломовское «переползание изо дня в день», они страшатся обломовской апатии (именно к этому сводится их упрощенное и даже несколько искаженное представление о мечте Ильи Ильича). А между тем многие черты его идеала воплотились в семейной идиллии Штольцев, описание которой порой до мельчайших подробностей совпадает с тем «узором жизни», который некогда чертил себе Обломов.

Штольцы «поселились в тихом уголке» (347) — о таком уединении мечтал и Илья Ильич. Когда-то Штольц упрекнул своего друга в том, что его идеал — та же Обломовка:

— Ты мне рисуешь одно и то же, что бывало у дедов и отцов.

— Нет, не то,— отозвался Обломов, почти обидевшись,— где же то?
... Ты слышишь: ноты, книги, рояль, изящная мебель? (141).

Штольц не учел, что Обломову важна эстетическая значимость быта и в его сознании поэтизируется то, что традиционно закреплялось за прозой жизни. Позже такое превращение произошло и в жизни самого Штольца, когда он с Ольгой поселился в Крыму:

«... среди этой разновековой мебели, картин... в океане книг и нот веяло теплой жизнью, чем-то раздражающим ум и эстетическое чувство; ... Среди всего, на почетном месте блистал, в золоте с инкрустацией, флигель Эрара» (347).

Как видим, все те же «ноты, книги, рояль, изящная мебель».

Илья Ильич мечтал уйти от общества, от света, не понимая, «чего там искать», не находя там «интересов ума, сердца», видя в «этих членах света и общества» одних мертвецов (137). В будущей жизни в своем имении виделась ему возможность освобождения от суеты света с его «вечной беготней взапуски», «вечной игрой дурных страстишек, особенно жадности», сплетнями, пересудами и т. д. (136). Такое же неприятие света и желание укрыться от него в семейной жизни открылось впоследствии в Ольге: «Суета света касалась ее слегка, и она спешила в свой уголок сбить с души какое-нибудь тяжелое, непривычное впечатление» (354).

Илья Ильич мечтал, «обняв жену за талью, углубиться с ней в бесконечную темную аллею; идти тихо, задумчиво, молча или думать вслух, мечтать, считать минуты счастья как биение пульса ... искать в природе сочувствия...» (140). Все это осуществилось в жизни Штольцев: и прогулки по аллеям «Он повел ее за талию опять в аллею» — 355); и молчаливое взаимопонимание («И молчание их было — иногда задумчивое счастье» — 351; «... они молча сидели рядом, глядели одними глазами и одной душой на этот творческий блеск и без слов понимали друг друга» — 352); и мысли и мечты вслух («По комнатам разносились их звонкие голоса, доходили до сада, или тихо передавали они, как будто рисуя друг перед другом узор своей

мечты, неуловимое для языка первое движение, рост возникающей мысли, чуть слышимый шепот души» — 351); и общение с природой («Их чуткие души не могли привыкнуть к этой красоте: земля, небо, море — все будило их чувство» — 352).

Штольцам удалось избежать страсти: «разгула диким страстям быть не могло: все было у них гармония и тишина» (351). И вместе с тем любовь их сохраняла свою силу и не старела, поэтому, например, Ольга, встречая мужа, бросалась к нему на грудь «всегда с пылающими от радости щеками, с блещущим взглядом, всегда с одинаким жаром нетерпеливого счастья, несмотря на то, что уже пошел не первый и не второй год ее замужества» (347). Одним словом, они достигли той «нормы любви», о которой задумывался когда-то Илья Ильич, и которую он определил как «вечное и ровное течение чувства» (160). Даже, казалось бы, чисто обломовская установка на вечность и неизменность не только чувств, но и самой жизни — счастливой, идеальной жизни — находит отклик в идиллии Штольцев: «Штолец был глубоко счастлив своей наполненной, волнующейся жизнью, в которой цвела неувядаемая весна (вспомним, как мечтал Илья Ильич: «...будет вечное лето...». — *Е. Л.*), и ревниво, деятельно, зорко возделывал, берег и лелеял ее» (360).

По сути дела в семейном укладе Ольги и Андрея осуществился идеал их друга; им удалось выстроить жизнь в соответствии со своими представлениями о том, какую она должна быть. Гончаров, описывая образ жизни Штольцев, неоднократно настойчиво обращает внимание читателя на то, что эти люди узнали, что такое счастье в настоящем времени, они сознают себя абсолютно счастливыми. Но именно в тот момент, когда в главах, посвященных супружеству Ольги и Андрея, мотив осуществленной гармонии бытия набирает силу и готов уже придать определенную инерцию читательскому восприятию, неожиданно возникает новая тема, существенно меняющая смысл этой части романа.

Как ни предусмотрительны были Штольцы, как ни старались они обуздать жизнь, подчинить ее своей воле, она все-таки не далась им, и они не избежали тех испытаний, которые она им приготовила. Они столкнулись с тем, что невозможно предугадать до конца все движения человеческой души — ни в другом, ни в самом себе, потому что человек по природе своей неожиданен. Конечного знания о человеке не дано — Штольцы опрометчиво не учли этого.

Когда-то, еще до встречи с Ольгой, женщина виделась Обломову «как идеал, как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой» (159). После знакомства с Ольгой, когда она «минутно являлась в его воображении, там возникал и тот образ, тот идеал воплощенного покоя, счастья жизни; этот идеал точь-в-точь был — Ольга! Оба образа сходились, сходились и сливались в один» (161). Как

и Обломов, Штольц увидел полное совпадение Ольги с идеалом женщины. Но его идеал был совсем другим:

«Он пророчески вглядывался вдаль, и там, как в тумане, появлялся ему образ чувства, а с ним и женщины, одетой его цветом и сияющей его красками, образ такой простой, но светлый, чистый... Сначала ему снилась в этом образе будущность женщины вообще; когда же он увидел потом, в выросшей и созревшей Ольге, не только роскошь расцветшей красоты, но и силу, готовую на жизнь и жаждущую разумения и борьбы с жизнью, все задатки его мечты, в нем возник давнишний, почти забытый им образ любви, и стала сниться в этом образе Ольга» (349—350).

Для Обломова Ольга оказывается воплощением «торжественного покоя», а для Штольца — силы, «жаждущей борьбы с жизнью», и какое бы богатое содержание эти две формулы ни вмещали в себя, они все-таки остаются формулами, тщетно претендующими на полное определение человека. Уже сама противоположность оценок не может не насторожить: за этим кроется указание если не на ошибочность их, то по крайней мере на односторонность, неполноту, несостоятельность в вопросе исчерпывающей интерпретации личности. И действительно, в Ольге открылось то, чего не подозревали в ней ни Обломов, ни Штольц, ни даже она сама. Среди спокойной, счастливой, наполненной жизни ее стали посещать «смущение, боязнь, томление, какая-то глухая грусть», ее беспокоили «какие-то смутные, туманные вопросы», она замечала, что душа ее «просит и ищет чего-то» (354). Ольга испытывает тоску, которая вызвана не какими-то житейскими делами — на житейском уровне все в ее жизни благополучно. Это тоска совершенно иного, метафизического свойства. Штольц определил ее как «грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне» (357). Поняв природу этого чувства, Штольц успокаивает Ольгу: «Мы не Титаны с тобой... мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту» (358).

Есть вечные вопросы, над которыми бьются люди во все времена и которые никогда не дают им покоя. В самой природе человека — задаваться этими вопросами, и поиски ответов на них всегда мучительны; в этом смысле человек обречен на муки. Можно не быть Фаустами и Манфредами, можно, как Штольц, сознательно отказаться от решения этих вопросов, но ведь все равно они тревожат и смущают душу и укрыться от них не дано, именно поэтому Штольц предлагает Ольге стоическую позицию — есть к чему относиться стоически. Штольцы сталкиваются с тем, что невозможно жить, мыслить и при этом не страдать, недаром Андрей говорит, что горечь, которая мучает Ольгу, это «расплата за Прометеев огонь» (358).

Ощущение своей причастности к общечеловеческим, мировым проблемам неизбежно ведет к переосмыслению собственной частной жизни, относительность гармонии которой становится оче-

видной. На уровне обыденной житейской правды счастье Штольцев бесспорно. Но взглянув на свою жизнь не как на замкнутое в самом себе существование, а как на часть жизни вселенской, изменив масштаб видения и оценив свою жизнь как пребывание в мире, а не в доме, осознав свои взаимоотношения с этим миром, они обнаруживают, что полное, ничем не омраченное счастье вообще недостижимо.

Интересно, что Гончаров поселил Штольцев на южном берегу Крыма. Образ юга был чрезвычайно значим для русских романтиков; с ним часто связывался мотив бегства, спасения, освобождения, преодоления конфликта с действительностью¹³. Осмысленное в свете этой традиции пребывание Ольги и Андрея именно в Крыму наполняется особым значением. Они как будто действительно свободны здесь от бед, горя, несчастий (вспомним «Тавриду» Батюшкова:

Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слезы лить о жребии жестоком...)

Но сознание того, что мир, оставленный за пределами этой страны,— мир трагический, их не покидает, и более того, они понимают, что им не избежать суровых испытаний:

«Она (Ольга.— Е. Л.) боязливо, вслед за мужем, глядела в даль жизни, туда, где, по словам его, настанет пора „испытаний“, где ждут „горе и труд“... там видела она цепь утрат, лишений, омываемых слезами, неизбежных жертв, жизнь поста и невольного отречения от рождающихся в праздности прихотей, вопли и стоны от новых, теперь неведомых им чувств» (359).

Здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что различные решения одного и того же вопроса — вопроса о возможности обретения гармонии в результате ухода из большого мира в малый — обусловлены различиями жанров, которые этим вопросом задаются. Дружеское послание может просто проигнорировать всякую конфликтность двух миров; как отметил Ю. В. Манн, особенность этого жанра состоит в том, «что в нем бегство — от шума, от светской жизни — обосновывалось программно, как необходимый шаг, который должен совершить и поэт и его друг, адресат послания... Это вовсе не разрыв, не конфликт, но скорее „вдохновенное и уютное отъединение поэта от общества и людей“¹⁴. Это наслаждение спокойствием, тишиной, не без налета самодовольства»¹⁵. Сейчас и здесь существующий, в высшей степени конкретный счастливый мир дружеского послания если не отменяет, то возводит большой мир в ту степень абстрактности, отдаленности — во времени и пространстве, — когда сознание оказывается способным легко от него отказаться вообще.

В элегии уход из большого мира всегда как бы спровоцирован самим этим миром, герой вынужден уйти от той боли, которую причиняет ему этот мир, а разрыв легко не дается. Здесь возникает ситуация, подразумевающая необходимость выбора,

поэтому она уже конфликтна. В наиболее обобщенном виде конфликт этот можно обозначить как конфликт двух типов бытия. В пределах частной судьбы он поддается преодолению. Но именно разрешимость его в результате осуществленного выбора в рамках отдельной человеческой жизни предполагает невозможность его разрешения в более универсальном масштабе жизни вообще, ибо в этом измерении само наличие выбора подразумевает не что иное как сосуществование двух враждебных друг другу стихий, ни одна из которых не в состоянии преодолеть другую.

В отличие от лирического героя элегии, герой романа не может освободиться от этого конфликта ни на каком уровне, потому что его частная жизнь лишена автономии, она рано или поздно обнаружит свою связь с миром, свою зависимость от мира и одновременно ответственность за него. Поэтому герой романа обречен на то, чтобы вечно воплощать свой идеал и никогда его не воплотить — такова логика этого жанра.

История семейной жизни Штольцев показала, что осуществленная, воплощенная эстетическая гармония утрачивает свой абсолютный характер, присущий ей в сфере художественной, потому что гармония жизни — явление иного свойства, она подразумевает не только наслаждение, но и страдание.

Итак, роман Гончарова продемонстрировал, что всякая попытка организовать жизнь в соответствии с законами искусства ведет к неудаче. Во-первых, потому, что взгляд на жизнь сквозь призму литературной традиции оказывается неспособен охватить ни чужое, ни собственное сознание во всем многообразии и противоречивости его проявлений (поэтому первыми преградами на пути к воплощению мечтаемого мира стали прототипы тех образов, которые этот мир населили — Ольга, Штольд, сам Илья Ильич). А во-вторых, потому, что жизнь не дает возможности обойти те объективные законы, которые жанр предпочитает и имеет право не замечать. При всей несомненной ценности той роли, которую искусство играет в жизни людей, существует некий предел, за которым оно перестает быть плодотворным для человека. Оно оказывается бессмысленным, как только начинает противопоставлять себя живой жизни. Жизнь закрывает к себе доступ тому, кто сам от нее отвернулся. Судьба Ильи Ильича Обломова — свидетельство этому.

Но замечательно, что не это окончательный приговор герою. Гончаров описывает могилу Ильи Ильича в духе той самой поэтической традиции, которая была так близка герою:

«Что же стало с Обломовым? Где он? Где? — На ближайшем кладбище под скромной урной покинута тело его, между кустов, в затишье. Ветви сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой, да безмятежно пахнет полынь. Кажется, сам ангел тишины охраняет сон его» (376).

Это как бы выраженное в слове впечатление, которое Илья Ильич произвел на жизнь, и своего рода реабилитация героя автором. Сама жизнь сохранила и оказалась способной проявить то поэтическое начало, которое было заключено в Илье Ильиче Обломове. И здесь сказались те сложные взаимоотношения между поэзией и жизнью, которые не сводятся к однозначному противопоставлению одного другому, но которые, может быть, можно обозначить так: жизнь не сводима к поэзии, но она и поэзия тоже.

Примечания

¹ Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987.—Все ссылки в тексте на это издание.

² Цит. по: Кошелев В. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 123.

³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977.—Все ссылки в тексте на это издание.

⁴ Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.; Л., 1959.—Все ссылки в тексте на это издание.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1959.—Все ссылки в тексте на это издание.

⁶ Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985.

⁷ Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 60.

⁸ Грехнев В. А. Указ. соч. С. 27.

⁹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 263.

¹⁰ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 148.

¹¹ Грехнев В. А. Указ. соч. С. 51.

¹² Бахтин М. М. Эпос и роман//Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

¹³ Об этом см.: Коровин В. И. Романтизм в русской литературе первой половины XIX—20-х годов XX века//История романтизма в русской литературе/Отв. ред. А. С. Курилова. В 2 т. Т. 1. М., 1979. С. 209—212.

¹⁴ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 375.

¹⁵ Манн Ю. В. Указ. соч. С. 145, 148.

П. Е. БУХАРКИН

«ОБРАЗ МИРА, В СЛОВЕ ЯВЛЕННЫЙ»
(Стилистические проблемы «Обломова»)

Понимание неразрывной связи между категориями стиля и жанра — общее место, банальность современной науки о литературе. Особенно тесно сопряжено прозаическое слово XIX в. с жанром романа: не случайно вдумчивый анализ романа часто заставляет внимательно вглядываться в стиль и, напротив, исследование стиля приводит к изучению особенностей романного жанра¹. Глубоко содержательное понимание литературного стиля, ведущее к осмыслению внутренней сущности художественного текста, находит в последнее время все больше и больше сторонников. Однако многочисленность работ такого рода не означает полной исчерпанности данного аспекта изучения русской прозы XIX в. Еще осталось немало белых пятен, невысветленных фигур. К ним относится, в частности, И. А. Гончаров.

Нельзя сказать, что Гончаровым не занимались. Привлекал внимание и стиль писателя. И все же не вполне проясненными остаются стилистическое своеобразие его творческой манеры, место гончаровских романов в истории как русских прозаических стилей, так и русского романа.

При обращении к изучению стиля какого-либо отдельного литературного произведения возможны два подхода. Первый состоит в тщательном и всеохватывающем анализе текста (будет ли это произведение полностью или отдельный его фрагмент, неважно). При нем постигается целостный художественный мир сочинения, раскрываются соотношения элементов, стилистическое единство текста. Своего рода образцовым примером такого стилистического анализа может служить, если вести речь в масштабах европейской науки, книга Эриха Ауэрбаха «Мимесис».

Второй подход предполагает не последовательное исследование всех уровней стиля, а сосредоточение на каких-то определяющих, узловых проблемах. В конечном счете и он приводит к освещению стиля произведения в целом: углубление в какую-нибудь частность, если оно действительно и подлинно научно (что, впрочем, одно и то же) ведет к выводам широким и общим. К тому же проблемный анализ имеет и некоторое преимуще-

ство: он бывает подчас более острым, более концептуальным, чем целостный разбор, иногда оборачивающийся определенной вялостью и интеллектуальной пресностью.

Две проблемы оказываются центральными при обращении к стилю «Обломова»: 1) отношение Гончарова к стилистическим традициям, прежде всего пушкинской и гоголевской; 2) связь стиля с романной формой. Проблемы эти тесно связаны между собой, и их решение в «Обломове» обусловлено глубинными основами гончаровского творчества. Представляется поэтому, что их рассмотрение раскроет и стилистическое своеобразие знаменитого романа, и его место в движении русской прозы.

Простота и непринужденность — без сомнения, приметнейшие особенности повествовательной манеры «Обломова». «Нет там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, или дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого»² — это описание Обломовки точно характеризует стиль романа в целом, романа, где все резко выделяющееся, бьющее в глаза тщательно избегается. Вот характерный и типичный образец этого слога:

«Полдень знойный; на небе ни облачка. Солнце стоит неподвижно над головой и жжет траву. Воздух перестал струиться и висит без движения. Ни дерево, ни вода не шелохнутся; над деревней и полем лежит невозмутимая тишина — все как будто вымерло. Звонко и далеко раздается человеческий голос в пустоте. В двадцати саженях слышно, как пролетит и прожужжит жук, да в густой траве кто-то все храпит, как будто кто-нибудь завалился туда и спит сладким сном» (4, 115—116).

Перед нами не впечатляющий и красочный литературный пейзаж в духе романтизма или Тургенева, а простой, «разговорный» рассказ. Уже первая фраза, состоящая из двух кратких простых предложений, объединенных бессоюзной связью, создает ритм повествования, главное в котором — естественность. Второе предложение — простое, но осложненное однородными предикатами — смягчает, замедляет движение речи, придает ему большую плавность. Такова же роль и третьего — идентичного предыдущему. Четвертая фраза продолжает развитие этого спокойного ритма: она состоит из трех простых предложений, соединенных бессоюзной связью. Затем — самое классическое простое предложение с определительными и обстоятельственными членами. И завершается все сложносочиненной фразой, первая и вторая часть которой осложнены однотипными подчинительными предложениями. Свободно чередуются здесь синтаксические конструкции разного типа, но все же ограниченные известными пределами, остающиеся в области непринужденной и раскованной беседы.

Конечно, встречаются в романе предложения более сложные, распространенные, состоящие из 4—5 частей. Но и в этих слу-

чаях синтаксическая структура остается по существу простой; сложное целое распадается на простые составляющие:

«Шгольц был немец только вполвину, по отцу: мать его была русская; веру он исповедовал православную; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетской аудитории и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базах» (4, 158).

Эта сложносочиненная фраза состоит из пяти простых предложений. Одни из них — нераспространенные («мать его была русская»), другие более развернуты, например, последнее, с мерным повторением обстоятельственных членов, с параллелизмом скрепляющего их союза «и». Бессоюзная связь, объединяющая эти предложения в одно целое, менее действенна, чем союзная, паузы между отдельными предложениями глубже. Не возникает ощущения чего-то сложного и ухищренно построенного, скорее наоборот: связанные, но все-таки отдельные простые части. Это очень напоминает разговор. Кстати, на него указывает и бессоюзность, особенно свойственная как раз разговорной речи.

К этой же области привычного и естественного принадлежит и лексика романа — литературно нейтральная, не привлекающая внимания. Разве что изредка промелькнет не вполне обычное, может быть, слишком разговорное слово — «храпит», «завалился». Да и то после Гоголя, после «натуральной школы» особой экспрессии слова эти не содержат. Лексическая простота, отсутствие поэтических изысков в высшей степени свойственны стилю «Обломова». Мало в нем метафор, немного и эпитетов: «большой дом», «приятная наружность», «шаткая этажерка», «серый сюртук», «настойчивый взгляд», «пожилой господин», «практический урок». Эпитеты эти призваны не поразить, а объяснить, уточнить, при этом передающиеся ими состояния и свойства самые что ни на есть знакомые. Такая стертость сохраняется и в том случае, когда появляются несколько эпитетов сразу: «тяжелые, неграциозные стулья», «барского широкого и покойного быта», «считали ее простой, недалекой, неглубокой». Речевая ненавязчивость, спокойное движение повествования сохраняются и здесь, все дается с опорой на самый непритязательный разговор.

Отсутствие эффектов, своеобразная обыденность особенно заметны в описаниях природы:

«Уже полдень давно ярко жег дорожки парка. Все сидели в тени, под холстинными навесами; только няньки с детьми, группами, отважно ходили и сидели на траве, под полуденными лучами» (4, 223).

Данный пейзаж следует после любовного объяснения главных героев, но их взволнованность не влияет на видение окружающего: непотревоженное и весьма трезвое. Так же будет и дальше, в других немногочисленных пейзажах романа: «Листья облетели, видно все насквозь, вороны на деревьях кричат так

неприятно. Впрочем ясно, день хорош, и если закутаться хорошенько, так и тепло» (4, 338). Уже осень — не только в природе, но и в отношениях между влюбленными. Обломов начинает тяготиться своей любовью. Но изображение природы и здесь то же: заурядно, без эмоций, просто. Интонация устной речи, некоторая обрывочность, свойственные безыскусственной беседе, отчетливо звучат в последней фразе с ее «впрочем», частыми паузами (вызванными запятыми), сугубо разговорной концовкой — «так и тепло».

Простота и гибкость, разнообразие в пределах бытовой речи — то, что отличает повествовательную манеру «Обломова» — проявляются не только в речи автора, но и его героев. Конечно, речь последних индивидуализирована, есть у них свои излюбленные словечки и обороты. Но основа, фон, на котором выступает личностное своеобразие, те же, что в подсистеме авторской речи. «Все знаю, все понимаю, но силы и воли нет. Дай мне воли и ума и веди меня куда хочешь. За тобой я, может быть, пойду, а один не сдвинусь с места» (4, 189). Это слова Обломова, его реплика в напряженном и страстном разговоре со Штольцем. Но речь его отливается в те же фразы, естественные и простые, что и авторское повествование. Да, герои «Обломова» — разные люди, но они стилистические единомышленники. Слово автора и слово его героев имеют один общий «фундамент, глубоко уходящий в бытовую повседневную речь»³.

Впрочем, безыскусственность стиля «Обломова» на самом деле искусна. Заботливо избегает писатель повторов, разнообразит интонационный рисунок предложения. Приведенные выше примеры показывают, как это делается: простые предложения чередуются с более сложными, сочинительная связь сменяется подчинением. Эти смены смягчают отрывистость, в то время как обилие кратких фраз стягивает повествование, сохраняет свойственный всему роману упругий ритм, не дает ему растекаться.

Уделяется немало внимания и звуковой инструментровке. Иногда возникают даже созвучия: «Слушая постукивание маятника, треск кофейной мельницы и пение канареек» (4, 350). Настойчиво повторяется глухой согласный «к» — «постукивание», «маятника», «треск», «кофейной», «канареек». А в слове «канареек» — обрамление звуком «к», и широкое течение гласных *a—a—ee* — все создает ощущение конечного звукового аккорда, торжественно и гармонично завершает фразу. За кажущейся простотой скрывается изощренное мастерство, чувствуется опытная рука знаменитого романиста.

Это мастерство прекрасно ощущалось современниками писателя, не раз отмечавшими, что проза Гончарова — блистательное искусство, сознательно рядящееся в простые одежды. Пожалуй, первым сказал об этом В. Г. Белинский. И подобный взгляд на гончаровский стиль по существу доминировал на протяжении многих десятилетий. Так, например, почти одно-

временно с Белинским В. П. Боткин писал об «Обыкновенной истории» следующее (кстати сказать, в письме к тому же Белинскому): «... повесть Гончарова просто поразила меня своею свежестью и простотою... Этой изящной легкости и мастерству рассказа я в русской литературе не знаю ничего подобного»⁴.

В конце столетия подобное представление о стиле Гончарова перешло и в филологические исследования. Особенно подробно под таким углом зрения стиль писателя был изучен Андре Мазоном⁵. Однако естественно возникающий вопрос об исторических истоках этого стиля оставался обойденным и не привлекал достаточного внимания. Несомненно, повествовательная манера Гончарова глубоко оригинальна, но она возникла не в стороне от путей русского прозаического слова, опиралась на определенные традиции, имела свои источники. Одним из них был речевой быт, та речевая среда, что сформировала языковое сознание писателя⁶. Но были источники и литературные: созида свой стиль, Гончаров ориентировался и на чисто художественные образцы. Первое место из них принадлежало, бесспорно, Пушкину.

В Пушкине Гончарова-стилиста привлекали предельная трезвость, отсутствие всяческих эффектов, простота. «Пушкин — рассказывает⁷» — характеризовал пушкинскую прозу Б. М. Эйхенбаум. Это «искусство рассказывания», интонация устного повествования с ее ненарочитостью несомненно ведут к гончаровской повествовательной манере. Конечно, между этими двумя прозаическими стилями весьма много отличий. Проза Пушкина несравненно строже и суше, логичней. Ритм ее стремительный и упругий, «ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение»⁸. Стиль «Обломова» гораздо мягче, в нем больше воздуха и меньше целеустремленного лаконизма. Это как бы сочетание пушкинской прозы с «непринужденным совершенством» его же поэзии⁹. Как ни странно, прозаик Гончаров интересовался прежде всего стилем Пушкина-поэта. И не случайно в поисках предшественников писателя критики указывали именно на поэзию Пушкина, не случайно А. В. Дружинин говорил «о влиянии поэзии Пушкина, любимейшего из его (Гончарова.— П. Б.) учителей»¹⁰, на самые основы гончаровского творчества.

Конечно, в сознании Гончарова, как и других реалистов середины XIX столетия, не было размежевания пушкинской поэзии от прозы. Пушкин воспринимался как единое целое. Но с точки зрения исторической стилистики влияние Пушкина-прозаика и Пушкина-поэта на становление прозаического стиля оказываются различными. Если видеть в стиле способ понимания и воссоздания жизни, то для прозы 1840—1860-х годов важной была именно проза Пушкина. В ней находили удивительную широту, умение включить в повествование разные субъектные типы сознания. Этому учился у пушкинских пове-

стей, в частности, Достоевский, да и не только он¹¹. Если же говорить о внешних формах стиля, о том, что можно назвать повествовательной манерой, то тут решающая роль принадлежит Пушкину-поэту. Как уже говорилось, стилистическая атмосфера «Обломова» явно ориентирована на пушкинскую поэзию. Однако и глубинные основы пушкинского прозаического слова, отраженное в нем мировидение также не прошло для Гончарова даром. Пушкинские традиции проявились не только в совершенной непринужденности и естественности повествовательной манеры «Обломова», но и в самых основах его стиля, которые заключены во фламандстве. Но здесь они перекрещивались с влиянием иного плана, не менее мощным и жизненным, с традициями Гоголя, что приводило в результате к синтезу необычному и своеобразному: творчески усваивая уроки предшественников, Гончаров оказывался особенно оригинальным.

Пожалуй, именно фламандство придает стилю «Обломова» неповторимость и редкое своеобразие. Что же стоит за этим подражанием фламандским мастерам, что заключается в этом понятии, которое, впервые употребленное А. В. Дружининым, неоднократно использовалось в работах о писателе и стало почти что термином? Сам Дружинин довольно подробно разъясняет использованное им слово: в «Обломове», пишет критик, «нет ничего лишнего, тут не найдете вы неясной черты или слова, сказанного попусту, все мелочи обстановки необходимы, все законны и прекрасны». Множество мелких деталей привлекает внимание писателя, но они «необходимы, ибо содействуют целостности и высокой поэзии главной задачи. Тут сходство г. Гончарова с фламандскими мастерами бьет в глаза... „У этих последних“... детали их созданий слиты с целостью впечатления, не могут быть оторваны от идеи картины». То же видим и в «Обломове»: «Видно, творя малую частность, художник недаром отдавался ей всей душою своею и, должно быть, творческий дух его отражался во всякой подробности мощного произведения»¹².

Итак, фламандство — это интерес к бытовым подробностям, то, что имел в виду Пушкин: «Фламандской школы пестрый сор!» Но не только. В рассуждении Дружинина есть очень важная мысль: о неразрывной связи деталей с общей картиной. И действительно, сущность фламандства «Обломова» и заключается в том, что деталей-то в романе собственно и нет, что все описываемое в нем изображается с одинаковыми тщательностью и вниманием. Здесь «Обломов» подхватывает стилистические мелодии «Обыкновенной истории», где впервые проявились гончаровское фламандство¹³. Недаром в нем почти дословно повторяется часть начальной фразы предыдущего романа, фразы,

явившейся своего рода декларацией фламандства: «Однажды летом, в деревне Грачах, у небогатой помещицы Анны Павловны Адуевой все в доме поднялись с рассветом, начиная с хозяйки до цепной собаки Барбоса» — «Обыкновенная история» (1, 3); «...Начиная с братца до цепной собаки» — «Обломов» (4, 393). Человек, животные, неодушевленные предметы, обстановка оказываются равными в глазах повествователя, в одинаковой степени заслуживают внимания. Между ними легко перекидываются мостики, говоря о людях, щедро захватывает Гончаров и явления иного порядка. «Прошли чужие, пролетела птица» (4, 218) — типичнейший пример этого стиля, где люди и звери, важное и незначительное приводятся к общему знаменателю, становятся равнозначными.

Мильтон Эре, характеризуя структуру «Обломова», отмечал, что в гончаровском романе «ритмы жизни соответствуют ритмам природы, наделяя роман свойством осязаемой жизни... Любовь Обломова к Ольге — это любовь лета. Она увядает осенью, одновременно со смертью зеленого мира. Зима является свидетелем ее угасания, а падающий снег безвозвратно хоронит надежды Обломова»¹⁴. Параллелизм такого рода действительно чрезвычайно характерен для стиля «Обломова». Точнее, это не параллелизм, а чувство нераздельности природы и человека, макро- и микрокосмоса, одушевленного и неживого. Так, описывая внешность человека, автор тщательно живописует не только черты его лица, но и детали одежды:

«В комнату вошел пожилой человек, в сером сюртуке, с прорехою под мышкой, откуда торчал клочок рубашки, в сером же жилете, с медными пуговицами, с голым, как колено, черепом и с необъятно широкими и густыми русыми с проседью бакенбардами, из которых каждой стало бы на три бороды» (4, 11).

Кстати, и в лице прежде всего интересует писателя внешняя, менее одушевленная часть — не глаза, не общее выражение лица, а голый череп, бакенбарды. Человек оказывается, тем самым, неразрывно спаянным с миром окружающих вещей, становится частью этого мира. Не случайно в изображение людей органично вплетаются, так сказать, животные мотивы. То герой сравнивается с медведем: «Захар повернулся, как медведь в берлоге» (4, 95). То рассказ незаметно переходит в повествование о скотном дворе, о птичнике, что не раз происходит в «Сне Обломова», в котором звери — равноправная составляющая обломовской жизни.

Конечно, такое единство мира, недифференцированное восприятие действительности окрашены в «Обломове» в иронические тона. Недаром, выделяя бакенбарды Захара, писатель вносит в повествование шутливую ноту: «... из которых каждой стало бы на три бороды». Здесь — именно шутка, мягкий юмор, обильно сдабривающий многие страницы «Обломова».

Смех часто сопровождает фламандство. Юмористически окрашенное, проявляется оно в «Обломове» широко и по-разному. Не только в соединении материального и духовного, но и в столкновении слов разных семантических групп, «высоких» и «низких»: «Обломов всегда ходил дома без галстука и без жилета, потому что любил простор и приволье» (4, 8); «Зеркала... могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память» (4, 9). Простор и приволье объединяются с жилетом, скрижали существуют среди пыли для каких-то заметок — подобные неожиданные сопоставления позволяют взглянуть на мир под необычным, прозаически-бытовым углом зрения, по-новому ощутить связь вещей между собой, увидеть внезапное единство торжественного и приземленного.

Похожим целям служат также относящиеся к фламандству частые случаи снижения повествования, когда высокое, поэтическое внезапно опускается на землю. Вот Обломов размышляет о страсти. Любовь — «это фейерверк, взрыв бочонка с порохом: а потом что? Оглушение, ослепление и опаленные волосы» (4, 211). Или описывается воодушевление, с каким герой пишет любовное письмо: «... перо летало по страницам. Глаза сияли, щеки горели. Письмо вышло длинно, как все любовные письма: любовники страх как болтливы» (4, 261). В обоих случаях происходит прозаизация традиционно возвышенного. Трезвый взор повествователя, практически приземленная, бытовая точка зрения обнаруживает в нем смешное и нелепое.

Таково фламандство «Обломова». На первый взгляд оно весьма напоминает Гоголя, заставляет вспомнить характерные черты гоголевского стиля. Еще Ю. Н. Тынянов отмечал в качестве его особенности перечисление «подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом»¹⁵. О сопоставлении несопоставимых предметов как о важном свойстве стиля Гоголя пишет и новейший исследователь его прозы: «Одним из самых излюбленных и характерных для поэтики Гоголя приемов иронического повествования было столкновение и объединение в одном ряду неоднородных предметов и явлений»¹⁶. Не так ли поступает и Гончаров, не идет ли он вслед за своим великим предшественником?

Нет, несмотря на всю видимую близость гончаровского фламандства и гоголевского стиля, перед нами — явления разного порядка. В основе гоголевских сопоставлений человека с животными или неодушевленными предметами лежит осуждающая мысль, герой низводится на уровень скота или мебели. То, что Собакевич был похож на средней величины медведя, свидетельствует о потере им человеческой души, о глубочайшей замутненности внутреннего его существа. Характеризуя стиль Гоголя в целом, С. Г. Бочаров писал о «выпытывании природы», о «выисканности» как об определяющих чертах гоголевского слога.

Некий оттенок враждебного преследования и выслеживания со стороны автора ощутим в этом стиле¹⁷. И сопоставление несопоставимого носит тот же отпечаток подозрительности, позволяет увидеть то, что сокрыто от внешнего мира, что прячется и таится в глубине.

Совсем иной смысл у фламандства «Обломова». Не принизить, а уравнивать, тесно связать, показать единство человека и окружающего его мира. Все во Вселенной живет единой, согласованной жизнью; люди, коровы, собаки, зеркала — часть одного целого. Поэтому-то человека можно назвать муравьем: «В воскресенье и в праздничные дни тоже не унимались эти трудолюбивые муравьи» (4, 115). Поэтому-то предметы обстановки, отдельные детали внешности, животные так же важны писателю, как важнейшие переживания, мысли и чувства персонажей. Поэтому-то смотрит на жизнь Гончаров недифференцированным взглядом, захватывая главное и второстепенное, равняя их. Как на картинах фламандских и голландских художников, в «Обломове» человек прямо-таки слит с окружающей его действительностью, отражается в ней, а она — в нем.

В отличие от Гоголя Гончаров не осуждает. Движение идет не вниз по вертикали, а вверх, не человек опускается до уровня бессловесной твари, мебели или домашней вещи, а наоборот, мелочи быта поднимаются до человека. И это крайне важно. Объединяя «в один ряд неоднородные предметы», Гоголь оставляет их неоднородными. Именно их неоднородность, то, что разномасштабные вещи ставятся рядом, и вызывает убийственный эффект, направленный на иерархически высший предмет сопоставления. А у Гончарова эта неоднородность пропадает. В мире «Обломова» неоднородные предметы оказываются однородными (хотя эта однородность и ослабляется иронией, придающей ей определенную двусмысленность), даются как бы в одинаковом масштабе.

Такая равномасштабность предметного мира и отделяет окончательно Гончарова от Гоголя, приближая, в то же время, к миру пушкинской прозы. Ведь именно явление равномасштабности лежит в основе поэтики прозы Пушкина, как убедительно показал А. П. Чудаков, выступает одним из определяющих ее свойств¹⁸.

Конечно, однородность повествования у Пушкина и у Гончарова весьма различны. В пушкинской прозе равномасштабность дана открыто, на определенном отрезке текста предметы не только по существу, но и внешне — одного измерения. В «Обломове» же все гораздо затейливее, не так явно. Пушкинская равномасштабность пропущена здесь сквозь призму гоголевского стиля и сопрягаемые предметы с внешней точки зрения разной величины. Недаром, говоря о поэтике прозы Пушкина, А. П. Чудаков противопоставляет ее именно Гончарову: «В крупномасштабный пушкинский пейзаж не может вторг-

нуться явление мелкое, например хлопающая ставня или пискнувшая пичужка в огромном засыпающем лесу, как у Гончарова («Обломов»)»¹⁹. Но дело-то в том, что в «обломовском» стиле как бы нет мелкого и крупного, все одинаково: и маленькая пичужка, и огромный лес. Внешне разномасштабные предметы «обломовского» мира внутренне одномасштабны, по мерке фламандства — все одной величины.

Такое уравниение разномасштабных явлений во фламандстве «Обломова» во многом связано с его идилличностью. Характеризуя хронотоп идиллии, М. М. Бахтин писал: «Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни»²⁰. Конечно, «Обломов» выходит из рамок идиллии; есть в нем «неповторимые биографические события». Но идиллическая основа романа несомненна. От нее и идет это внимание Гончарова к мелочам, это умение заметить их важность, описать с тем же вниманием, что и явления событийного плана.

Итак, не только манера повествования «Обломова», с ее непринужденной естественностью, указывает на Пушкина. К Пушкину отсылает нас и фламандство, выразившее самые глубокие основы гончаровского стиля. Эта связь не случайна, тут не просто симпатии и ученичество, а достаточно четкая позиция, определенный выбор: между Пушкиным и Гоголем. Не раз и вполне справедливо говорилось о верности Гончарова гоголевскому направлению, о его прямой связи с творчеством Гоголя²¹. Однако сам писатель высказывался несколько по-другому: «Пушкин, говорю, был наш учитель — и я воспитывался, так сказать, его поэзией. Гоголь на меня влиял гораздо позже и меньше...» (8, 77). Это не пустые слова: вызванный к жизни гениальным гоголевским даром, Гончаров, как представляется, осмотревшись, отошел от творческих принципов Гоголя и в поисках иной опоры обратился к пушкинским традициям. Не простое развитие художественного метода, а скрытая полемика, усвоение и, одновременно, преодоление — вот, пожалуй, суть отношения Гончарова к гоголевскому искусству. И здесь писатель был не одинок. По существу такой же, по мнению С. Г. Бочарова, была позиция и Достоевского²².

Для вышедших из «натуральной школы» Гончарова и Достоевского, как и для более поэтичного Тургенева ориентиром и примером служил именно Пушкин, а не Гоголь (при всем их пиетете к нему). Гоголевская жесткость, взгляд сверху вниз, свойственный отношению автора к героям, в определенной мере отталкивал. Реалистам середины столетия не хватало у Гоголя мягкости, умения допустить в свой мир живых людей с их собственными голосами, не хватало «протеизма», то есть того, что в изобилии было у Пушкина. Именно у Пушкина Гончаров на-

учился быть писателем, который, воспользовавшись словами Дружинина, «ласково отнесся к жизни действительной»²³.

Гончаровское фламандство глубоко оригинально. Однако оно достаточно органично вписывается в общее развитие русской литературы. В нем отчетливо проявилась та эпичность «Обломова», какую писатель считал важнейшей чертой своего таланта. Тяготение к эпосу, изображение коллективности народного сознания, поглощающий все интерес к родине в целом — важнейшие черты великой русской прозы XIX столетия. Столь разные художники, как Пушкин, Гоголь, Островский, Некрасов, Л. Толстой, каждый по-своему, воплощали идеи внутренней монолитности народа, его положительные идеалы, показывали, как, несмотря на центробежные силы, русские люди сохраняют потенциальное единство, возможность слиться в одно целое²⁴. Среди этих эпических писателей одно из первых мест занимает Гончаров. У него эпичность перерастает границы только человеческого общества, распространяется на мироздание в целом. Созданное им фламандство запечатлело не просто цельность народа, но и целостность мира вообще, мира, где нет ничего отчужденного, где нет перегородок, мира, живущего одной жизнью. Гончарова считали выдающимся бытописателем, художником, раздумывавшим над судьбами России и ее народа. Но, думается, он был к тому же и философом в более широком и прямом смысле слова. В «Обломове» по существу отсутствуют отвлеченные философские споры, нет и серьезной авторской мысли такого рода. Но художественно, образно, посредством фламандства Гончаров ясно и отчетливо выражает идею единства всей вселенной, выражаясь научным языком, органических и неорганических ее элементов. Не нужно забывать, что пройдет всего несколько десятилетий после «Обломова», и в России появится В. И. Вернадский, научные идеи которого окажутся очень и очень созвучными художественной философии фламандства. Мир «Обломова» оказывается миром большого философского напряжения.

«Невозмутимый строй во всем» (Тютчев), свойственный фламандству, связан с эпосом и идиллией. Они, сливаясь, и приводят к недифференцированному, все в равной мере охватывающему взгляду на мир, лежащему в основе «обломовского» фламандства.

Впрочем, эпическое начало лежит в основе не одного гончаровского фламандства. Эпос может проявляться не только в мировоззренческих особенностях стиля, в словесной картине мира, но и во внешних особенностях жанра, в его емкости и широте охвата действительности. Здесь уже мы имеем дело со второй из заявленных в начале статьи проблем — с вопросом о связи стиля и романной формы.

Надо сказать, что Гончаров более многих других своих современников размышлял над жанром романа. И неизменно утверждал его особую всеобъемлемость и широту. «... Все уходит в роман, в рамки которого укладываются большие эпизоды жизни, иногда целая жизнь» (8, 211), — писал он в статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“». Подобное богатство содержания, диктуемый эпичностью размах видел писатель и в собственных романах: «Белинский сказал мне однажды... „что другому стало бы на десять повестей, у него укладывается в одном романе!“ Это сказал он про самую краткую из моих книг — „Обыкновенную историю“! Что сказал бы он об „Обломове“, об „Обрыве“, куда уложилась и вся моя, так сказать, собственная и много других жизней» (8, 113).

Это стремление широко охватить действительность властно проявляется не только в идеях и образах, но и в стиле «Обломова». Уже в первой фразе романа:

«В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов» (4, 7)

— указание на типичность и всеобщность изображаемого. То, о чем пойдет речь, касается не только одного Обломова, но и всей страны. Недаром — «в одном из больших домов». Домов, подобных обломовскому, в Петербурге немало, и происходит там то же самое. Да и не только в Петербурге — показанное относится ко всей России, на что намекает сравнительный оборот «народонаселения которого стало бы на целый уездный город». Само имя существительное «народонаселение» применительно к данному контексту, хоть и иронически, а переводит повествование в иной, более крупный масштаб — не просто обитатели дома, а население, народ, то есть общность общенационального характера. А далее — прямое сопоставление: дом как уездный город; то, что в нем случается, происходит и во многих городах огромной страны.

Гончаров вообще любит сравнительные обороты, укрупняющие повествование, усиливающие впечатление, так сказать, все-российскости изображаемого: «Между тем он учился, как и другие» (4, 63); «Он стал юношей, как все» (4, 65). В иных же случаях этому укрупнению служит непосредственно авторское слово: «... в наших отдаленных Обломовках, в каждом зажиточном семействе» (4, 43); «Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами» (4, 171).

Но, как бы ни увлекался писатель типичностью создаваемой картины, он никогда не забывал и о деталях, постоянно углублялся в частности, в мелочи, в быт. В той же первой фразе названа улица, охарактеризован дом («большой»), указано даже конкретное положение героя и время («лежал утром в постели»), уточнено место — «на своей квартире». И такого рода

тщательная детализация заметна всюду. «Он, как только проснулся, тотчас же вознамерился встать, умыться и напившись чаю, подумать хорошенько, кое-что сообразить, записать и вообще заняться этим делом как следует» (4, 10). Недолгое событие, краткие размышления героя описаны подробно, оказываются расчлененными, разложенными на составляющие, простое становится сложным. Деепричастный оборот «напившись чаю» еще более детализирует повествование, указывает на одновременность самых обычных, бытовых действий и отвлеченных размышлений. Как позднее столь высоко ценимый им Лев Толстой, Гончаров совмещает эпическую широту и предельную конкретность, изображение целой эпохи русской жизни и проникновение в судьбу отдельного человека, в самый мелкий и краткий миг его существования.

Два пути выбирает Гончаров для решения этой двуединой задачи. Первый — создание крайне углубленных образов-типов, каждый из которых обобщает какую-либо сторону действительности. И действительно, в «Обломове» немало литературных героев, хоть и предельно конкретных и полнокровных, но вместе с тем представляющих такое широкое обобщение, что в известных границах речь может идти о символах. Этот гончаровский символизм был замечен уже его современниками²⁵, неоднократно писали о нем символисты, особенно Д. С. Мережковский, становился он объектом анализа и в литературоведческих работах²⁶. Однако о его воздействии на стиль «Обломова» не говорилось, а многое в стиле романа как раз символизмом и обусловлено. В частности, именно он определяет обилие глаголов несовершенного вида, явно доминирующих в языке «Обломова». Уже в первых трех абзацах романа из семнадцати глаголов — одиннадцать несовершенного вида: «лежал», «гуляла», «порхала», «садилась», «пряталась», «тепился», «переходила», «помрачался», «светилась», «вглядывалась», «пропадала». Сразу же создается определенная глагольная интонация, поддерживаемая и в дальнейшем. «Если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга; но редко тревога эта заставляла в форме определенной идеи, еще реже превращалась в намерение» (4, 8) — все предикаты в данном сложном предложении — глаголы несовершенного вида. Или другой пример на той же странице: заканчивая фразу, писатель вновь ставит глагол в том же виде — «чего всякий день не делалось» (4, 8).

Грамматические формы приобретают в художественном тексте эстетическую функцию, становятся в некотором смысле носителями содержания²⁷. Семантически насыщенным оказывается и несовершенный вид в «Обломове». Незаконченность действия, его неограниченная длительность, свойственные несовершенному виду²⁸, часто заключают в себе указание на многократность, повторяемость. А это в художественном тексте может

обернуться представлением об общераспространенности, привычности обозначенных действий и состояний. Во всяком случае оттенок подобных значений, некий символический смысл свойственен глагольным формам «Обломова». Не ставящие жестких границ процессам, ими называемым, глаголы несовершенного вида на речевом уровне выражают определенную бесконечность того, о чем говорится в романе, что содержит указание на глубину и неисчерпаемость смысла, то есть на его символичность.

Тяготение к несовершенному виду связано и с еще одной важной чертой «обломовского» стиля — с некоторой его расщепленностью. «Глаголы несовершенного вида не обладают... признаком целостности действия»²⁹. Но здесь уже разговор переходит к анализу второго пути, по которому шел Гончаров, стремясь запечатлеть всю русскую жизнь в ее сложности и полноте. Путь этот состоял в изображении различных сфер действительности, разных начал человеческого бытия. Если, создавая символические или предельно типически-обобщенные образы, Гончаров шел по пути интенсивного углубления в предмет, передавая через частное общие конфликты эпохи, то в данном случае способ был экстенсивным, то есть изображалась жизнь в ее многообразии и широте. Позднее именно по этой дороге пошел Лев Толстой. Однако Толстому удалось при экстенсивном изображении действительности передать благодаря единому цельному стилю внутреннее единство жизни. У Гончарова же такой монолитности нет. В стиле «Обломова» сложность и противоречивость воспроизводятся не как единство, а скорее как параллельность. В жизни рядом, не сливаясь в один цельный поток, существуют разные состояния, положения и сцены. Не случайно так часто появляется в романе в целом довольно редкий знак препинания — точка с запятой. Уже на самых первых страницах их более чем достаточно:

«По стенам, около картины, лепилась в виде фестонов паутина, напиганная пылью; зеркала, вместо того, чтобы отражать предметы...» (4, 9); «На диване лежало забытое полотенце; на столе редкое утро не стояла не убранная со вчерашнего ужина тарелка» (4, 9); «Фамильные портреты остались дома и, чай, валяются где-нибудь на чердаке; предания о старинном быте и важности фамилии все глухнут...» (4, 11); «Без этих капризов он как-то не чувствовал над собой барина; без них ничто не воскрешало молодости его...» (4, 11).

Точка с запятой — знак своеобразно двойственный, даже двусмысленный; с одной стороны, запятая свидетельствует о неразорванности изображаемого, отдельные события, поступки, вещи связываются запятой между собой, соединяются, становятся частями одного целого. С другой стороны, точка отделяет их друг от друга, проводит между ними границу. В результате сложность передается, но раздробленно, картина распадается на отдельные части, хоть и соотнесенные друг с другом, но не сливающиеся.

Этой раздробленности способствует и обилие запятых в тексте романа. Так, в только что приведенных примерах из-за уточнений, детализации, вводных слов все время появляются запятые. Сохраняется это и в дальнейшем, на протяжении всего «Обломова»: «Он был мрачен, иногда вздыхал, вдруг пожимал плечами, качал с сокрушением головой» (4, 255), «... он, не дожидаясь вопросительного и жаждущего взгляда, спешил бросить перед ней, с огнем и энергией, новый запас, новый материал» (4, 414).

Разбивая плавное интонационное движение фразы, заставляя делать паузы, запятые в данном случае играют иную роль, чем в составе другого знака — точки с запятой. Там они указывали на соотношенность разделенного, здесь же запятые сами отделяют части предложений одну от другой, способствуя расщеплению «обломовского» стиля. Эта расщепленность проявляется не только в синтаксическом строе романа, она захватывает стиль в целом, обнаруживается и на образно-содержательном уровне. Надо сказать, что Гончаров сам ощущал определенную стилистическую неровность своего создания. В статье «Лучше поздно, чем никогда» он писал, касаясь развития образа главного героя: «И образ его немного, так сказать, тронулся от этого, немного потерял целостности характера: в портрете оказалось пятно» (8, 79). Пятно оказалось не только в портрете героя, целостность потерял не только его характер, но и стиль романа вообще. Наряду с фламандством возникает стилистическая линия совсем иного рода, генетически связанная с романтическим стилем³⁰.

Самое по себе появление в «Обломове» элементов романтического стиля не случайно. Еще в «Обыкновенной истории», высмеивая неистовый, перенапряженный и вульгарный романтизм Адуева-младшего, писатель, в качестве некоего неопределенного идеала, равно противостоящего и выпренности племянника, и холодному практицизму дяди, выдвигал поэтический, высокий романтизм или, вернее, романтизированный реализм, реалистический стиль, глубоко впитавший в себя одухотворенность и поэтичность романтического искусства³¹. Он проявлялся в нескольких пейзажах и эпизодах «Обыкновенной истории», неся в себе положительный заряд романа. Эта линия, хотя и с иными целями, нашла развитие и в «Обломове». От нее и проникли в роман совсем иные мелодии, противоположные фламандству, звучащие наперекор ему.

Иногда звуки эти были чистыми и звонкими:

«Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флеровое покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства» (4, 202—203).

Вечер, лампа, заменяющая луну, полуосвещенная фигура

молодой девушки, ее пение, страстное и волнующее, — все необычайно далеко от фламандства и, напротив, крайне близко романтической традиции. «Сумрак», «флеровое покрывало», «нервная дрожь» — лексика здесь совсем иная, чем на других страницах «Обломова». Она заставляет вспомнить изысканную прозу Тургенева. Пожалуй, нигде Гончаров не приближался так близко к своему знаменитому современнику, как в этой и в подобных сценах «Обломова». Возникают сквозные поэтические образы, ключевые слова, сопровождающие Ольгу на протяжении почти всего романа — знаменитая ветка сирени или атмосфера света, с которой связана героиня³².

Но далеко не всегда романтические мелодии «Обломова» звучат верно и захватывающе. Часто, слишком часто появляются фальшивые ноты, романтический стиль становится вялым и безжизненным. Иногда кажется, что из рук Гончарова перо выхватил Александр Адуев: «Он испустил радостный вопль и упал на траву к ее ногам» (4, 296). Банальностей и штампов немало при описании любви Обломова: «Свидания, разговоры — все это была одна песнь, одни звуки, один свет...» (4, 253). Слишком навязчиво здесь повторение («одна песнь, одни звуки, один свет»), чрезмерно возвышенно, а потому кажется неуместно напыщенным слово «песнь». Или «... иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний» (4, 208). «Игра сердечных молний» — и тут натянутая поэтичность, заставляющая вспомнить Марлинского или Бенедиктова.

Гончаров сам чувствовал, что во многих любовных сценах «Обломова» взял неверный тон. Более чем самокритично писал он об этом в письме к И. И. Льховскому (2) 14 августа 1857 г.: «Женщина, любовь героя, Ольга Сергеевна Ильинская — может быть, такое уродливое порождение вялой и обессиленной фантазии, что ее надо бросить или изменить совсем» (8, 292). Некоторая вялость и обессиленность фантазии действительно заметны на многих страницах романа. И это делает особенно ощутимой стилистическую его двуплановость, отсутствие целостности стиля.

Экстенсивное воспроизведение жизни обернулось определенной нецельностью романного стиля. Связано это в известной мере с чрезмерной объективацией авторской позиции, которая оборачивалась уклончивостью и релятивизмом. В конце концов вопрос о положительном начале в романе до конца ясным так и не становился. В этом достоинство «Обломова», романа, позволяющего различные интерпретации, стимулирующего сознание соприкоснувшегося с ним человека. Но была и слабость, приводящая к нарушению стилистического единства.

Обращение к важнейшим стилистическим проблемам «Обломова» приближает, как представляется, к более точному пони-

манию бессмертного романа, делает осязаемой его словесную плоть. Кроме того, оно заставляет задуматься над одной, весьма существенной, чертой его стилистической структуры. Дело в том, что в романе обнаруживается целый конгломерат неувязок. Так, Гончаров, казалось бы, традиционен, но именно тогда, когда связь «Обломова» с гоголевским стилем кажется наиболее заметной, писатель оказывается особенно оригинальным и независимым. Или другое — явления и предметы совершенно разного типа, весьма и весьма отличные друг от друга по значению, по внутренним и внешним своим масштабам, становятся равнозначными.

Среди всех этих разноречий основным и глубинным является, пожалуй, следующее: с одной стороны, фламандство предполагает идею единства, неразрывной спаянности всего со всем. Целостность и неделимость жизни — вот суть заключенного во фламандстве смысла. С другой же стороны, в масштабе стилистического целого романа мы видим некий разноречивый и разобщенный.

Данные противоречия расположены в самых горячих точках стилистической структуры «Обломова», в ее смысловых узлах, **укрупняя эти узлы, делая их особо значимыми.** Некоторые из этих несогласованностей преодолеваются, несовместимые факты при внимательном изучении видятся вполне совместимыми. Последнее же противоречие — между фламандством и стилистической нецельностью — не находит своего разрешения. Но не снимаясь, оно, как и противоречия разрешенные, заражает роман внутренней силой, придает ему огромное напряжение. Структура «Обломова» оказывается противоречивой, но эта противоречивость делает ее особо эстетически действенной. Равновесие не всегда и не во всем найдено. И несмотря на обидные художественные просчеты, именно это отсутствие равновесия придает «Обломову» жизнь в веках, движет роман во времени. Ведь противоречие — источник всякого движения.

Примечания

¹ Невозможность исследования романа без рассмотрения его слова стала очевидной после работ М. М. Бахтина.

² Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М., 1953. С. 102.— Все ссылки на это издание в тексте.

³ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. 2-е изд. М., 1985. С. 158.— Надо отметить, что вопрос о взаимодействии речи автора и речи персонажей в «Обломове» — сложная проблема, требующая специального рассмотрения. Очень содержательные, хоть и краткие соображения на этот счет см. в статье: Фаворин В. К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова/Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. Т. IX. 1950. Вып. 5. С. 351—361.

⁴ Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 268—269.

⁵ Mazon, André. Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov. Paris, 1914. P. 299—308.— Итоги наблюдений Мазона были изложены В. Е. Евгеньевым-Максимовым. См.: Евгеньев-Максимов В. Е. Гончаров. Жизнь. Личность. Творчество. М., 1925. С. 159—164.

⁶ См.: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 155—159.

⁷ Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина//Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 30.

⁸ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 336.— Подобного рода суждения о пушкинской прозе высказывались также А. З. Лежневым, А. С. Орловым, А. В. Чичериным и др.

⁹ Чичерин А. В. Указ. соч. С. 371.

¹⁰ Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 296.

¹¹ О влиянии пушкинской прозы на формирование стиля Достоевского см.: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

¹² Дружинин А. В. Указ. соч. С. 301—302.

¹³ О стиле «Обыкновенной истории» см.: Бухаркин П. Е. Стиль «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова//Вопросы русской литературы. Львов, 1979. Вып. 1(33). С. 69—76.

¹⁴ Ehre, Milton. Oblomov and his creator. The life and Art of Ivan Gontsharov. Princeton, 1973. P. 164.

¹⁵ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии)//Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 202.

¹⁶ Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя. М., 1987. С. 64; см. также С. 19, 123—126.

¹⁷ Бочаров С. Г. О стиле Гоголя//Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 410—418.

¹⁸ Чудаков А. П. К поэтике пушкинской прозы//Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 54—68.

¹⁹ Там же. С. 59.

²⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 374.

²¹ См.: Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962; см. также: Цейтлин А. Г. Гончаров. М., 1950. С. 390—394.

²² См.: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

²³ Дружинин А. В. Указ. соч. С. 301.

²⁴ См.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 30—54.

²⁵ См., напр., ст.: Чуйко В. И. А. Гончаров. Опыт литературной характеристики//Наблюдатель. 1891. № 12. С. 109—127.

²⁶ Евгеньев-Максимов В. Е. Указ. соч. С. 151—155.— В связи с поэтикой контраста рассматривается символизм «Обломова» в книге М. Эре. Правда, исследователь склонен видеть в романе скорее аллгорию, а не символизм. Во всяком случае на это указывают его интерпретации символических образов. См.: Ehre, Milton. Op. cit. P. 195—219.

²⁷ О художественной содержательности грамматических форм писалось много. Среди прочих можно назвать статью Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» (Poetic. Poetyka. Поэтика. Варшава. 1961. С. 397—417.) и работы столь противоположного Якобсону А. В. Чичерина, уже в начале 1950-х годов обратившегося к данной проблеме (суммарный взгляд Чичерина по этому вопросу см.: Чичерин А. В. Заметки о стилистической роли грамматических форм//Слово и образ. М., 1964. С. 93—101).

²⁸ Общую характеристику несовершенного вида глагола в русском языке см.: Русская грамматика. М., 1982. Т. 1. С. 583—586.

²⁹ Там же. С. 583.

³⁰ О стилистической неровности «Обломова» писал А. В. Чичерин. См.: Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 163—164.

³¹ Реализм как художественный метод обладает особой широтой, может включать в себя элементы других художественных систем, перерабатывая их, поднимая общему реалистическому духу. Из многочисленных работ на эту тему, пожалуй, лучшая — Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971.

³² См. о световом ореоле Ольги в кн.: Ehre, Milton. Op. cit. P. 183.

О ПОСТРОЕНИИ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «АСЯ»

Современники И. С. Тургенева часто упоминают в письмах и мемуарах о том, что этот писатель был замечательным собеседником, часто отмечается и одна особенность возникновения тургеневских произведений. Анненков пишет: «Тургенев обладал способностью... обдумывать нити будущих рассказов так же точно, как создавать сцены и намечать подробности описаний, не прерывая горячих бесед кругом себя и часто участвуя в них весьма деятельно»¹. Эти особенности, несомненно, оказывают влияние на своеобразие формы повествования у Тургенева. В роли повествователя очень часто оказывается рассказчик — участник или герой рассказываемой им истории. Изложение подчас ведется в форме устного сообщения слушателям («Андрей Колосов», «Ася»), в других случаях это «лжедиалог», содержащий в себе исповедь «лишнего человека» («Гамлет Щигровского уезда»), характерна также форма воспоминаний («Яков Пасынков», «Поездка в Полесье»). Общей чертой этих форм повествования является то, что все они дают героям Тургенева возможность для непосредственной исповеди, непосредственного самоанализа и самораскрытия. Обращение писателя к любой из этих форм каждый раз приводит к тому, что произведение можно рассказать или прочитать «не переводя дыхания», как делал это не раз сам Тургенев в кругу своих французских и русских друзей-писателей. Структура его повестей и рассказов целеустремленна и напряженна. Композиция сюжета строится на *норме*, заключающей в себе исходное положение, *катастрофе*, нарушающей эту норму, и *финале*, наступающем вследствие катастрофы². Этим Тургенев продолжает традиции европейской новеллистики.

Разновидность жанра, выработанного писателем, одинаково пригодна как для раскрытия внутреннего мира его героев, так и для выражения непосредственного присутствия в нем авторского «я». Это лирическая повесть (реже — рассказ), которая, кроме эпического изображения действительности, включает в себя и размышления, чувства автора (повествователя), связанные с изображаемым им миром, и отношение к нему. Рассказчики произведений Тургенева в большинстве случаев близки

ему по происхождению, воспитанию, поэтому зачастую посредством рассказываемой истории он говорит и о самом себе. В то же время между автором и рассказчиком сохраняется и известная дистанция, которая способствует выражению различия между их точками зрения или же выражению критического отношения писателя к рассказчику.

В повести «Ася» (1857) автора и героя соединяют друг с другом не только общность воспитания и образа жизни, но и сходство биографических мотивов. Писатель переживает период творческого и жизненного кризиса, и, так же, как и господин Н., ищет покоя в маленьком немецком городке. «Здесь почти никого нет, и я могу предаваться полнейшему уединению и, по возможности, работать (чего я уже не делал более года)» (П., 3, 122)³, — пишет Тургенев с немецкого курорта Зинциг. В его словах, несмотря на меланхолию, намечается уже и изменение настроения, чувствуется намерение найти выход из прежнего состояния. В таком же духе пишет он и сестре Толстого, Марье Николаевне: «Не много изведаль я веселого в течение этого года — и, кажется, окончательно состарился, — но что говорить об этом... Надо Вам сказать, что я в течение года пера в руки не брал — и не знаю, скоро примусь ли?» (П., 3, 127). Его письма проникнуты чувством одиночества, преждевременной старости и творческой неуверенности, но в июле он пишет уже о том, что «кое-что начал» (П., 3, 130). «Если не ошибаюсь, привезу с собою повесть, которую я здесь начал и, бог даст, кончу» (П., 3, 126). Речь идет об «Асе», работу над которой он заканчивает в ноябре в Риме, испытывая — подобно своим героям — непостижимые капризы любви. «Ты видишь, что я здесь, — пишет он в августе Анненкову из Куртавнеля, где находился, чтобы быть как можно ближе к семье Виардо, — т. е. что я сделал именно ту глупость, от которой ты предостерегал меня... Но поступить иначе было невозможно» (П., 3, 145). Он так же не в состоянии противостоять течению жизненного потока, как и его интеллектуальные герои. Родство душевного склада автора и его героя делает возможным ощутимое сближение их точек зрения.

Первое предложение повести рисует ту ситуацию, в которой происходит повествование о событиях: «Мне было тогда лет двадцать пять, — начал Н. Н., — дела давно минувших дней, как видите» (5, 149)⁴. Событие и повествование о нем относятся к разным временным планам. Неоднородно и пространство: место рассказа о событии неопределенно, а место совершения событий названо точно. Такого рода обрамление встречается у Тургенева не впервые. Оно использовал этот композиционный прием и в «Андрее Колосове», но там начало произведения изобиловало подробностями, а присутствие автора было более очевидным, в то время как в «Асе» лишь косвенно угадывается, что автор является слушателем рассказываемой истории. Здесь

нет нужды в акцентировании авторского присутствия, потому что по сравнению с «Андреем Колосовым», где авторская позиция скрывалась за позицией рассказчика, в «Асе» взгляды их значительно ближе друг к другу, и мы с большим основанием можем говорить о переплетении их точек зрения. Есть разница и в финале произведений: в «Андрее Колосове» условный автор — хотя и в сжатом виде — однозначно возвращал себе «слово» от рассказчика, тем самым завершая повесть с внешней позиции. В «Асе» нет нужды в этом: «слово», «точка зрения» остается «словом» рассказчика, только единственный намек («я должен сознаться») и использование оборотов устной речи (вопросы, восклицания) указывают на то, что речь идет о повествовании перед слушателями. То есть трансформация внешней позиции (обрамление) во внутреннюю (главная история), а потом опять во внешнюю в «Андрее Колосове» происходит так, что пробивает себе дорогу точка зрения сначала условного автора, потом рассказчика и в конце концов опять условного автора. В «Асе» же внешняя позиция («начал Н. Н.») уже в первом предложении меняется на внутреннюю, а обратной смены позиций, ожидаемой в конце произведения, не происходит. Условный автор не получает обычной роли, реализуется совместная позиция рассказчика и автора.

Рассказчик вспоминает о случившемся двадцать лет назад, когда ему было двадцать пять. Трансформация временных планов из настоящего в прошлое, а потом опять в настоящее показывает, что настоящее является следствием прошлого. Ощущается, что рассказчик оценивает себя в прошлом с позиции настоящего. Его видение, таким образом, более объективное, но в то же время, — поскольку речь идет о воспоминании, — и более лирическое, элегическое. Точка зрения писателя практически отождествляется с этой более объективной, носящей характер воспоминания позицией рассказчика, которая — в силу своей временной дистанционности и смысловой сложности — позволяет ему выразить не только свое сочувствие, но и свое сомнение и критику.

Время в этом произведении Тургенева течет неровно. Писатель выхватывает из жизни героев определенные эпизоды, соответствующие разным стадиям любовной истории. Первый период включает в себя три дня. Это стадия знакомства, неосознанного влечения, период «нормы», по терминологии Фишера. Сам герой-рассказчик обрисован с «психологической точки зрения», ведь «авторская точка зрения опирается на... индивидуальное сознание (восприятие)»⁵, и позиция автора в отношении своего героя является внутренней. Иначе обстоит дело, когда речь идет о других персонажах повести. Художника Гагина и Асю читатель видит с точки зрения господина Н., т. е. с внешней позиции по отношению к этим персонажам. В первых шести главах, составляющих, по существу, экспозицию про-

изведения, читатель может узнать о брате и сестре только то, что знает о них господин Н. Он описывает внешность, поведение, слова и жесты Аси и Гагина. Рассказчик, собственно, не знает Асю, судит о ней по внешним признакам и потому видит лишь странность, капризность, загадочность и противоречивость поведения девушки. В основном внешней является и позиция рассказчика по отношению к Гагину.

В экспозиции только намечается, а потом усиливается и другая тенденция: совмещение позиций автора-писателя и рассказчика дает возможность рассказчику — сначала только местами, а позже все чаще и чаще — выступать в роли «всевидящего» автора⁶, вследствие чего он уже в состоянии непосредственно раскрыть внутренние качества остальных персонажей. Позиция «всевидящего» вытекает из того, что в переплетении точек зрения писателя и рассказчика доминирует, в сущности, писательская позиция, за словами рассказчика прослеживаются слова, взгляды самого автора.

Значение любовной истории уже в начале произведения выходит за тематически ограниченные рамки. Писатель обращает большое внимание, например, на изображение национальных, русских черт своих героев. Наряду с господином Н. и Гагин оказывается представителем интеллигенции 1830-х годов. Их разговоры в значительной мере способствуют расширению сюжета произведения и выводят его за рамки личной сферы жизни. И опять важную роль играет переплетение точек зрения автора и персонажей — любых персонажей, которые выступают как субъекты звучащей в произведении речи. Когда герой намекает на незавершенность произведений Гагина, художник отвечает так:

«Не учился я как следует, да и проклятая славянская распущенность берет свое. Пока мечтаешь о работе, так и паришь орлом; землю, кажется, сдвинул бы с места,—а в исполнении тотчас слабеешь и устаешь» (5, 157).

Неспособность к упорной работе, «проклятая славянская распущенность», мечтательность, нерешительность в практических делах характеризуют не только его, но и все его поколение. На деле это — не мысли Гагина, а размышления самого автора, точка зрения которого на время расходится с позицией господина Н., чтобы слиться со словами и оценками художника. Когда же речь идет об определении гражданского поведения и характера, слова Тургенева сливаются уже со словами господина Н.:

«Это была прямо русская душа, правдивая, честная, простая, но, к сожалению, немного вялая, без цепкости и внутреннего жара. Молодость не кипела в нем ключом; она светилась тихим светом» (5, 160).

Рассказчик видит опять глазами «всевидящего» писателя, его внешние наблюдения — согласно приему тургеневской «тайной психологии» — указывают на внутренние качества:

«Без горького, постоянного труда не бывает художников... а трудиться, думал я, глядя на его мягкие черты, слушая его неспешную речь,— нет! трудиться ты не будешь, зжаться ты не сумеешь» (5, 160).

Тургенев очень часто уже в начале произведения дает полный, законченный портрет второстепенных лиц.

Сплетение позиций писателя и рассказчика приводит к тому, что господин Н. наделяется характерными для автора чуткостью и наблюдательностью. Этими качествами он превышает других героев-интеллигентов тургеневских повестей и рассказов 1840—50-х годов («Андрей Колосов», «Гамлет Щигровского уезда», «Дневник лишнего человека», «Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков»). Усилена в нем и склонность к самонаблюдению, самоанализу, рефлексии, которая была характерна для прежних героев. Здесь Тургенев использует прием «явной» психологии, причем герой сам раскрывает перед нами свой внутренний мир.

После относительно широкой экспозиции Тургенев включает в ход событий двухнедельный «психологический перерыв». Этот способ обращения со временем приводит к тому, что в следующей (VI) главе начинается изображение уже новой стадии сюжетного развития — интенсивного развертывания событий и чувств. Писатель сгущает в повести события всего четырех дней, в течение которых происходит драматическое напряжение и завершение сюжета. Отметим несколько важнейших моментов сюжетной динамики — в их соотношении с характером повествования.

Изменение чувств героя Тургенев изображает с помощью двух мотивов. Мотив «молодая вдова» появляется уже в первой главе. Господин Н. пребывает на берегу Рейна потому, что после разочарования в молодой вдове хочет «вылечить» не очень глубокую рану своего сердца. Этот мотив вновь появляется и после знакомства с Асей: «... в течение вечера я ни разу не вспомнил о моей жестокой красавице... Что же это значит?.. Разве я не влюблен?» (5, 156), — раздумывает герой. Новые переживания постепенно затмевают старые, и память о вдове все больше и больше тускнеет. О «жестокой красавице» узнает и Ася, но мотивация ее поведения намекает на возникновение у нее еще неосознанного чувства. Образ девушки все больше и больше занимает воображение героя, и память в вдове по мере этого меркнет: «...достал одну из ее записок. Но я уже не раскрыл ее, мысли мои тотчас приняли иное направление. Я начал думать... об Асе» (5, 162). И тогда параллельно с прежним появляется новый мотив: «сестра ли она его? ..она ему не сестра» (5,162). Тургенев сочетает здесь два приема психологического изображения: герой исповедуется в своих чувствах и мыслях, но автор не описывает подробно процесс, происходящий в его душе, а удовлетворяется демонстрацией жеста (он роняет записку вдовы) и мысли («она ему не сестра»), отра-

жающих возникновение нового чувства. Мотив «молодая вдова» живет до тех пор, пока является психологически обоснованным. Когда Ася полностью захватывает воображение господина Н., он больше не может воскресить память о вдове и прощается с ней навсегда. Существование мотива «сестра» делается ненужным после сближения героя и Аси.

Однако господин Н. не доводит до своего сознания значение двух мотивов, не отдает себе отчета в своем чувстве и в чувстве Аси. Тургенев приводит рассказ Гагина, содержащий в себе, по существу, «предысторию» Аси, улавливая тонким композиционным чутьем, характерным для него, необходимость этого. После разговора брата и сестры, случайно подслушанного и неверно истолкованного героем, уже является психологически обоснованным трехдневное отсутствие господина Н. Этот новый «перерыв» подготавливает качественное изменение событий.

Неосознанный внутренний пыл, а потом рождающаяся первая любовь служат причиной противоположных настроений Аси, волнение ее чувств удивляет и ее самое. В то время как герой не стремится к разгадыванию своих чувств, Ася, напротив, как и другие героини Тургенева, стремится понять таинственный процесс, происходящий в ее душе. Короткое отсутствие господина Н. и рассказ Гагина об Асе разрушают препятствия между героем и героиней: господин Н. очень многое понимает в характере девушки, и это значит, что, хотя мы видим Асю и в дальнейшем с его позиций, эта позиция оказывается уже не внешней, потому что — вследствие совмещения точек зрения писателя и рассказчика — он раскрывает и такие черты в героине, которые относятся к ее внутреннему миру. Пока господин Н. в начале произведения видит ее «извне», бросаются в глаза ее странности, необычные жесты. Рассказ Гагина о ней уже приближает нас к пониманию ее внутреннего мира, и то, что мы узнаем, дает почувствовать возможность трагического финала.

В воображении Аси возвышенные человеческие стремления, высокие нравственные идеалы не противоречат надежде на осуществление личного счастья, напротив, они предполагают друг друга. Зародившаяся, хотя еще и не осознанная любовь помогает ей в определении своих идеалов. Стремление ощутить восторг полета, самозабвенное упоение вальсом являются лирическими выражениями желания счастья и полноты жизни. Она требовательна к себе и нуждается в помощи для осуществления своих стремлений. «Скажите мне, что я должна читать? скажите, что я должна делать?» (5, 179), — спрашивает она у Н. Однако господин Н. не герой, каким считает его Ася, он не способен сыграть роль, которая ему отводится. В конце концов Ася осознает природу своих чувств, но это, хотя и ложится бременем на ее душу, не парализует ее воли и способности к действию.

Господин Н. переживает возникновение любви иначе. В начале он наблюдает Асю как художник. Героиня все более и более привлекает его внимание, но он беспечно наслаждается своим положением и не стремится понять природу душевных движений, происходящих в их сердцах. Его слова точно отражают различие между душевным состоянием героев:

«Бодро шел я по знакомой дороге, беспрестанно поглядывая на издали белевший домик; я не только о будущем — я о завтрашнем дне не думал; мне было очень хорошо. Ася покраснела, когда я вошел в комнату; я заметил, что она опять принарядилась, но выражение ее лица не шло к ее наряду: оно было печально. А я пришел таким веселым!» (5, 178).

Для господина Н. возникающая любовь еще означает эстетическое наслаждение, а для Аси — таинственное, тяжелое, ответственное испытание. У героя возникает жажда счастья, однако она не сочетается с высоким нравственным стремлением, как у Аси.

Это различие между героем и героиней способствует появлению дистанции между рассказчиком и автором. О тождестве позиций автора и рассказчика мы можем говорить только до встречи Аси с героем у фрау Луизы. Начиная с этого момента, авторская оценка во многом отличается от оценки рассказчика. Критический тон связан и с новым посещением Гагина. Любовь Аси приводит в смущение господина Н.: «... неизбежность скорого, почти мгновенного решения терзала меня...» (5, 184). Такое поведение побуждает Гагина уехать — оценка господина Н. получает выражение в самом сюжетном действии, в его кульминации.

И в повести «Ася», как и в «Рудине» и «Фаусте», свидание составляет кульминационный момент произведения. Похожа и ситуация: инициатива принадлежит женщине. Господин Н., подобно своим предшественникам, удивляется, колеблется, не может решиться на серьезный поступок. Тургенев исследует нравственно-психологический облик своих героев, и свидание является завершающим, окончательным эпизодом в этом исследовании. Сцена объяснения протекает с драматической быстротой, и рассказчик, сообщая факты, разоблачает самого себя. Господин Н. еще до свидания измучен противоречивыми чувствами. Он любит Асю, но все-таки собирается проститься с ней. В первый момент объяснения он почти уступает своим естественным чувствам, но начинает говорить его «гамлетовский», рефлексирующий разум, препятствующий освобождению его порывов. Обнаруживается его неспособность принять решение, взять на себя ответственность, он вдруг становится щепетильным в вопросах своей чести и самолюбия. Наступает решительный момент, но герой не готов к произнесению окончательного слова, упуская, таким образом, навеки возможность счастья.

О душевном состоянии Аси, о глубине ее чувств и теперь свидетельствуют внешние проявления эмоций: ее холодные руки,

бледные губы, отрывистые предложения, частое дыхание, потом — в короткие моменты счастья — ее шепот, преданный взгляд, а наступление драматического поворота предсказывает ее внезапное рыдание и падение на колени. Все это подчеркивает увеличение дистанции между героем и героиней. Краска стыда на лице Аси и ее рыдание являются не только следствием ее разочарования. Ася осознает, что господин Н. — не герой, что в обмен на свою преданность она получает половинчатые чувства и малодушие, а в обмен на свое бескорытие — эгоизм. В этой стадии повествования позиции автора и героя-рассказчика расходятся. Но в финале их точки зрения снова сблизятся, и произойдет это на уровне философского осмысления рассказанной истории.

Природа в «Асе» имеет такую же функцию, как и в «Поездке в Полесье» и «Фаусте». Ее изменения отражают волнения человеческой души как психологическая параллель. Луна пристально глядит на место действия с чистого неба, и город чувствует этот взгляд, тихо волнующий душу. Природа, живущая своей самостоятельной жизнью, отвечает трепету человеческой души и тщательно бережет единство своей гармонии. Это ощущается в первый вечер знакомства героя и героини, когда господин Н. садится в лодку, чтобы переехать через Рейн. «Вы в лунный столб въехали, вы его разбили...» — кричит ему девушка. Через несколько минут, как только господин Н. причалил к другому берегу, водное зеркало разгладилось и «лунный столб опять тянулся золотым мостом через всю реку» (5, 156). Гармония только на миг прерывается, разрушение «лунного столба» только мгновение колеблет гармонию в природе, но к тому времени, как человек переплывает реку, она восстанавливается. В душах Аси и господина Н. что-то шевельнулось: неясный, инстинктивный поиск дороги к счастью. Это таинственное звучание природы сохраняется до конца произведения.

Любовь как явление жизни природы подчинена тем же загадочным силам. Ася не осознает в себе капризной игры таинственных сил, и отчасти этим вызваны частые изменения ее настроений. Бессознательно она стремится к полноте жизни, не зная, что это — по концепции автора — недостижимо. Ее страстный танец выражает именно это желание счастья. Когда же она осознает, что влюблена, новое чувство бременем ложится на ее душу. Тургенев выражает это опять только при помощи «тайной психологин»: «...хотите, я, по-вчерашнему, сыграю вам вальс?» — спрашивает Гагин. «— Нет, нет, — возразила Ася и стиснула руки, — сегодня ни за что!.. — Ни за что, — повторила она, бледнея» (5, 180). Между «вчера» и «сегодня» появляется огромное психологическое расстояние, за это время Ася осознает свое чувство.

И в душе господина Н. вспыхивает жажда счастья. Правда, стремления к полноте жизни, свойственного Асе, у него нет, по своему психологическому складу он не может не относиться скептически к достижению этой полноты. Когда жажда счастья захватывает его целиком, природа опять дает о себе знать: «Въехавши на середину Рейна, я попросил перевозчика пустить лодку вниз по течению». Как будто бесконечный жизненный поток уносит героя с собой, против его воли, и он оказывается бессильным противостоять ему. Этот мотив «жизненного потока» со своим неудержимым течением звучит и в других произведениях Тургенева («Дым», «Вешние воды»). Господин Н. ощущает это так:

«Я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу — но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление мне чудилось повсюду — и тревога росла во мне самом» (5, 177).

Здесь речь идет не только о том, что беспокойство души героя «проецируется» на природу. Бесконечная природа ведет себя весьма беспокойно и шлет предупредительные «сигналы» тогда, когда человек хочет разгадать ее тайну, когда героям кажется, что их малая сила поднимается до безграничности природы. То счастье и гармония, к которым стремится человек, уже противоречат воле природы, — считает Тургенев, — поэтому непременно рассеивается обманчивая возможность осуществимости счастья.

Ася не может пойти на компромисс: «Умереть лучше, чем жить так...» (5, 180), — говорит она. Когда приходит разочарование, она покидает героя. Счастье недостижимо и для господина Н. Через двадцать лет он подводит итоги своего жизненного опыта:

«У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее — и то не день, а мгновение» (5, 191—192).

Однако, хотя, по мнению Тургенева, судьбой человека управляют непостижимые законы природы, жизнь не является безусловно фатальной. Есть момент, когда человек должен сделать выбор. Своими колебаниями и нерешительностью господин Н. лишает самого себя и Асю возможности счастья. «Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы...» (5, 195), — говорит он о своем настоящем, т. е. он является человеком, «потерпевшим кораблекрушение», как и Павел Александрович Б., герой повести «Фауст».

Такое философское истолкование природы, жизни, любви и человеческой судьбы свойственно миропониманию не столько господина Н., сколько самого Тургенева. Сплетение точек зрения рассказчика и автора предопределяет «вкрапление» этих

мыслей в мирозерцание господина Н., и по существу они являются размышлениями одновременно и самого героя, и автора. Лирическая форма повествования стирает в этот момент границу между ними.

Примечания

¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 424.

² Норма, катастрофа, финал — терминология Фишера. См.: Фишер В. Повесть и роман у Тургенева//Творчество Тургенева: Сб. статей/Под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. М., 1920. С. 3—40.

³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т./Гл. ред. М. П. Алексеев. Л., 1960—1968.— Ссылки на письма по этому изданию.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978.— Ссылки на сочинения по этому изданию.

⁵ Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 109.

⁶ А. В. Чичерин обращает внимание на то, что между определениями «писатель все видит» и «все знает» есть значительное различие. В том, что он видит, есть известная загадка. См. об этом: Чичерин В. А. Ритм образа. М., 1980. С. 31.

Ж. ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК

ПОЗДНИЙ ТУРГЕНЕВ И СИМВОЛИСТЫ

(К постановке проблемы)

В настоящей статье я хотела бы лишь поставить некоторые проблемы, важные для освещения той роли, которую сыграл поздний Тургенев в подготовке новых художественных веяний рубежа XIX—XX вв., и прежде всего русского символизма¹.

На рубеже двух веков во многом меняются симпатии и антипатии читающей публики. Касается это и оценки творчества Тургенева. С 1890-х годов в печати начинают появляться некоторые резко отрицательные суждения о нем: часть критиков и читателей считает, что по сравнению с произведениями Толстого и Достоевского тургеневские творения являются устарелыми. Нередко появляются недоброжелательные мнения о личности писателя, преувеличиваются его человеческие недостатки. Хотя такие высказывания порою имеют место и в статьях критиков-символистов (например, у Мережковского), большинство критиков-символистов высоко оценивает творчество Тургенева, вернее, определенные аспекты этого творчества.

В первой части статьи я остановлюсь на наиболее характерных критических работах символистов или близких к ним литераторов, в которых появляются новые оценки Тургенева по сравнению с критическими статьями прошлых десятилетий или по сравнению с оценками, исходящими от других литературных направлений той же эпохи.

Заслуживает внимания статья талантливого эссеиста и поэта С. А. Андреевского, которого в известном смысле можно считать предтечей символистов. В статье «Тургенев» (1892) Андреевский выступает против утилитарной критики 1860—1880-х годов, оценивавшей литературные произведения, в том числе и творения Тургенева, с точки зрения непосредственной политической пользы². В то же время Андреевский выступает и против тех, кто считает Тургенева «отставшим» от новых требований. Критик пишет о том, что Тургенев представляется читателю конца XIX в. несколько слащавым, искусственным и манерным, несмотря на поучительную простоту языка и его художественное стремление к правде. Критик считает, что Тургенев — *поэт*, и этим объясняются все его кажущиеся недостатки и все его неоченимые достоинства. По мнению Андреевского, рядом

с Пушкиным и Лермонтовым Тургенев всегда оставался верным красоте, в то же время удивлял публику необыкновенно чутким пониманием современности.

Исследователь высоко ставит и те произведения Тургенева (прежде всего «Записки охотника» и романы), в центре которых стоят общественные вопросы, но главное внимание он обращает на позднего Тургенева, на «таинственные повести» и на «Стихотворения в прозе». Он пишет с большой любовью о «Довольно» и особенно о «Призраках». Очень верным является окончательный вывод Андреевского, согласно которому «исторический» Тургенев — чуткий отрагитель известной общественной эпохи — уже исследован вдоль и поперек. Но Тургенев «вечный», Тургенев-поэт не встретил еще должного изучения и объяснения, не заслужил еще подобающего поклонения и восторга.

Лирическое эссе Андреевского было написано в 1892 г., одновременно с серией докладов Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Эти доклады, напечатанные в 1893 г., считались впоследствии программным документом русских символистов. В них Мережковский, естественно, рассматривает тургеневское творчество лишь в связи со своей концепцией русской литературы в целом. Он зовет к борьбе с традициями реализма (отождествляемыми им с натурализмом), выступает против подчиненности искусства утилитарным, дидактическим задачам. В отличие от Андреевского, Мережковский считает устарелыми романы Тургенева, которыми, по его мнению, Тургенев только отдал дань моде. «Разработка политических тем, жгучие вопросы дня, улавливания разных веяний в больших романах Тургенева с такими сенсационными заглавиями, как „Новь“, „Отцы и дети“, „Накануне“, „Вешние воды“, начинают стареть, делаются условными и чуждыми нам, отодвигаются на второй план, и перед нами все более и более выступает другой, немодный и зато не стареющий Тургенев... автор таких произведений, как „Живые мощи“, „Бежин луг“, „Довольно“, „Призраки“, „Собака“ и в особенности „Песнь торжествующей любви“ и „Стихотворения в прозе“»³. По мнению Мережковского, Тургенев — утонченный скептик и в то же время властелин полуфантастического, ему одному доступного мира. В упомянутых произведениях Тургенев, считает Мережковский, подобно Фету, Тютчеву, Майкову, Полонскому продолжал дело Пушкина. Он — великий художник-импрессионист, истинный провозвестник нового, идеалистического искусства. Он раздвинул пределы русского понимания красоты, завоевал целые области еще неведомой чувствительности, открыл новые звуки, новые стороны русского языка. Восприятие Мережковским женских образов Тургенева как чисто идеальных, фантастических видений, не могущих существовать в реальности, перекликается с той восторженной характе-

ристикой, которую дал им К. Д. Бальмонт в это же время в стихотворении «Памяти И. С. Тургенева» (1894) и впоследствии в статье «Рыцарь Девушки-Женщины» (1918)⁴.

К «таинственным повестям» Тургенева было с детских лет привлечено внимание А. Белого: «Несколько раз ворвались из пресного нынешнего мира ярчайшие переживания: подслушанное чтение вслух „Призраков“ Тургенева, отрывков из „Демона“ и „Клары Милич“»⁵.

В центре лирических эссе Иннокентия Анненского, посвященных «Кларе Милич» и «Странной истории» («Умиравший Тургенев» и «Белый экстаз») ⁶, т. е. опять-таки поздним повестям Тургенева, находятся, главным образом, такие черты этих произведений, которые созвучны собственной лирике Анненского. На Клару, например, он смотрит как на символ. По его мнению, Клара — это символ трагизма красоты, которая хочет жить и ждать воплощения. Со смертью Клары еще раз уходит от людей Красота, невоплощенная и нелюбимая. Этот мотив невозможности счастья и обреченности красоты органически вплетается в творческий мир Анненского — критика и поэта, разработавшего в своих произведениях поэтику «невозможности» и «невозможного» ⁷.

Уже из приведенных выше высказываний критиков-символистов ясно, что при наличии некоторых общих черт (скажем, все они обращают внимание, главным образом, на «таинственные повести» и на «Стихотворения в прозе» Тургенева) их суждения далеко не однородны. Например, не все символисты считают Тургенева мистиком. Даже Мережковский приводит цитату из письма Тургенева: «Я преимущественно реалист... ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты не верю» — и только потом добавляет: «Так в сознании, но не так в воле, в творчестве: тут проникает он в такие глубины религиозного духа народного („Живые мощи“), в какие, может быть, не проникали ни Л. Толстой, ни Достоевский...»⁸.

Г. И. Чулков формулирует свое мнение более однозначно (чтобы не сказать — грубо), когда он пишет о том, что Тургенев никогда не мог решительно отвергать религиозно-мистическое начало: всю свою жизнь он стоял в некоторой оппозиции по отношению к господствовавшему материалистическому движению, но, как осторожный человек, он всегда маскировал свои тайные религиозные чаяния полуулыбкой культурного европейца, «западника» и вольнодумца. Однако, по мнению критика, «умирающему писателю было уже все равно, и тогда он написал „Клару Милич“, в которой воплощено то, что мучило Тургенева где-то в глубине сердца...»⁹.

Совсем другие позиции занимают по этому вопросу Андреевский и И. Анненский. По мнению Андреевского, Тургенев «сознавал, что границами видимой природы и действительности замыкается вся жизнь человека. Поэтому он так болезненно

любил и эту родную природу, и эту драгоценную жизнь. Нечто подобное утверждает И. Анненский, когда пишет о повести «Клара Милич»: «Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие,— очень уж он старался в нем уверять других, не себя ли?»¹⁰

Но лучшим примером того, что об оценках произведений Тургенева символистами нельзя говорить как о мнении «модернистской критики» вообще, являются сравнительно недавно опубликованные С. С. Гречишкиным и А. В. Лавровым письма молодого Брюсова, обращенные к сестре, Н. Я. Брюсовой, и посвященные разбору произведений Тургенева¹¹. Брюсов, в отличие от большинства других символистов, вовсе не считает «таинственные повести» и «Стихотворения в прозе» Тургенева лучшими произведениями писателя. Гречишкин и Лавров совершенно справедливо замечают: «Казалось бы, так называемые „таинственные повести“ Тургенева... должны были вызвать у Брюсова, стремившегося в своей новеллистике развивать сходные мотивы, наибольший интерес и наиболее высокую оценку. А между тем эти произведения расценены им как наименее удавшиеся. Романтические и предсимволистские тенденции, прослеживаемые в творчестве Тургенева, не находят у Брюсова того сочувственного отклика, какой обнаруживается у других символистов»¹².

В отличие от некоторых других символистов, например от Мережковского, Брюсов старается анализировать произведения Тургенева в исторической перспективе, он не пытается модернизировать писателя, видя в Тургеневе прежде всего мастера реалистического искусства, а наивысшие его достижения усматривает там, где Тургенев наиболее последователен в выражении идей и художественных принципов своего времени¹³. Все это надо учитывать, говоря об отношении символистов к творчеству Тургенева.

Целесообразно также более дифференцированно, чем это делалось до сих пор, рассматривать вопрос об односторонности оценок произведений Тургенева символистами. Правда, когда мы читаем некоторые статьи о Тургеневе, написанные в 1860—1880-е годы и сравниваем их с интерпретацией Тургенева, например, Мережковским, то создается впечатление, что речь идет о двух разных писателях. «Один» создавал ценные романы на актуальные политические темы, типические образы русской действительности тех времен. Главная же заслуга «другого» в том, что он был автором полуфантастических рассказов, лирически-импрессионистических стихотворений в прозе. Мережковский и некоторые другие символисты были действительно односторонними, когда оценивали Тургенева с «одного боку». Но наши упреки будут несправедливыми, если мы не учтем другую, не менее бросающуюся в глаза односторонность «утилитарных» критиков второй половины XIX в., назвавших ценными лишь

произведения «актуально-политические» и считавших полосой упадка последние два десятилетия жизни Тургенева. Поэтому несомненная заслуга символистов в том, что они обратили внимание читателей на тогда еще мало исследованного и оцененного «вечного» Тургенева (так называет автора «таинственных повестей» и «Стихотворений в прозе» Андреевский). Задача тургеневедения — дать более точное и более объективное представление об отношении символистов и родственных им по духу критиков к творчеству Тургенева в целом.

О близости поздних произведений Тургенева к символизму писали не только сами символисты, но — в разные десятилетия — и литературоведы других направлений. А. М. Скабичевский, например, в начале века говорил о поздних произведениях Тургенева как о далеких от строго реалистического типа. Целый ряд этих произведений носят, по мнению критика, полуреалистический, полусимволический характер. «Присоедините к мистически-фантастическому и эксцентрическому началу значительную дозу пессимизма, особенно резко проявляющегося в „Довольно“ и многих стихотворениях в прозе, — и вы согласитесь со мною, что наши символисты имеют некоторое право считать Тургенева солидарным с известными принципами их школы»¹⁴.

Гораздо позже, в 1918 г., С. И. Родзевич приходит — на основе тщательного разбора «Призраков», «Песни торжествующей любви», «Клары Милич» и некоторых стихотворений в прозе — к подобному же результату, который подтверждается им и пластическими параллелями между поздними тургеневскими произведениями и западноевропейскими литературными явлениями¹⁵. Он отмечает, что Тургенев был знаком с произведениями английских символистов — Россети и Суинберна, что ему несомненно были известны нашумевшие в 1857 г. «Цветы зла» Бодлера и вообще идеи символизма, исходившие из кружка Малларме. Родзевич интересно сопоставляет «Клару Милич» с «Верой» Вилье, указывая на сходные черты и на различия¹⁶, сравнивает стихотворение в прозе «Конец света» со «Слепыми» Метерлинка и т. д. В целом Родзевич приходит к трезвому выводу, по которому сближение некоторых поздних рассказов и стихотворений в прозе Тургенева с символизмом обусловлено неопределенной теорией и далеко от программности многих современных символических произведений.

В статьях Л. В. Пумпянского очень много тонких, верных наблюдений и интересных сопоставлений рассказов, повестей и «Стихотворений в прозе» Тургенева с западноевропейскими произведениями¹⁷. Но в то же время в этих статьях отражаются вульгарно-социологические взгляды автора. Он, например, указывает на связь «таинственных повестей» с русским «импрессио-

низмом, дилетантством и декадансом» («идеологические иероглифы социальной реакционности») ¹⁸. Как видно уже из этого полупредложения, Пумпянский оценивает новые русские литературные веяния рубежа XIX—XX вв. (по идеологическим соображениям) абсолютно отрицательно, и, таким образом, тот факт, что Тургенев готовил для них почву, тоже освещается Пумпянским в отрицательном плане. Хотя ученый не оспаривает художественную силу «таинственных повестей» («Клару Милич», например, он прямо называет шедевром), но все же эту группу произведений Тургенева он считает идеологически вредной. Он упрекает писателя в «притязательно-догматическом и, следовательно, реакционном характере его таинственного...» ¹⁹.

Точка зрения Пумпянского несомненно предвещает отношение определенной части советских литературоведов к «таинственным повестям» в последующие десятилетия. Вообще, «таинственные повести» и «Стихотворения в прозе» исследовались в СССР в 1940—1950-е годы весьма мало. «Таинственные повести» считались второстепенными и несколько «подозрительными» произведениями, что было связано, не в последнюю очередь, с не особенно положительным отношением и к литературной фантастике вообще. Предысторию такого отношения к фантастическому надо, пожалуй, искать в высказываниях Белинского, которого настраивает против литературной фантастики, наверное, то, что она исторически восходит к «мечтательному» романтизму. В разгаре полемики против романтизма Белинский принципиально отрицал фантастическое начало в литературе, которое он считал иррациональным, мистическим. Об этом свидетельствуют многие его высказывания (о «Портрете» Гоголя, о «Сильфиде» и «Саламандре» Одоевского, о «Двойнике» Достоевского) ²⁰. Это осуждающее отношение к таинственным, фантастическим элементам продолжается в суждениях многих радикальных писателей и критиков 1860—1880-х годов о «таинственных повестях» Тургенева. В качестве примера можно привести мнение Антоновича и Писарева о «Призраках», Салтыкова-Щедрина о «Собаке», резкую критику Михайловским «Песни торжествующей любви» и т. д. ²¹

В советское время, точнее, начиная с 30-х годов, такое чисто «идеологическое» отношение к фантастическому, таинственному продолжалось в течение десятилетий. При этом не обращалось внимание на художественные функции «таинственного», а многих исследователей интересовал прежде всего вопрос, был ли Тургенев мистиком. Если да, то его «таинственные повести» оцениваются как вредные. Если нет, то надо доказать, что в них нет ничего по-настоящему таинственного и все кажущиеся таинственными моменты могут получить рациональное объяснение ²². С одной стороны, правы исследователи (Г. А. Бялый, А. Б. Муратов, Л. Д. Усманов, М. А. Турьян), связывающие «таинственное» у Тургенева с большим интересом писателя к новым ре-

зультатам естественных наук и к явлениям, не получившим еще научного объяснения. Но, с другой стороны, это вовсе не объясняет все «таинственные» элементы в рассказах Тургенева (вспомним, например, появление из сна «отца» героя в рассказе «Сон» или воскресение Муция в «Песне торжествующей любви»).

Из вышесказанного следует, что важная часть творчества Тургенева, готовящая почву для символистов, долгое время отодвигалась на второй план. К счастью, в 1970-е годы отношение к фантастическому, таинственному заметно меняется — об этом свидетельствуют, например, одновременно вышедшие статьи Н. В. Измайлова «Фантастическая повесть» и Ю. В. Манна «Эволюция гоголевской фантастики»²³. В дальнейшем в Советском Союзе увидели свет многочисленные работы, рассматривающие «таинственные повести» дифференцированно, — из них я отмечу лишь книгу А. Б. Муратова²⁴, а также примечания и вводные статьи в замечательном академическом издании Полного собрания сочинений и писем Тургенева²⁵.

Но вопрос о связи позднего Тургенева с символистами долго не ставился еще и по другой причине, а именно потому, что — опять-таки по внелитературным, идеологическим соображениям — новаторская роль символистов в процессе развития русской литературы не получала должной оценки. (И в этом отношении произошли большие сдвиги — я имею в виду, например, работы Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, А. В. Лаврова, Л. Силард, Л. Долгополова, С. Ильева и других²⁶.)

И, наконец, объективное решение проблемы было невозможно до тех пор, пока — в годы пресловутой «борьбы против космополитизма», определенное влияние которой, стремление к «изоляции» чувствуется иногда даже в наши дни — было исключено или затруднено сопоставление русских произведений с западноевропейскими. Это особенно осложняло уяснение того, как мог Тургенев, начиная уже с 1860-х годов, готовить почву для будущего хода литературного развития.

Правда, к изучению «таинственных повестей» ведут разные пути. Книга немецкого ученого В. Кошмала, например, доказывает плодотворность анализа «таинственных повестей» и «Стихотворений в прозе» в контексте внутреннего развития творчества Тургенева²⁷. Также необходимо и важно изучение места «таинственных повестей» в русской литературе²⁸. Несомненно прав А. Б. Муратов, когда пишет в связи с поздним творчеством Тургенева: «Дело было не в том, что у Тургенева „хватило“ материалов только для двух романов, а в том, что всегда чуткий к новым тенденциям времени писатель почувствовал настоятельную потребность в поисках новых тем и новых путей в искусстве»²⁹. Однако одним только складом таланта Тургенева не может быть объяснен тот факт, что именно он создал рассказы (и стихотворения в прозе), в известном смысле предвещающие русскую литературу эпохи «рубежа веков».

Мне кажется, что абсолютно необходимо рассматривать поздние рассказы и повести Тургенева с точки зрения его взаимоотношений с немецкими и французскими писателями. Своеобразная роль Тургенева в русской литературе, безусловно, связана с его «двойной» жизнью: до конца своих дней он писал на русском языке, в большинстве случаев о русских героях, все время внимательно следил за русскими событиями, за русскими литературными дискуссиями, за появлением новых талантов, но в то же время он был теснейшим образом связан с современной ему немецкой и особенно французской литературами; он был активным участником французской литературной жизни, членом кружка «пяти», близким другом Флобера, образуя как бы мост между французской и русской литературами³⁰.

Не в последнюю очередь этим объясняется, на мой взгляд, роль Тургенева в подготовке будущего движения русской литературы: самобытный и оригинальный писатель, он одним из первых отреагировал на такие тенденции, которые уже в 50—70-е годы прошлого столетия получили во французской литературе более определенное выражение, чем в России, где подобные явления возникли несколько позже, на рубеже двух столетий. В современной Тургеневу русской литературе романтическая таинственность *уже*, а таинственность, характерная для импрессионистов, символистов *еще* не играла настоящей роли. В то же время «таинственные повести» Тургенева, получив столь отрицательную оценку в русской критике 60-80-х годов XIX в., вовсе не звучали диковинкой в Западной Европе, где уже в предшествующие десятилетия усиливался интерес к «таинственным» явлениям человеческой психики. В новеллах лично знакомого с Тургеневым Т. Шторма, например, много близких к тургеневским повестям таинственных мотивов³¹. В европейской литературе, предшествующей тургеневским «таинственным повестям», также как и в современной им литературе, нередко получали место таинственные, фантастические элементы. Я имею в виду, например, некоторые произведения Бальзака, Мериме, Готье, Нодье, Нервала, Вилье, Мопассана (Франция), Джорджа Эллиота и Генри Джеймса (Англия). (Вопрос о возможном воздействии «таинственных повестей» Тургенева на произведения подобного характера Мопассана и Джеймса еще должен быть изучен³².)

Весьма характерно, что, когда Мериме напечатал в собственном переводе пять повестей Тургенева, три из них — «Призраки», «Собака» и «Странная история» — были из круга «таинственных повестей». Выпущенный Этцелем сборник рассказов Тургенева, увидевший свет в течение двух лет (1873—1874) в трех изданиях, как на это указывает заглавие, содержит немало «таинственных» или примыкающих к ним рассказов³³. О разнице между оценкой «таинственных повестей» русскими и французскими писателями свидетельствует, между прочим, следую-

щий факт: даже близкий к Тургеневу Анненков пренебрежительно отозвался о предстоящем переводе повести «Стук... стук... стук...» на французский язык в письме Стасюлевичу: «... пускай переводят, тем более, что слабые вещи Тургенева на вкус русской публики оказываются хорошими на вкус французской» (10, 505). А вот отзыв Флобера об этом же произведении и о «Несчастной», примыкающей к группе «таинственных повестей»: «Я не думаю, что Вы когда-нибудь показали себя лучшим поэтом и лучшим психологом. Это — чудо, шедевры! И какое искусство!»³⁴

Достоевский и Страхов были единомышленны в том, что «Несчастная» — слабый рассказ. Страхов, констатируя мастерское исполнение Тургеневым отдельных мест этого произведения, считает, что «Несчастная» — одна из самых несовременных вещей Тургенева, написанных «сентиментально-романтическим стилем», и Достоевский разделяет это мнение (10, 460). В то же время по мнению Флобера рассказ — «первоклассное произведение», герои которого (особенно героиня) его очаровали, и некоторые сцены (например, похороны Сусанны) вызвали его восхищение³⁵. По мнению Мериме, «нет ничего более ужасного по правдивости, чем эта повесть» (10, 460); Мопассан причисляет «Несчастную» к шедеврам Тургенева, а о рассказах писателя и о таинственном вообще он отзывается следующим образом: «Никто лучше великого русского писателя не умел пробудить в душе трепет перед неведомым, показать в причудливом таинственном рассказе целый мир пугающих, таинственных образов»³⁶.

Время импрессионистической, символистской фантастичности наступало в русской литературе на рубеже XIX—XX вв. Большой интерес к гипнозу, галлюцинациям, сну и переходным состояниям между сном и явью, играющий такую важную роль в поздних тургеневских рассказах и повестях, а также в некоторых стихотворениях в прозе Тургенева, характеризует на «рубеже веков» главным образом символистов, но кроме них и писателей, не относящихся к их группе, например Леонида Андреева или Алексея Ремизова.

Ближе всего к тургеневскому пониманию таинственного (несмотря на то что, как мы видели, молодой Брюсов не любил «таинственных повестей» Тургенева) стоит, пожалуй, именно Брюсов³⁷. Например, в рассказах «Теперь, когда я проснулся», «Мраморная головка», «Защита» и в некоторых других импрессионистических произведениях Брюсова в центре внимания находятся галлюцинации героев, в них стирается грань между сном и явью, жизнью и фантазией. В них нередко повествуется о фантастических переживаниях, интерпретацию которых Брюсов, как часто и Тургенев, в большинстве случаев предоставляет читателям. Это сходство, очевидно, связано и с общностью источников. Брюсов одним из первых указал (в уже цитирован-

ных ранних письмах) на связь между «таинственными повестями» Тургенева и произведениями Эдгара По³⁸. Сам же Брюсов тоже испытывал в некоторых своих произведениях влияние американского писателя. В предисловии к «Земной оси» он даже извиняется за это: «Никто не знает лучше меня и острее меня не чувствует недостатков этой книги. Я сознаю, что в таких рассказах, как „Республика Южного креста“ или „Теперь, когда я проснулся“ слишком сильно сказывается влияние Эдгара По...»³⁹. В этом же предисловии Брюсов указывает и на другую особенность большинства своих рассказов, а именно на то, что в них он преломляет события «сквозь призму отдельной души», смотрит на них «глазами другого». «Мне казалось нужным в большинстве случаев дать говорить за себя другому: итальянскому новеллисту XVI века, фельетонисту будущих столетий, пациентке психиатрической лечебницы, утонченному развратнику грядущей Революции и т. д. Само собой разумеется, было бы в высшей степени неверно отождествлять все эти разные „я“ с личностью автора»⁴⁰. Такой же принцип характеризует и часть рассказов и повестей Тургенева, в том числе и некоторые поздние произведения: в «Собаке» события передаются суеверным помещиком, в «Песне торжествующей любви» — итальянским летописцем старых времен, в «Странной истории» и в «Несчастной» — молодым дворянином, наблюдающим за происшествиями со стороны. В результате этого метода оба автора как бы скрываются за своими нарраторами и не дают объяснения изображаемых явлений от своего имени⁴¹.

Тургенева можно сопоставить прежде всего со «старшими» символистами⁴². Так, например, Д. Е. Максимов указывает на склонность Брюсова, Мережковского, Минского к аллегоризму⁴³. Такая же тенденция, намечавшаяся в русской литературе уже раньше (Салтыков-Щедрин, Гаршин, Толстой), характеризует некоторые поздние повести Тургенева (например, аллегория смерти в «Призраках», аллегорические сны, предсказывающие смерть героя в повести «Степной король Лир», в «Смерти Чертопанова» и т. д.). Особенно многочисленны аллегорические образы в «Стихотворениях в прозе», определенный дидактизм которых противоречит импрессионистским чертам этих миниатюр. На нечто подобное указывает Д. Е. Максимов, характеризуя поэзию Брюсова: «Суггестивная выразительность импрессионистического стиля давалась Брюсову далеко не всегда, хотя он и старался ею овладеть. Эмоционально-импрессионистические формы Брюсов отяжелял логикой, которой они по своей сути были чужды»⁴⁴. Максимов пишет о том, что интерес Брюсова «к таинственному», к загадочным явлениям не подлежит сомнению. Однако этот интерес глубоко отличался от того «чувства тайны» и культа тайны, которые были характерны для поэтов соловьевской ориентации. «Тайна», которую он страстно искал во всех проявлениях природы и жизни, была лишена,

в отличие от их «тайны», «априорно постулируемого религиозного содержания»⁴⁵. И Тургенева и Брюсова их тайны привлекают, как позитивистов, с познавательной стороны, и в то же время изображение «таинственных» явлений служит у обоих созданию определенных настроений, т. е. является художественным приемом. Интересно, что Брюсова даже в спиритизме притягивало его внешнее сходство с экспериментальной наукой⁴⁶. Как Тургенев в «Кларе Милич», так и Брюсов изображает общение мертвых с живыми⁴⁷. Разница между ними, однако, в том, что Тургенев неоднократно отзывается иронически о спиритизме (например, в письмах и в романе «Дым»); но в «Кларе Милич» он дает возможность двойного объяснения: читателю предоставляется решение того, идет ли речь о галлюцинациях Аратова или Клара все-таки является ему и уводит с собой на тот свет.

Ближе всего к методу изображения импрессионистской, символистской прозы рубежа XIX—XX вв. подходит, пожалуй, «Сон» Тургенева⁴⁸. Сны играли большую роль не только в произведениях Тургенева, но и в творениях его современников (Толстого, Достоевского), однако в отличие от них в повести «Сон» образ, возникший во сне, переходит в действительность. Это единственный такой случай в творчестве Тургенева, и он вовсе не характерен для русской литературы 1870-х годов. Распространенным такой переход сна в действительность станет уже в прозе рубежа веков, в чем можно убедиться, перелистав ведущие журналы эпохи. Так, например, герой рассказа Сологуба «Рождественский мальчик» так же, как и ищущий своего отца герой «Сна», следуя зову таинственного мальчика, отправляется и находит ту улицу и того мальчика, которого он видел во сне. Так же встречаются сон и действительность и в рассказе С. Ауслендера «Филимонов день», в центре которого — восстание декабристов. В прозе рубежа веков герой нередко живет двойной жизнью, и трудно сказать, которая из них — настоящая жизнь и которая — сон. Так строится, например, «Флор и разбойник» М. Кузмина, нет острой грани между сном и явью в рассказе Брюсова «В башне», и т. д. Подобного произведения Тургенев не создал, такой адекватности сна и действительности не отличается даже «Сон», ближе всего подошедший к русской прозе рубежа веков.

В произведениях Тургенева с самого начала, но особенно в поздний период большую роль играет роковая любовь, которая уподобляется непреодолимой болезни. Крупный венгерский критик, Антал Серб, писал об этом: «Он [Тургенев] рассматривает любовь, подобно Бодлеру и поэтам конца столетия, как роковую болезнь, разрушающую структуру души»⁴⁹. Такой роковой силой изображается любовь и, например, в «Огненном ангеле» Брюсова, в «Алтаре победы» и в других его произведениях. По мнению Л. К. Долгополова, двойственность проти-

вопоставленных друг другу женских образов «Вешних вод»: милой, чистой Джеммы и развращенной, агрессивной Полозовой — воплощается вновь в драме Блока «Песнь судьбы»⁵⁰.

Заслуживает внимания, что Тургенев часто обращается к символам или к аллегориям тогда, когда пишет об основных закономерностях жизни. Об аллегориях смерти уже была речь выше. В «Песне торжествующей любви» музыкальный мотив становится символом страсти, но и кроме этого символического лейтмотива появляются предметы-символы⁵¹. «Песнь торжествующей любви» Тургенева — первая в русской литературе стилизация итальянской новеллы эпохи Возрождения⁵². Это произведение, подобно многим другим поздним рассказам Тургенева, не было по достоинству оценено современной писателю русской критикой. Но Тургеневым была создана традиция, которая продолжалась опять-таки на рубеже XIX—XX вв., когда по инициативе художников, прежде всего представителей группы «Мир искусства», началась настоящая волна «ретроспективных стилизаций». Сомов, Бакст, Бенуа, Добужинский и другие художники создавали целый ряд картин, которые воссоздают не только атмосферу разных прошедших периодов жизни России, Франции, Италии, но и некоторые художественные особенности искусства изображаемой эпохи. Наряду с художниками и писатели создают многочисленные и очень интересные стилизации разных типов. Поэтому русский рубеж XIX—XX вв. не без основания называют эпохой стилизации⁵³. Наряду со стилизацией разных эпох (например, античности: Бакст, Серов, Брюсов, Кузмин; мира фольклора и древней русской истории: Рерих, Нарбут, Ремизов, Сологуб; XVIII и начала XIX в.: Сомов, Бенуа, Серов, Добужинский, Кузмин, Мережковский, Ауслендер, Брюсов, Садовской) появляются и стилизации Возрождения (Сомов, Брюсов, Гумилев, Мережковский, Ауслендер). Среди них выделяется, например, «В подземной тюрьме» Брюсова, где, так же как и в стилизации Возрождения у Мережковского, Ауслендера, возникают ассоциации с «Песнью торжествующей любви» Тургенева.

«Песнь торжествующей любви» — самая известная, но вовсе не единственная стилизация Тургенева. В 1877 г. увидели свет в переводе Тургенева «Легенда о святом Юлиане Милостивом» и «Илиада» Флобера. Кропотливо работая над переводом флорберовских текстов, Тургенев пересоздал их на русском языке, ориентируясь на русскую житийную литературу и на былинку, и искусно сотворил архаизированный русский текст⁵⁴. Эти переводы представляют для нас интерес не только как стилизации: они одновременно свидетельствуют о том, что Тургенев всячески хотел популяризировать в России «другого Флобера», которого его французские современники не оценили по заслугам и которого то и дело противопоставляли автору «Госпожи Бовари». Тургенев — очевидно, первым в России — обращает

внимание на такие произведения Флобера, которые позже получили особенно высокую оценку у импрессионистов, символистов. «Искушение святого Антония» и «Иродиада» оказали, например, сильное воздействие на Оскара Уайльда, «Саламбо» и «Иродиаде» отдали дань все последующие стилизаторы. Не могу считать случайностью, что Брюсов писал З. И. Гржебину: «...напечатаете ли вы переводы Тургенева „Юлиана“ и „Иродиады“? Соблазнительно потягаться с Тургеневым, но и опасно...»⁵⁵.

Тургенев приложил огромное усилие, чтобы напечатать на русском языке «Искушение святого Антония» (этот план не осуществился). По замечанию Н. Мостовской, Тургеневу был близок скептицизм произведения Флобера, и в то же время его привлекала художественная символика, фантастика, совпадающая с его собственными поисками в 1870—1880-е годы⁵⁶. Интересно, что Тургенев, который вскоре начал работать над своими стихотворениями в прозе, называет «Искушение святого Антония» «фантастической поэмой в прозе»⁵⁷. Еще более выразительно свидетельствует о стремлении Тургенева представить многостороннего Флобера тургеневское предисловие к переводам легенд французского писателя (предисловие написано в форме письма к редактору журнала «Вестник Европы»): «Легенды эти, быть может, возбудят некоторое изумление в русских читателях, которые не того ожидают от человека, провозглашенного главою французских реалистов и наследником Бальзака. Но я полагаю, что яркая и в то же время гармонически стройная поэзия этих легенд возьмет свое и победит предубеждение читателей» (15, 212). В этом предисловии Тургенев явно отождествляет себя с Флобером: в последние десятилетия жизни он часто жаловался на то, что русские критики исходят при оценке его новых произведений из его более ранних творений, считая их какой-то «нормой» и рассматривая его позднейшие попытки изображать явления мира по-новому как отход от этой нормы. В 1877 г., например, он пишет Флоберу по поводу восприятия «Нови»: «Газеты находят, что я выдохся, и бьют меня моими же старыми сочинениями (как Вас бьют «Госпожой Бовари»)» (П., 12, 432). Это относится не только к «Нови», но и к поздним рассказам Тургенева. В итоге можно сказать, что продуманная и интенсивная деятельность Тургенева, направленная на популяризацию современной ему французской литературы в России, продолжится программным обращением старших символистов (особенно Брюсова) к той же французской литературе.

Я, конечно, вовсе не желала чрезмерно сблизить или отождествлять художественные приемы позднего Тургенева и представителей литературы рубежа веков, Тургенев, например, более подробно, чем Брюсов, описывает бытовую среду героев, галлюцинации которых он передает читателю, более тщательно

объясняет эти галлюцинации предысторией не только данных героев, но и их предков. Разумеется, у Тургенева и речи не может быть о таких не свойственных классической русской литературе эротических элементах, которые вводятся в русскую литературу лишь на рубеже XIX и XX столетий. У Тургенева фантастическое, таинственное никогда не воплощается в таких гротескных сценах, как, например, в «Огненном ангеле» Брюсова, и в его творениях (в отличие от Брюсова) полностью отсутствуют элементы научной фантастики. В этом отношении русским предшественником Брюсова можно считать не Тургенева, а В. Одоевского.

Вопрос связи «Стихотворений в прозе» Тургенева с русской литературой рубежа веков мало изучен. Л. Н. Иссова занимается историей этого жанра у Тургенева, Гаршина, Короленко и Бунина⁵⁸. Румынский исследователь Альберт Ковач в статье «Жанр стихотворения в прозе в русской литературе конца XIX — начала XX века» вовлекает в круг исследования произведения Горького, А. Белого и Ремизова⁵⁹. Наряду с разбором целого ряда произведений Горького, которые отвечают требованиям этого жанра, А. Ковач утверждает, что «Песнь о Соколе» и «Песнь о Буревестнике» тоже являются стихотворениями в прозе. Мне кажется, что эти произведения ни в коем случае не могут быть рассмотрены как продолжение указанной жанровой линии, так как обе эти «Песни» — метричны, а Тургенев определил свои миниатюры как «стихотворения без рифмы и размера» (13, 600). К именам, упомянутым в статье Ковача, можно добавить целый ряд других имен авторов той же эпохи. В рамках настоящей статьи я не могу, конечно, дать исчерпывающий анализ этой сложной темы, хочу лишь указать на те аспекты этой проблемы, изучение которых могло бы, на мой взгляд, привести к интересным выводам.

Жанр стихотворения в прозе был внесен в русскую литературу (да и в литературу целого ряда стран средне-восточной Европы) Тургеневым в 1870—1880-х годах. Определенные предпосылки его возникновения были созданы ходом развития русской литературы и некоторыми чертами предшествовавшего творчества Тургенева. Это, однако, не противоречит несомненному факту, что генетически жанр восходит к французской литературе, к стихотворениям в прозе Бертрама и Бодлера⁶⁰. Позже жанр был использован такими русскими писателями, как Гаршин, Короленко, Я. Полонский, к которым скоро присоединился молодой Горький. Среди многих причин обращения этих писателей к сравнительно новому в русской литературе жанру можно упомянуть поиски ими новых по сравнению с классическим реализмом путей, возобновление определенных романтических традиций (жанр стихотворения в прозе восходит к роман-

тизму), наконец, характерное для 70—90-х годов стремление создавать сжатые, предельно краткие произведения, в которых большую роль играет иносказание и которые часто выражают лирические, мимолетные впечатления, настроения. Не желая теперь подробно останавливаться на жанровых приметах стихотворения в прозе, отмечу только, что этот жанр вполне мог удовлетворить именно таким требованиям: мог сжато и очень выразительно, часто в символической, аллегорической форме воплотить мысли об общих законах мироздания, о противоречиях человеческого существования, передавать лирико-эпическими средствами эпизоды жизни, и — не в последнюю очередь — «останавливать мгновенье».

Стихотворения в прозе Тургенева одновременно связаны с русским литературным процессом 70—80-х годов и готовят почву для новых литературных явлений. Б. Эйхенбаум пишет в связи с романом «Анна Каренина», что Толстой ориентируется здесь «на метод философской лирики, усваивает ее импрессионизм и символику. Интересно, что в это же время Тургенев пишет свои „Senilia“». Это воздействие поэзии на прозу prepares будущий ход от реализма к символизму»⁶¹. Процесс лиризации прозы продолжался и на рубеже XIX—XX вв., и «Стихотворения в прозе» Тургенева, о которых недаром так восхищенно отзывался Мережковский, воплощают ту «новую впечатлительность», которая, по мнению Мережковского, является одной из характерных черт символизма. Всем этим (и многими другими причинами) объясняется, что самое значительное развитие жанра в России после Тургенева наблюдается у символистов. В дальнейшем я укажу лишь на некоторые примеры, без всякой претензии на полноту.

По всей вероятности, в 1890-е годы были написаны те до сих пор не напечатанные стихотворения в прозе И. Анненского («Autopsia»), которые долго считались самостоятельными произведениями писателя. А. Федоров в своей монографии об Анненском указывает на то, что на самом деле это — переводы строфических, метрических, рифмованных стихотворений итальянской писательницы Ады Негри. Ученый безусловно прав, когда предполагает, что Анненский перевел эти стихи стихотворениями в прозе потому, что тургеневский цикл пользовался в это время большой популярностью в России⁶². Но к этому необходимо добавить, что Анненский и другие символисты, конечно, хорошо знали стихотворения в прозе Бодлера.

После этих ранних переводов Анненским были написаны и самостоятельные стихотворения в прозе, которые очень отличаются от этих переводов по содержанию и по настроению. «Autopsia» — это посмертный монолог молодой девушки из рабочей среды, в котором она говорит о страданиях рабочих людей. Самостоятельные стихотворения в прозе Анненского, увидевшие свет лишь после смерти поэта, запечатлевают субъек-

тивные переживания, содержат избыточные эпитетами (главным образом цветовыми) импрессионистические пейзажные картины, то в аллегорической, то в символической форме повествуют — как и лирика Анненского — о собственной душе поэта⁶³.

С точки зрения нашей темы было бы весьма полезно исследовать не напечатанные еще рукописи В. Брюсова. В его стихотворении в прозе «Отдаленные дни» (1898) редактор «Неизданной прозы» Брюсова И. М. Брюсова пишет: «Мы позволим себе продемонстрировать здесь один из ранних рассказов, вернее — одно из стихотворений в прозе»⁶⁴ (выделено мной. — Ж. З.). Основываясь на этой формулировке, можно предполагать, что среди ненапечатанных рукописей Брюсова есть и другие миниатюры этого же жанра. Стихотворение в прозе «Отдаленные дни» вполне соответствует тематике тома, содержащего исторические произведения писателя; оно отражает сновидение пленного дикаря о каком-то новом, незнакомом ему будущем мире. Эта сжатая миниатюра сочетает импрессионистические элементы, лиризм сна с грубыми подробностями действительности. Брюсов придает прозаическому тексту повторением слов определенную ритмичность. Благодаря всем этим чертам сжатая миниатюра соответствует жанровым признакам, которые впервые в России были воплощены в цикле Тургенева.

В связи с этой темой необходимо остановиться, хотя бы коротко, на некоторых произведениях А. Белого, прежде всего на его «Симфониях» (1900—1908). По мнению М. Л. Гаспарова, на «Симфонии» А. Белого повлиял жанр стихотворений в прозе⁶⁵. А. Ковач прав, когда он указывает на то, что «Симфонии» Белого нельзя считать стихотворениями в прозе, однако невозможно согласиться с тем, что этот исследователь пишет о влиянии некоторых стилистических особенностей миниатюр Тургенева и Горького на «Симфонии»⁶⁶. Ближе к истине Лена Силард, которая связывает «Симфонии» с экспериментальным романом XX в. Она же указывает на то, что ритмика их текста возникла отчасти под влиянием прозы Ницше⁶⁷. Мы не можем считать «Симфонии» стихотворениями в прозе не только потому, что их объем значительно превышает обыкновенный объем малой прозы этого жанра, но и потому, что в весьма сложно построенных «Симфониях» (текст которых является отчасти метричным) создается целая система лейтмотивов и сюжетных элементов, связывающих между собой отдельные «Симфонии», что выходит за рамки жанровых особенностей цикла стихотворений в прозе.

Все же А. Белый играл заметную роль в развитии жанра стихотворений в прозе: в его первом напечатанном сборнике («Золото в лазури») мы находим целый цикл миниатюр⁶⁸, которые сам автор называет «лирическими отрывками в прозе»⁶⁹.

«Лирические отрывки в прозе» Андрея Белого были написаны — кроме несколько более позднего «Аргонавты» — в 1900 г.

Они тесно связаны со стихотворениями сборника «Золото в лазури», в котором они напечатаны. Как стихотворения, так и эти лирические миниатюры, «передали настроение московского кружка соловьевцев, называвших себя аргонавтами и охваченных предчувствием будущей зари»⁷⁰. Как стихотворения, так и прозаические отрывки Белого необыкновенно богаты красками, отмечены избытком цветowych эпитетов, характерных для импрессионистской поэтики, многочисленными синонимами одного основного цвета и особенно сложными эпитетами, которые играют большую роль в создании импрессионистических эффектов стихотворений в прозе Тургенева и получают большое распространение у Бальмонта. Л. Силард права, когда указывает на то, что «обилие цветowych эффектов, построенных на сравнениях с драгоценными камнями, тканями, говорит о близости сецессю»⁷¹. Именно такие черты характеризуют, например, «Видение», где рисуется образ будущего Царя, появляющегося как будто во сне. В «Волосатике» автор опять изображает «не то сон, не то действительность»⁷². Он уводит читателя в мир Древнего Рима, описывает пир веселых юношей и девушек на мраморной террасе, рядом с бездной, поросшей розами. В этой бездне скрывается Волосатик — жуткий паук, злой гном, дух пропасти, желающий погубить их. Пирующие ощущают приближающееся зло, веселость сменяется зловещими предчувствиями, но их спасает заря, восходит красное золото солнца, и они продолжают веселый пир.

Фольклорный элемент (сказка о Ревуне, царе горных ветров) переплетаются с повествованием о таинственном старике в миниатюре «Ревун»; в первобытные времена уводит «Ссора», в центре которой борьба человека-дикаря с орангутангом; в центре «Этюда» стоит Адам, напрасно зовущий Каина, чтобы благословить его.

С нашей точки зрения, особенного внимания заслуживает «Сон», предвещающий гибель земли. Это — излюбленная тема символистов, и, таким образом, «Сон» тематически связан с «Концом света» Тургенева. Как у Тургенева, так и у Белого гибель земли описывается от первого лица лирическим героем, свидетелем этих печальных событий. Вообще, с точки зрения формы «Сон» своей эмоциональной возвышенностью, анафорической композицией, большим вниманием к ритму фразы, к звучанию текста, перекликается с тургеневскими стихотворениями в прозе.

Другой выдающийся символист, Ф. Сологуб, тоже писал стихотворения в прозе, связанные с его поэзией и прозой, рисующими мир абсурдным, мрачным и выражающими мысль о блаженстве небытия. Радость небытия получает выражение, например, в прозаической миниатюре «Будущие», повествующей о счастье еще не рожденных, а впоследствии о трагической судьбе четырех из них, родившихся на свет. «О, отрадное место

небытия, зачем из тебя уходит Воля!»⁷³ — таким восклицанием завершается это стихотворение в прозе, носящее лирический характер и ритмизованное девятью анафорами и другими синтаксическими и фонетическими приемами.

Мрачными декадентскими настроениями характеризуется миниатюра «Дрова», в которой участники роскошного пира вдруг замечают, что плита, где готовится вкусная еда, вместо дров топится человеческими телами: «Их много... Ходят мимо. Наши дворники их рубят», — объясняет повар⁷⁴. Эта жуткая миниатюра производит очень сильное впечатление именно тем, что в ней самые простые, обыкновенные явления неожиданно переходят в абсурд. Такой метод изображения вовсе не характерен для Тургенева, и в России получает распространение преимущественно на рубеже веков.

Достаточно перелистать издания символистов, чтобы найти большое количество стихотворений в прозе или близких к ним по жанру миниатюр, многие из которых представляют собой переход от стихотворения в прозе к маленькому лирическому рассказу. В альманахе «Северные цветы», например, обращает на себя внимание фантастическая, аллегорическая миниатюра ставшего в дальнейшем знаменитым литовского поэта Й. Балтрушайтиса («Легенда о факелах»)⁷⁵, который на рубеже веков нередко печатался в изданиях символистов. В этом же альманахе напечатан целый маленький цикл, состоящий из десяти стихотворений в прозе («Образы»). Подпись «А. М. Д.» указывает на Александра Михайловича Добролюбова⁷⁶. Нет ничего удивительного в том, что в молодости близкий к символистам Добролюбов писал и стихотворения в прозе, ведь он вообще занимался поэтическими экспериментами. На страницах этого же альманаха увидела свет лирическая миниатюра В. Розанова «Мимолетное»⁷⁷; в ней, как и во многих других произведениях писателя, маленькие, незначительные явления жизни вызывают мрачные мысли о бесцельности существования, о грусти стареющего человека, настроения которого символизируются в конце миниатюры (в известном отношении близкой к стихотворениям в прозе) метафорой дерева, лишенного листьев. Эта лирическая миниатюра, как и некоторые более поздние произведения писателя, фиксируют отрывистые, внезапно сменяющие друг друга мысли и настроения Розанова.

Много стихотворений в прозе или близких к ним миниатюр было опубликовано в одном из ведущих органов символистов, в альманахе «Гриф»; примерами могут служить миниатюра А. Миропольского «Пришлец»⁷⁸, напоминающая легенду, «фантазия» Н. Табеецкого «Crescendo... line!»⁷⁹, которая, несмотря на сравнительно большой объем, несомненно носит определенные стилистические черты стихотворения в прозе. Элементы стихотворения в прозе и маленького лирического рассказа переплетаются в возвышенной, описывающей галлюцинацию о Христе

«Последней ночи» Нины Петровской⁸⁰. Полностью соответствует традиционным тургеневским требованиям жанра сильно ритмизованное анафорами и прочими повторениями слов стихотворение в прозе А. Куренского («Она не была похожа на других»⁸¹). В «Гриф» увидели свет и некоторые миниатюры А. Ремизова.

В альманахе «Белые ночи» тоже немало лирических миниатюр. Из них безусловно стихотворениями в прозе являются шесть миниатюр Е. Лундберга («Ночные»⁸²). Это чрезвычайно сжатые произведения, большинство которых носит афористический характер (как и целая группа стихотворений в прозе Тургенева). Они отражают одиночество лирического героя, его страх перед прозаическим миром, что также сближает их с определенной группой тургеневского цикла.

Приведенные примеры вовсе не дают полного представления о роли жанра в символистских изданиях. Мне хотелось лишь обратить внимание на факт, что стихотворения в прозе и близкие к ним лирические миниатюры стали органической частью материала этих альманахов. Среди авторов миниатюр есть известные или ставшие впоследствии известными писатели, есть и второстепенные имена, важные тем не менее для характеристики литературного процесса.

Отдельную работу можно было бы посвятить разнообразным миниатюрам А. Ремизова. Его «Плача» (1903), которая является стилизацией плача зырянской девушки перед замужеством, питается фольклорными источниками, в то же время отличается гармоничным построением, с двумя рядами анафор, проходящих через весь текст, эмоциональной насыщенностью, изобилием сравнений, метафор, мелодичностью. Всеми этими особенностями «Плача» несомненно связана с традицией стихотворений в прозе⁸³.

Некоторые стихотворения в прозе, написанные Ремизовым, были напечатаны в упомянутом альманахе «Гриф». Такими являются «Молитва» и «Последний час» (1904)⁸⁴. «Молитва» — выраженное в поэтической форме, возвышенное обращение к Богоматери, в котором писатель (как и во многих более поздних своих произведениях других жанров) жалуется на страшный мир, где побеждает зло, где «глухие, ослепленные люди» обижают поэта, где тоска поет ему темные песни. В «Молитве» выражается страх одинокого человека, живущего во враждебном мире и возлагающего единственную надежду на Богоматерь. Этот очень сжатый, эмоционально насыщенный текст порою тяготеет к метрическому звучанию, оставаясь, однако, прозой. Дактилическое окончание некоторых предложений вносит в это изобилующее поэтическими тропами стихотворение в прозе определенный фольклорный характер.

В центре «Последнего часа», как и в центре «Конца света» Тургенева,— гибель земли. После введения, состоящего из не-

скольких чисто номинальных абзацев, следует вставное метрическое стихотворение, в котором лирический герой прощается с теми, кто обидел его, с властной и дикою толпой. После этой вставки продолжается прозаический текст, насыщенный поэтическими тропами. Является женщина с черными цветами из отвердевшей крови в руке, и перед этой фигурой, символизирующей смерть, все падают, «скошенные косою неумолимой». Эта миниатюра уже предвещает более поздние произведения Ремизова, в которых поток чувств часто переплетается с галлюцинациями, а явь — с элементами сна.

Дальнейшей задачей исследователей русского стихотворения в прозе будет определение того, можно ли отнести к этому жанру циклы миниатюр, в которых Ремизов с малейшими подробностями зафиксировал собственные сны (имеются в виду «Бедовая доля», «С очей на очи» и «Кузовок»).

В дополнение к изложенному следует заметить, что среди стихотворений в прозе многочисленных авторов рубежа XIX—XX вв. нет ни одного цикла, подобного многостороннему «*Senilia*» Тургенева, который нередко и не без основания называют «калейдоскопом». Даже маленькие циклы стихотворений в прозе рубежа веков могут быть сопоставлены лишь с той или иной группой внутри «Стихотворений в прозе» Тургенева. Бросается в глаза и другое: в то время как стихотворения в прозе были последними произведениями Бертрана и Тургенева, составляя итог их творческих исканий, в русской литературе рубежа веков — как видно было из приведенных примеров — немало писателей, напротив, начинали свою творческую деятельность стихотворениями в прозе, предвещающими некоторые элементы их позднейшего творчества, произведений другого жанра. Мы видели, что не всегда легко провести грань между стихотворениями в прозе и маленькими импрессионистически-лирическими рассказами конца XIX — начала XX в. Это обстоятельство наводит на мысль о том, что стоило бы изучать проникновение элементов стихотворения в прозе в другие жанры.

Примечания

¹ При разработке этой темы я получила большую помощь от Г. А. Бялого, М. И. Дикман, А. В. Лаврова, Д. Е. Максимова, К. Д. Муратовой и Л. Силард, которым приношу благодарность.

² Андреевский С. А. Тургенев. Его индивидуальность и поэзия//Литературные очерки. СПб., 1910. С. 262—318.

³ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. СПб.; М., 1912. Т. 15. С. 250.

⁴ Бальмонт К. Д. Рыцарь Девушки-Женщины//Тургенев и его время: 1-й сб./Под ред. Н. Л. Бродского. М.; Пг., 1923. С. 16—25.

⁵ Белый Андрей. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Цит. по:

Гречишкин С. С., Лавров А. В. Брюсов о Тургеневе//Тургенев и его современники/Отв. ред. М. П. Алексеев. Л., 1977. С. 173.

⁶ Анненский, Иннокентий. 1) Умиравший Тургенев//Книга отражений I. СПб., 1906. С. 61—73; 2) Белый экстаз//Книга отражений II. СПб., 1909. С. 33—41.

⁷ Ашимбаева Н. Т. Тургенев в критической прозе И. Анненского//Изв. АН КазССР. 1984. Сер. филол. С. 55.

⁸ Мережковский Д. С. Поэт вечной женственности: Невоенный дневник, 1914—1916. Пг., 1917. С. 75.

⁹ Чулков Г. И. Памяти Тургенева//Покрывало Изиды: Критические очерки. М., 1909. С. 169—177.

¹⁰ Анненский, Иннокентий. Умиравший Тургенев. С. 69.

¹¹ Гречишкин С. С., Лавров А. В. Указ. соч. С. 170—189.

¹² Там же. С. 172.

¹³ Там же. С. 173.

¹⁴ Скабичевский А. М. Новые течения в современной литературе//Скабичевский А. М. Соч. СПб., 1903. Т. 2. С. 930—931.

¹⁵ См.: Родзевич С. И. Романтик реализма: Тургенев и символизм//И. С. Тургенев: К столетию со дня рождения: Статьи. Киев, 1918. С. 79—138.

¹⁶ С. И. Родзевич ошибочно предполагал, будто в «Вере» отразилось знакомство с «Кларой Милич». Л. Н. Назарова правильно указывает на то, что скорее можно допустить обратное, так как рассказ «Вера» до включения в сборник «Contes cruels», т. е. еще до создания «Клары Милич», неоднократно печатался во французских журналах. См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. Т. 13. М.; Л., 1967. С. 585.

¹⁷ См., напр.: Пумпянский Л. В. Тургенев и Флобер//Тургенев И. С. Соч.: В 10 т. Т. 10. Л., 1930. С. 18.

¹⁸ Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей»//Тургенев И. С. Соч. Т. 8. М.; Л., 1929. С. XVI.

¹⁹ Там же.

²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953—1959. Т. 1. С. 303—304; Т. 8. С. 313—314. Т. 10. С. 41.

²¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1961—1968. Т. 9. С. 479, 502; Т. 13. С. 570.—Далее при ссылках на это издание в тексте указываются номер тома и страница. Письма обозначаются П.

²² Такое отношение к «таинственным повестям» наблюдается даже сегодня в некоторых работах, напр.: Поддубная Р. Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева//Восьмой межвузовский тургеневский сборник: И. С. Тургенев и русская литература/Отв. ред. Г. Б. Курляндская. Курск, 1980. С. 64—84; Осьмакова Л. Н. О поэтике «таинственных повестей» Тургенева//И. С. Тургенев в современном мире/Отв. ред. С. Е. Шатов. М., 1987. С. 220—231.

²³ Измайлов Н. В. Фантастическая повесть//Русская повесть XIX века/Под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 134—169; Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики//К истории русского романтизма/Под ред. Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. М., 1973. С. 219—258.—В этом же году появилась книга американской исследовательницы М. Ледковски (Ledkovsky, Marina. The Other Turgenev. From Romanticism to Symbolism//Colloquium Slavicum 2. Würzburg, 1973) и моя статья «„Таинственные повести“ Тургенева и русская литература XIX века» (Studia Slavica Hung. 1973. С. 347—364), в которых ставится проблема связи «таинственных повестей» с русскими символистами.

²⁴ Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985.

²⁵ Имеется в виду Полн. собр. соч. и писем в 28 т. (гл. редактор издания М. П. Алексеев).

²⁶ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов//Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459. Блоковский сборник Ш. Тарту, 1978. С. 76—120; Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов»//Миф—фольклор—литература/Под ред. В. Г. Базанова. Л., 1978. С. 137—170; Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988; Ильев С. Архитектоника «Огненного ангела» Валерия Брюсова// В. Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983. С. 103—114.

²⁷ Koschmal, Walter. Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in de Späten Werken I. S. Turgenevs. Amsterdam, 1984.

²⁸ См.: Зельдхейн-Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева... С. 95; Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX—начала XX в.// Проблемы поэтики русского реализма/Отв. ред. Г. П. Макогоненко, В. М. Маркович, М. Рев. Л., 1984. С. 77—98.

²⁹ Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы Тургенева... С. 95.

³⁰ Недаром он шутил писал перед возвращением из Спасского в Париж М. Г. Савиной: «Что же касается до меня, то я телесно хотя еще здесь — но мысленно уже там — и чувствую уже французскую шкуру, нарастающую под отстающей русской» (П., 13/1, С. 111).

³¹ См., например: Laage, Karl Ernst. Theodor Storm und I. Turgenev// Heide in Holsten X. 1967; Тиме Г. А. Новелла настроения в творчестве И. С. Тургенева и Т. Шторма//Zeitschrift für Slawistik. XXXII. 1987. S. 423—433.

³² Началом этой работы может считаться статья Дессе Р. Dessaix, Robert. Turgenev and Maupassant as Fantasts//Russian Literature. Oct. Amsterdam, 1977. P. 325—339.

³³ Etranges Histoires. Издание первое и второе — 1873, третье — 1874.

³⁴ Flaubert, Gustav. Lettres inédites à Tourgeneff. Monaco, 1946. P. 57.

³⁵ Ibid. P. 58.

³⁶ Мопассан, Ги де. Полн. собр. соч. Т. 10. М., 1950. С. 338—339.

³⁷ См.: Зельдхейн-Деак Ж. Тургенев и новые художественные искания конца XIX—начала XX века//Studia Russica. 1983. С. 113—122.

³⁸ См.: Гречишкин С. С., Лавров А. В. Указ. соч. С. 184.

³⁹ Брюсов В. Земная ось: Рассказы и драматические сцены. М., 1907. С. 8.

⁴⁰ Там же. С. 9.

⁴¹ О сказовой манере у Тургенева см.: Рыбникова М. А. Один из приемов композиции у Тургенева//Творческий путь Тургенева/Под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923. С. 202—225; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 327.

⁴² На это обратил мое внимание Д. Е. Максимов.

⁴³ Максимов Д. Е. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 98—99.

⁴⁴ Там же. С. 91.

⁴⁵ Там же. С. 52.

⁴⁶ Там же. С. 54.

⁴⁷ См.: Кшицова, Дануше. Романтические поэмы И. С. Тургенева. Slavica. Debrecen. XXIII. 1986. С. 219.

⁴⁸ См.: Зельдхейн-Деак Ж. «Сон» Тургенева. К проблеме поэтики «таинственных повестей»//Studia Slavica Hung. XXVIII. 1982. С. 285—298.

⁴⁹ Szerb, Antal. A világirodalom története. Budapest, [1941] 1962. С. 687.

⁵⁰ Долгополов Л. К. Поиски нового героя: Проблема публицистичности и трансформации жанра//Русская повесть XIX века/Под ред. Б. С. Мейлаха. Л., 1973. С. 459.

⁵¹ Woodward, James. The Symbolism and Rhythmical Structure of Turgenyev's «Italian Pastiche»//Welt der Slaven. 1973. 18. P. 368—385.

⁵² См.: Габель М. О. Песнь торжествующей любви: Опыт анализа//Творческий путь Тургенева. Пг., 1923. С. 202—225; Муратов А. Б. Повесть Тургенева «Песнь торжествующей любви»//Studia Slavica Hung. XXI. 1975. С. 123—137.

⁵³ О стилизации см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 323—325; Шубин Э. А. Художественная проза в годы реакции//Судьбы русского реализма в начале XX века/Под ред. К. Д. Муратовой. Л., 1972. С. 84—96; Зельдхейн-Деак Ж. К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века//Hungaro-Slavica. 1978. С. 389—402.

⁵⁴ Заборов П. Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика//Тургенев и его современники. С. 129—136.

⁵⁵ Брюсов В. Письма к петербургским и московским литераторам//Брюсов Валерий. Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 669.

⁵⁶ Мостовская Н. Н. Тургенев об «Искушениях святого Антония» Г. Флобера//Тургеневский сборник. III/Под ред. Н. В. Измайлова и Л. Н. Назаровой. Л., 1967. С. 142—143.

⁵⁷ Там же. С. 147.

⁵⁸ Иссова Л. Н. Жанр стихотворения в прозе в русской литературе (Тургенев, Гаршин, Короленко, Бунин): Автореф. канд. дисс. Воронеж, 1969.

⁵⁹ Ковач А. Жанр стихотворения в прозе в русской литературе конца XIX — начала XX века//Romanoslavica. XIX. 1979. С. 263—283.

⁶⁰ О жанре стихотворения в прозе см., например: Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire jusque à nos jours. Paris, 1959; Nies, Fritz. Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire. Heidelberg, 1964; Левина Н. Р. Стихотворения в прозе: Автореф. канд. дис. Л., 1970.—О связи «Стихотворений в прозе» с французской литературой см.: Богданович, Нана. Покуша едне книжевне паралеле: Песме у прози Тургенева и Ш. Бодлера//Летопис Матице Српске. 1955. 6. С. 562—574; Lo Gatto Maveg, Anna. Quelques hypothèses sur les modèles français des «Poèmes en prose»//Cahiers Ivan Tourguéniev-Pauline Viardot-Maria Malibrán/Гл. ред. А. Звигильски. N 7. Paris, 1983. P. 52—57; Пестерев В. А. Жанр стихотворения в прозе И. С. Тургенева и Ш. Бодлера//Роль русской классики в развитии и взаимообогащении жанров. Орджоникидзе, 1986. С. 119—129.

⁶¹ Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974. С. 185.

⁶² См.: Федоров А. И. Анненский. Л., 1984. С. 80—82.

⁶³ См.: Посмертные стихи Иннокентия Анненского. Пб., 1923. С. 95—107.

⁶⁴ Брюсов В. Я. Неизданная проза. М.; Л., 1934. С. 6.

⁶⁵ Гаспаров М. Л. Стихотворение в прозе//Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 205.

⁶⁶ Ковач А. Указ. соч. С. 281.

⁶⁷ Силард Л. 1) О структуре «Второй симфонии» А. Белого//Studia Slavica Hung. XIII. 1967. С. 311—322; 2) О влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого: «Так говорил Заратустра» и «Симфонии»//Там же. 19.1973. С. 289—313.

⁶⁸ Белый А. Золото в лазури. М., 1904. С. 177—210.

⁶⁹ Андрей Белый — Брюсову//Брюсов В. Лит. наследство. М., 1976. Т. 85. С. 363.— Гречишкин и Лавров указывают на то, что в «Золото в лазури» вошли не все «лирические отрывки в прозе»; ненапечатанные «отрывки» хранятся в ГБЛ (там же. С. 364).

⁷⁰ Силард Л. Андрей Белый//Русская литература конца XIX — начала XX века (1890—1917)/Под ред. Лены Силард. Budapest, 1983. Т. 1. С. 290.

⁷¹ Там же.

⁷² Белый А. Золото в лазури. С. 179.

⁷³ Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 10. С. 72—73.

⁷⁴ Там же. С. 124.

⁷⁵ Северные цветы. М., 1902. С. 84—88.

⁷⁶ Там же. С. 89—95.

⁷⁷ Северные цветы. М., 1903. С. 151—153.

⁷⁸ Гриф. М., 1904. С. 71—73.

⁷⁹ Там же. С. 135—138.

⁸⁰ Там же. С. 51—54.

⁸¹ Гриф. М., 1905. С. 147—148.

⁸² Белые ночи. СПб., 1907. С. 166—171.

⁸³ Ремизов А. Соч. СПб., 1911. Т. 6. С. 68—69.

⁸⁴ Гриф. М., 1904. С. 39—40, 42.

И. В. СТОЛЯРОВА

ТРАДИЦИИ ГОФМАНА В РОМАНЕ
Н. С. ЛЕСКОВА «ЧЕРТОВЫ КУКЛЫ»

Творчество Н. С. Лескова изучается ныне главным образом в контексте русского литературного процесса, связи наследия писателя с европейскими литературами только еще начинают привлекать внимание исследователей. Между тем этот аспект представляется очень важным, так как при всей своей тесной сращенности с эмпирикой русской жизни, традициями народной культуры и историей отечественной литературы, оно активно вбирает в себя опыт мирового искусства и порой открыто ориентировано на этот опыт (вспомним название ранней повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» и первоначальное название повести «Очарованный странник» — «Черноземный Телемак»). Возможность рассмотрения «Чертовых кукол» в связи с гофмановской традицией подсказывают письма Лескова редактору и издателю журнала «Русская мысль» В. М. Лаврову, где должен был быть помещен этот роман. В письме от 5 октября 1887 г. Лесков замечает, что его новое произведение написано в особой, несколько условной литературной манере: «...все отдает то баснею и стариною, то вдруг хватиться и чувствуешь — ведь это что-то свое. Так все и написано — вроде „Серапионовых братьев“ Гофмана»¹.

В связи с этим литературным признанием естественно встают вопросы: что заставило Лескова использовать в его позднем злободневном романе «прием» (выражение писателя из того же письма) Гофмана? Что реально имеет в виду Лесков, говоря о близости системы повествования в «Чертовых куклах» той, которую разработал Гофман в «Серапионовых братьях»?

Прежде всего обращает на себя внимание общий композиционный принцип, который лежит в основе обоих сопоставляемых в этой статье произведений. И у Гофмана, и у Лескова в центре изображения не один какой-либо характер, а союз друзей, причем это содружество творческих личностей: писателей и композиторов у Гофмана, художников у Лескова,веряющих в общении друг с другом истинность тех или иных исповедуемых ими верований и принципов.

Вступая в «Серапионово братство», герои Гофмана дают

друг другу право всесторонне и нелицеприятно обсуждать свои произведения, а стало быть, и выраженное в них то или иное отношение к искусству и действительности, к реальному и фантастическому, к любви и ее метаморфозам, к внутренней свободе лица и ограничивающей ее власти «предопределения» и т. п. Снова и снова постулируют они общую для всех романтиков мысль о том, что самое драгоценное в искусстве — это проявление в нем именно авторского личностного начала, то своеобразное освещение событий, которое дает именно этот, а не иной писатель. «Дух поэта,— настаивает Лотар,— должен не только воспринять вереницу пестрых, вечно движущихся происшествий, но и переработать их в своем мозгу, откуда, как осадок или экстракт, образующийся при химических процессах, получают, наконец, те живые, принадлежащие всему миру и жизни дивные образы, в которых мы... узнаем живущих среди нас людей»². В центре всех разговоров «серапионов» вокруг только что прочитанного именно этот момент оригинальной переработки художником тех явлений и фактов, которые дают ему жизнь или искусство. Таким образом в гофмановском повествовании все время соединяются друг с другом два плана — непосредственного художественного изображения деятельности только что возникшего «литературного союза» и аналитических размышлений о тех сочинениях, которые прочитываются на общих собраниях, вызывая почти всякий раз обширные дружеские дискуссии.

Такой способ организации повествования, органически соединяющий в себе и собственно художественный момент, и момент аналитического и оценочного высказывания, очевидно, как нельзя более отвечал творческой задаче, которую ставил перед собой Лесков в романе «Чертовы куклы»: создать произведение учительного пафоса, призванное противостоять глубоко ложным и опасным, на его взгляд, представлениям и умонастроениям, возобладавшим в восьмидесятых годах в художественной среде, поднять значение личности художника — служителя идеала, укрепить людей в их приверженности высшим духовным ценностям.

В свете такого замысла возможность прямой декларации тех или иных взглядов, столь естественно возникающая для героев в системе гофмановского романа, являла собой для Лескова, разумеется, особую ценность и привлекательность.

Однако, следует заметить, что расстановка главных действующих лиц в «Чертовых куклах» все же несколько иная, чем в «Серапионовых братьях». Если герои-литераторы Гофмана, размышляя об искусстве, высказывают обычно родственные друг другу суждения, корректируя и развивая их, то герои-художники у Лескова занимают прямо противоположные позиции. Используя излюбленный им прием контраста, одного из этих героев, Мака, Лесков сразу представляет читателю

как аскета и мыслителя, задумывающегося «над служебными целями искусства» (8, 488). Маку противостоят в романе Фебуфис и Пик, при всей своей одаренности отличающиеся крайним инфантилизмом и именно поэтому, по логике романа, не желающие признавать над собой и своим искусством диктата гражданских интересов и требований, придерживающиеся линии «самодовлеющего искусства». По язвительному слову повествователя, это художники-«прихотники», следующие в своей жизни и деятельности лишь случайным порывам своих «художественных натур». Они чужды зовам своего времени и, сами того не замечая, вступают в резкий конфликт с ним.

Существенно и другое отличие в сюжетно-композиционной организации сопоставляемых романов. Критерием истинности или ложности тех или иных общеэстетических воззрений в романе Гофмана выступает литературная практика. Поочередно представляя на суд друг другу свои произведения, в которых находят наиболее полное воплощение их взгляды и устремления, друзья-литераторы получают возможность сделать наиболее зримыми, очевидными живые, пллотворные начала своих позиций, а также и их уязвимые стороны.

В романе Лескова все обстоит иначе. Истинность или, наоборот, роковая несостоятельность исповедуемых его главными героями взглядов и убеждений раскрывается не столько в ходе их профессиональных споров и бесед друг с другом, сколько в ходе жизни каждого из них, в их личной и творческой судьбе, которая осмысливается как прямое производное от занимаемых ими гражданских, моральных и эстетических позиций. Фебуфис, Пик и Мак на глазах читателя как бы ставят эксперименты на самих себе, приходя то к самым горьким разочарованиям и раскаянию, то к возвышающим их прозрениям. При этом вооруженный наиболее глубоким и верным взглядом на жизнь Мак обладает способностью наперед угадывать ход событий и безошибочно предсказывать их последствия для обоих своих друзей. Стоит только Фебуфису, возбудившему своими своевольными, дерзкими выходками озлобление римских властей, принять соблазнительное приглашение посетившего его мастерскую заезжего герцога, а затем и уехать вместе с ним в его страну, как Мак немедленно пророчит ему самую жалкую и нелепую гибель. По словам Мака, из его друга наверняка приготовят «шнель-клепс» (8, 515), и так оно потом и случается. Прочитав первое письмо Фебуфиса, посланное еще с дороги и исполненное лучших надежд, Мак с мрачной язвительностью охлаждает пыл собравшихся друзей этого художника и в пику им заявляет, что поведение Фебуфиса напоминает ему анекдот о беспечном турке. Падишах велел посадить его на кол. Тот сказал: «„Это недурно для начала“ и стал опускаться» (8, 522—523). «Фебуфис сел на кол и опускается» (8, 523), — грозно пророчит Мак, удивляя тем самым еще не подозревающего ничего дур-

ного, склонного, как и Фебуфис, к прекраснородушным иллюзиям маленького Пика.

Этот мрачный взгляд Мака на положение художника, ставящего себя в зависимость от сильных мира сего, находит прямую поддержку и в развитии сюжета: вся история пребывания Фебуфиса в стране герцога на правах фаворитного художника — это история неуклонного приближения его к самому бесславному и фантазмагорически нелепому концу. Разуверившись в собственных творческих возможностях, оказавшись в непоправимо ложном, унижительном положении, он кончает с собой.

Если Фебуфис терпит моральный и творческий крах, то его старший товарищ Мак, напротив, в финале романа (в его второй части) переживает состояние необыкновенного духовного подъема. Поверив свои взгляды и горьким опытом друга, и собственным опытом, он сознает себя человеком, которому окончательно открылись правда и истина. Теперь ему надлежит перейти в сферу действия. В этот-то кульминационный момент своей жизни он и зовет своих оставшихся в живых друзей отрешиться от старых, изживших себя ложных романтических представлений и составить новый союз — «союз экономии сил» — с тем, чтобы употребить все силы на борьбу за освобождение народа, за обновление жизни на началах свободы, равенства и братства.

Таким образом, Лесков в несравненно большей степени, чем Гофман, определен и категоричен в своей авторской позиции. Он не только вариантно развивает известные эстетические взгляды и представления о высшем смысле жизни и искусстве, но чрезвычайно настойчиво ведет своего читателя к тому, чтобы одни из этих идей и представлений он расценил как единственно верные и достойные, а другие как глубоко ошибочные и опасные, роковым образом обрекающие человека и художника на поражение в «борениях жизни».

Об увлечении Лескова творчеством немецкого романтика, о его желании сблизить свою манеру рассказа с гофмановской свидетельствует ряд прямых переключений отдельных мотивов и ситуаций, возникающих в «Чертовых куклах», с теми, которые имеют место в «Серапионовых братьях». Так, в главе «Синьор Формика», повествующей о жизни прославленного итальянского художника Сальватора Розы, история его конфликта с римским обществом представлена Гофманом в ситуациях, в значительной мере предопределяющих те, в которых у Лескова будет передана аналогичная история Фебуфиса, повлекшая за собой его отъезд из Рима. Желая уязвить своих врагов, Сальватор пишет две большие картины, «приведшие в ярость весь Рим»: «На одной, изображавшей непостоянство всего земного, тотчас же узнали в главной фигуре одну известную публичную женщину со всеми знаками ее ремесла, бывшую любовницей од-

ного кардинала» (3, 192—193). На другой картине была представлена богиня счастья, щедрой рукой раздающая свои дары.

На страницах лесковского романа Фебуфис предпринимает аналогичную выходку, «скандализовавшую» весь Рим. Влюбленный любовной изменой, он написал и выставил у себя в мастерской «неприличную картину, вроде известной классической „Pandora“» (8, 496). На этом полотне он изобразил красивую даму, жену одного из иностранных дипломатов, в объятиях знаменитого кардинала, а себя поставил рядом с ними вместо сатира. «Картина эта представлялась забавною и едкою всем, кроме неразговорчивого Мака» (8, 496). Она вызвала целую бурю, художнику угрожали наемным убийством. Много позже, совершая свой остроумно задуманный побег из страны герцога, Фебуфис использует тот же способ мести и дарит напоследок молодому полицейскому сатирический набросок, где страж порядка изображен в виде лопухого осла.

В гофмановской новелле «Девушка Скюдери» немаловажную роль в развитии авантюрной фабулы играет некая потаенная дверь в стене, благодаря которой опасный преступник, похититель бриллиантов, на глазах своих преследователей вдруг исчезает. Специальное расследование, проведенное многоопытным начальником полиции Дегрэ, ничего не дает. Только в финале рассказа раскрывается секрет неуязвимости преступника, использовавшего дверь, искусно задекорированную в стене.

Во второй, еще не опубликованной части романа Лескова «Чертовы куклы»³, в которой заметно нарастает напряженность событий, обыгрывается похожая ситуация с потаенной дверью. Предупрежденный о грозящем ему бесчестии, Фебуфис поздним вечером покидает бал, где еще царит веселье, и долгое время безотрывно следит за маленькой чуть заметной дверью в стене герцогского дворца, не появится ли оттуда его жена.

В гофмановской новелле «Эпизод из жизни трех друзей» обращает на себя внимание образ тридцатидвухлетней девушки, отличающейся «перезрелой наивностью». Марцелл предупреждает Александра, чтобы тот не попался на ее крючок: «Я знаю по опыту, что такие наивненькие особы обладают иногда или, вернее, всегда кошачьей натурой и умеют выпускать преострые когти из бархатной лапки, которой так ласково глядят до свадьбы» (1, 129).

Этот коварный женский тип как бы заново оживает в романе Лескова под именем «маленькой Пеллегрини», сначала успешно разыгрывающей из себя перед Пиком наивную институтку, неспособную отличить «букана» от «букашки», а затем искусно овладевающей его волей, так что художник и глазом не успел моргнуть, как оказался в роли ее жениха.

Однако если все указанные выше сюжетные переключки и прямые заимствования носят довольно частный и локальный характер, то несравненно большее значение имеет близость

Лескова Гофману в развитии темы человека-куклы, предельно обезличенного и легко управляемого, как некий игровой автомат, чужой волей. Известно, что эта тема активно разрабатывалась с гоголевских времен и в русской сатире. И происходило это не только под влиянием творчества немецкого романтика, чьи произведения были очень популярны в России. Сама русская действительность с ее нивелирующими личностью социальными процессами, грубым диктатом власти неизбежно породила подобный метафорический образ. Старший литературный современник Лескова, Салтыков-Щедрин замечал, что одна из самых трудных и насущных задач литературы — проникнуть в «тайну человека-куклы»⁴, и в целом ряде своих произведений стремился решать эту задачу.

Лесков в своем позднем романе ставит перед собой подобную же творческую цель. В движении к ней он во многом следует Гофману и в то же время проявляет большую самостоятельность и оригинальность. Наиболее близок он немецкому романтику в тех главах «Чертовых кукол», в которых изображает придворные круги, свиту герцога, увлекшего за собой талантливую художника Фебуфиса. Интересно в этом отношении письмо, в котором Фебуфис рассказывает своим друзьям о поразившем его поведении в острой кризисной ситуации людей, составляющих ближайшее окружение герцога. Стоило этому правителю прогневаться на художника, позволившего себе «поправить» допущенную им несправедливость, как Фебуфис тотчас заметил, что из всей массы придворных на него уже не смотрит ни один человек, все стремятся держать своих коней как можно плотнее к герцогу. Но вот тот меняет свой гнев на милость, и Фебуфис снова наблюдает поразительное единство реакции:

«Это произвело на всех действие магическое. . . все лица на меня просияли, а все сердца, казалось, хотели выпрыгнуть ко мне на тарелку и смешаться с маленькими кусками особливим способом приготовленной молодой баранины» (8, 522).

Черты кукольности и автоматичности, унижающей человеческую личность, являет собой чуть ранее этой сцены и один из наиболее высокопоставленных сановников, в своих произвольных конвульсивных движениях более похожий на марионетку, чем на живое лицо.

«Старец носил превосходно взбитый на голове парик, блистал белейшими зубами и был подрисован и зашнурован в корсет. Лета его были неизвестны, но он держался бодро, хотя и вздрагивал точно под ударами вольтова столба. Чтобы маскировать это произвольное движение, он от времени до времени делал то же самое нарочно» (8, 503).

Безобразный в своей фальши облик этого старца — своего рода концентрированное воплощение фантазмагории той социальной действительности, в которой он занимает столь почетное положение.

Однако, в отличие от Гофмана, в унижительном положении куклы, послушно выполняющей чужую волю, у Лескова оказываются не только люди чиновные, занимающие те или иные казенные должности, но и художники, которые у Гофмана представляют собой обычно особый разряд персонажей, противостоящих по самой своей природе куклам и автоматам. Именно такая судьба постигает и щедро одаренного Фебуфиса, которому все пророчили большое будущее, и искренне преданного искусству Пика. В молодости каждый из них был твердо уверен в своей внутренней свободе, но приходит время, и их самочувствие резко меняется, возникает гнетущее ощущение своей крайней несамостоятельности, зависимости, загнанности в тупик. Как подсказывает логика развития сюжета, эта оскорбительная для достоинства Фебуфиса и Пика перемена совершается во многом вследствие проявленной каждым ребяческой беспечности, стихийности существования, а также недостаточной твердости характера.

Этот нравственно-этический аспект темы человека-куклы особенно занимает Лескова. Поясняя замысел своего нового произведения, писатель заметил однажды в письме к В. М. Лаврову, что он называет эту вещь «Чертовыми куклами» «по характеру бесхарактерности лиц, в нем действующих» (11, 431). В поэтике романа эта тема получает самое многообразное преломление. Не случайно, в частности, что о всех действиях Фебуфиса, замышляемых им после переезда в страну герцога, сообщается обычно с помощью глаголов сослагательного наклонения: художник хотел было сделать что-либо, но не сделал. Так, рассказывая друзьям в письме о первом конфликте с герцогом, Фебуфис признается, что в ответ на грозное повеление этого правителя показать ему только что сделанный рисунок он «хотел было отказать, но улыбнулся и молча подал ему свой альбом» (8, 519). Позже, в разгар семейной ссоры с женой, он «хотел разразиться громкими упреками, но вместо того извинился, сделал несколько незначительных вопросов и несколько раз посмотрел на черного Рапо» (8, 557).

«Вы не то делаете, что хотите», — гласил библейский эпиграф, предпосланный Лесковым к ранним предварительным наброскам к роману. Именно эту нравственную болезнь — аморфность натуры, недостаток воли, бесплодную порывистость — болезнь, по убеждению писателя, типичную для людей эпохи безвременья, и исследует он, повествуя о жизни главных героев своего романа. В поведении Фебуфиса, его жестах и поступках постоянно выявляется разлад между его непосредственной реакцией (чаще всего верной и естественной) на то или иное проявление диктата чужой воли и последующим откликом на него. В малых и больших житейских столкновениях герой Лескова не проявляет должного самообладания — каче-

ства, которое писатель всегда особенно высоко ценил в людях. Желая всячески повесить в глазах читателя значение этого качества, Лесков снова и снова использует в повествовании именно это слово «самообладание» и его производные, сообщает ему функцию лейтмотива, призванного концентрировать на себе читательское внимание. Только в начале восемнадцатой главы «Чертовых кукол» это слово звучит дважды. Один раз — во внутреннем монологе Фебуфиса, взволнованного и оскорбленного конфликтом с женой, которая упорствует в своей отчужденности от него. Он ловит себя на том, что ощущает страх перед этой красивой женщиной, избалованности и капризам которой, очевидно, нет меры, «точно так же, как не видно меры ее упорству и самообладанию, которых совсем нет у Фебуфиса» (8, 556). Чуть ниже это ключевое слово употреблено при описании поведения Фебуфиса в момент приезда гостей, родных его жены. Он встал, чтобы приветствовать их «и в то же время показать первое проявление своего равнодушия и своего самообладания» (8, 557). Однако, как ясно из контекста, подобная попытка обуздать свои чувства — всего лишь пустая претензия, быстро обнаружившая свою несостоятельность. Вскоре Фебуфис теряет выдержку, вступает в новое объяснение с женой, тут же принимающее грубые и оскорбительные для нее формы, а затем впадает в состояние аффекта и не только обращает к ней свои безумные угрозы сжечь ее, но и в самом деле поджигает портьеры у дверей ее спальни.

Подобную же, а может быть, и еще большую мягкотелость, чрезмерную уступчивость, склонность к примирению с действительностью проявляет и «маленький Пик». Повествование о нем также изобилует всякого рода модальными и противительными конструкциями: хотел одного, а делает нечто прямо противоположное. Так, мы узнаем, что услышав от своей молодой жены страшное признание, Пик «хотел ее оттолкнуть, но вместо того принял жену под руки, отвел ее в спальню, помог ей раздеться и сказал: „Раз что все было так, то это предается забвению“» (8, 548).

В то же время гофмановская по своим литературным истокам тема человека-куклы принимает в романе Лескова не только нравственно-психологический, но и злободневный социально-политический поворот. Изначально присущие Фебуфису душевная мягкотелость, отсутствие ясного сознания, к чему он призван, подвластность внешним влияниям — все эти слабости чрезвычайно усиливаются в нем с момента рокового переезда в страну герцога, где безгранично властвует одна воля, воля правителя, где нет среды, которая благоприятствовала бы развитию личности и таланта молодого художника. Новую напряженность поэтому обретает в лесковском романе коллизия: творческая личность — окружающее ее общество, художник — диктат государственной власти, бесцеремонно вторгающийся

в святая святых его деятельности. Не только в «Серапионовых братьях», а и в значительно более ранних своих произведениях («Музыкальные страдания Иоганна Крейслера, капельмейстера») Гофман, как и другие романтики, охотно обращался к такого рода коллизиям, осмысливая их как глубоко трагические. Сочувствие писателя обычно на стороне артистической личности с ее душевной утонченностью, чистотой помыслов, способностью переживать возносящие ее почти к надземным сферам состояния творческих озарений. По мысли Гофмана, такая личность в условиях, где властвуют расчет, низкие страсти, иерархия отношений, роковым образом осуждена на унижения, одиночество и гибель. Трагизм ее судьбы неизбежен.

В отличие от Гофмана Лесков отказывается от принципа контраста в освещении фигур художника и мецената-властителя. Писатель раскрывает не только трагедию таланта, лишённого возможности творчески реализовать себя, но и страшный процесс постепенного втягивания ярко одаренного человека в паутину мелочных забот, интересов и отношений, в которых он мало-помалу теряет свою личность, а вместе с тем растрчивает отпущенный ему талант. Если в былые времена Фебуфис не без гордости говорил о себе, что он «оригинальный человек», а не «рабская копия» (8, 500), то в развращающей атмосфере существования при дворе герцога он незаметно для себя лишается творческой самостоятельности и вскоре становится, по злому слову Шера, «величайшим мастером по утвержденному герцогом образцу» (8, 536). Покорно выслушивает он тривиальные по мысли и грубо бесцеремонные по тону наставительные речи своего высокого покровителя, который важно провозглашает, что «задачи искусства — это героика и пастораль, вера, семья, мирная буколика, без всякого сованья носа в общественные вопросы... Общественные вопросы искусства не касаются» (8, 538). Вынужденный сосредоточить весь интерес своего существования на маленьком пятачке придворной жизни, все больше втягиваясь в пучину ее интриг, художник незаметно для себя все больше нисходит до уровня призрачно-кукольного существования. Оценочный комментарий повествователя помогает читателю лучше осознать это качество жизни «фаворитного артиста», не оставляющей для него возможности обрести свое истинное призвание: «Все это похоже на игру живыми шашками и при пустоте жизни делает интерес. Фебуфис стал чувствовать этот интерес» (8, 534). Однако позже этот ложный интерес не может не вызвать у талантливого художника состояния глубокой депрессии и желания уйти из жизни.

Та метаморфоза, которую претерпевает в романе Фебуфис, а затем и его самоубийство бросают свой компрометирующий ответ на все имеющее место в романе наивные попытки как-то идеализировать строй отношений, существующий в самодержавном государстве герцога. Склонный к прекраснодушию и миру

с действительностью друг Фебуфиса, «маленький» Пик, пишет однажды Маку:

«Ах, друг! Может быть, спасение именно здесь, где стоит воле захотеть, чтоб что-нибудь сделалось, и оно сейчас же становится возможным, а не захотеть — все станет невозможным? И все это оттого, что жизнь удержана в удобной форме?» (8, 531).

Подобные капитулянтские мысли посещают иногда и Фебуфиса, который пытается успокоить свою совесть тем, что деспотизм общественный ничуть не лучше деспотизма государственного. Показательна в романе реакция Мака на такого рода рассуждения: прочитав в письме Пика приведенную выше сентенцию, он тут же прекратил чтение и начал собирать на это письмо мастихином загустевшие было на его палитре краски.

По логике сюжета горькая и жалкая участь «чертовой куклы» в системе отношений, существующей в тоталитарном государстве, неминуемо уготована не только мягким по природе характера людям, занимающим относительно скромное и зависимое положение. Как это ни парадоксально, она грозит и самому монарху, венчающему собой здание социальной пирамиды. Интересно заметить в этой связи, что в структуре характеров герцога, с одной стороны, и Фебуфиса — с другой, имеет место принцип зеркального взаимоотражения. Внешне в силу разности официальных положений это герои-антиподы. Однако по складу натур и характеру поведения они сродни друг другу. По ходу событий постепенно становится все более ясным, что у каждого из них твердость и независимость характера (качества, на обладание которыми оба претендуют) подмечены элементарным детским упрямством, а внутренняя свобода, которой оба они похваляются, — ребяческой импульсивностью поведения, капризами, самолюбивой жадностью во что бы то ни стало взять верх над другим, выиграть в соперничестве. В критические моменты противостояния (сцены аудиенции) реакции и поступки героев оказываются чрезвычайно подобными друг другу.

В момент первой дорожной ссоры и художник и герцог вмиг преисполняются чувствами взаимной злости и ненависти. Возмущенный тем, сколь высокомерно и равнодушно обошелся герцог с услужившим ему смельчаком-горцем, Фебуфис в письме к друзьям рассказывает: «Это было сделано так грубо, что меня взбесило» (8, 517). Подобную вспышку гнева тут же позволяет себе и герцог в отношении художника. Заметив, что покоробленный произошедшей сценой Фебуфис дерзнул наградить юношу, раздобывшего мед диких пчел, герцог пришел в ярость. «Взгляд его засверкал бешенством, а между губ выступила свиная полоска» (8, 518). Враждуя между собой, герцог и Фебуфис повторяют друг друга и в самых мелочных подчас движениях и жестах. В той же сцене в ответ на требование герцога Фебуфис с улыбкой подает ему свой альбом, где он

запечатлел только что произошедшее. Увидев компрометирующий его набросок, герцог «с холодной и злой улыбкой» (8, 519) говорит художнику, что он хорошо рисует, но плохо обдумывает свои поступки.

Державный меценат и доверившийся ему художник подобны друг другу и в кульминационные моменты развития их отношений, с наибольшей полнотой раскрывающие сущность их натур. Интересно соотнести с этой точки зрения сцену аудиенции у герцога из второй части романа со сценой самоубийства главного героя. В первой из них под влиянием исполненных достоинства слов Фебуфиса, не желающего больше терпеть многообразные унижения, герцог вдруг чувствует себя виноватым и пристыженным. Под влиянием этих чувств он совершает неожиданный для всех и самого себя «красивый», по-театральному эффектный поступок: стремительным движением вкладывает в руки Фебуфиса заряженный пистолет, обрывает пуговицы с ворота своей белой рубашки и, тяжело дыша, стоит перед ним с открытой грудью, ожидая заслуженной кары. Он, неправимо разбивший семейную жизнь художника, сбивший его с пути истинного служения искусству, готов принять смерть во искупление своей вины. Этот шаг герцога, в котором, при всей его внешней броскости и экстравагантности, можно увидеть последний всплеск собственно человеческих чувств,— почти самоубийство, которое не состоялось только потому, что Фебуфис не посмел спустить курок.

В сцене самоубийства, которым завершает свой земной путь Фебуфис, художник обнаруживает не меньше нервной взвинченности и влечения к яркой, театральной зрелищности, к созданию вокруг своей гибели возвышающего ее ореола события ужасного и таинственного. С помощью сбереженной золотой булавки жены, обмоченной в раствор краски с картины Кранаха, Фебуфис выкалывает у себя на груди фигуру дракона и умирает.

Дело не только в «характере бесхарактерности» натур обоих героев, но и в активно влияющей на них системе отношений, установлений, норм практической нравственности, существующих в абсолютистском государстве герцога. Долгое время пытающийся сохранить свою независимость Фебуфис в конце концов чувствует себя там уже совсем не тем, кем он приехал в страну герцога, самонадеянно приняв его предложение. Именно поэтому, собрав остаток сил, он бежит из его владений. Сам герцог, выслушав очередной доклад сановника о поднадзорном художнике, замечает: «Да, мы умеем портить». Однако, как показывает ход событий, и этот уверенный в своем могуществе правитель, как и Фебуфис, вынужден пережить мучительное состояние внутренней несвободы, истоки которой в кричащем неравенстве их положений, которое само по себе начисто исключает возможность искреннего человеческого сближения и

дружбы. Убедившись в бесплодности своих попыток по-дружески сблизиться с Фебуфисом, герцог обращается к своему «достопочтенному» советнику с знаменательной просьбой:

«Не можешь ли ты разъяснить мне, старик, одно странное и страшное положение, которое меня неотступно преследует и мучит?.. Отчего это все так складывается, что я, в моем по-видимому самом свободном и независимом положении, несвободен?.. Отчего я так часто принужден приближать к себе и отличать таких людей, в которых не вижу достоинств и презираю их, а должен отдавать тех, которых мог бы уважать и хотел бы видеть?»

Льстивый демагогический ответ советника: «Вы жертвуете своими симпатиями пользам страны» (8, 16) — не в силах заглушить в герцого сердечную тоску. На минуту он перестает быть живым манекеном и становится лицом страдающим. Однако тут же справляется с этой «слабостью» и, как это явствует из его следующих реплик, снова чувствует себя прежде всего лицом официальным, вписанным в систему социально-политических отношений, господствующих в его государстве. Ледяным холодом веет, в частности, от его слов, сказанных по поводу возможного возвращения на родину жены Фебуфиса, недавней любовницы герцога: «У меня и без нее есть подданные, и все они не имеют никаких прав там, где выше всего мое право» (там же).

Итак, зловещие черты кукольности, которые в лесковском романе проявляются во внешности и поведении многих героев, занимающих самые разные социальные положения,— это не только следствие природной бесхарактерности этих людей, но и продукт отношений, культивирующихся в тоталитарном государстве, жестко регламентирующих жизнь и поведение, стирающих индивидуальности, превращающих даже ярко одаренных людей в «рабские копии» самих себя. Наследуя от Гофмана тему человека—куклы, Лесков с особой целенаправленностью исследует в «Чертовых куклах» ее политический аспект. Самый институт государственности, который не был предметом особого художественного осмысления в «Серрапионовых братьях» Гофмана, высвечивается в романе Лескова как сила, враждебная человеческой природе, неизбежно ее калечащая или даже уничтожающая. Такая позиция отразила поворот в общих воззрениях писателя, ощутимо проявившаяся в 1880-х—1890-х годах. Все глубже проникаясь в это время христианскими идеями и настроениями, Лесков не раз заявляет в своих письмах и публицистических статьях («Обуянная соль», 1891) о том, что предписываемые государственными законами отношения господства и подчинения не отвечают заповедям Христа о любви и равенстве, а всякого рода уставы о «пресечении», охраняя права собственников, вопиюще противоречат началам братственного участия и сострадательности, составляющим живую душу христианской этики.

Альтернативой государственной организации в «Чертовых куклах» выступает свободный союз друзей-единомышленников,

решивших примкнуть к освободительному движению, возглавляемому легендарным Гарибальди. «Союз экономии сил», — так называет его Мак, горячо убежденный в том, что только под эгидой такого союза может быть спасена человечность, обретаена истина, сохранено достоинство каждого из его друзей.

При очевидном резком несходстве идеологических мотивов лесковского романа с теми, которые развиваются в «Серапионовых братьях» Гофмана, можно заметить, что во второй части «Чертовых кукол» снова отчетливо дает себя знать намеренная опора писателя на традиции немецкого романтика. Ход событий представлен в дымке окружающей их атмосферы фантастической таинственности, живо воздействующей на самочувствие героев, их поведение и поступки. Особенно заметно присутствие этой атмосферы, навевающей ассоциации с гофмановскими новеллами, в главах, повествование в которых ведется от лица Шера, доверительно и в то же время не без известной самоиронии рассказывающего подвергнутому домашнему аресту Фебуфису «странную» историю из далеких времен своей юности. Для романтической традиции характерна уже сама пейзажная заставка этой истории. Место действия совершенно непредсказуемых, удивительных событий — заброшенный замок в диком лесу, обветшавшее готическое строение с высокими зубчатыми башнями и обрушившейся местами крышей, овеянное страшными поверьями. В нем на несколько долгих лет поселилась семья одной почтенной, широко образованной и ригористически строгой в своих моральных воззрениях дамы, против воли герцога не пожелавшей остаться в столице и в отсутствие мужа продолжать участвовать в светской жизни. Череда исключительных событий, нарушивших покой ее уединенного прибежища, берет свое начало, как это часто случается в романтических новеллах Гофмана, в грозовую ночь, когда разыгравшаяся буря с корнем выламывает могучие деревья, словно предвещая надвигающуюся катастрофу и несчастья. «И сейчас жутко вспомнить», — признается Шер, ярко живописующий этот мрачный разгул «демонических сил», который не мог не устроить всех обитателей замка. Далее в рассказе звучит тоже типично гофмановская тема душевной потрясенности молодого человека, занимающего скромное место домашнего учителя в семействе баронессы (в этом романтически настроенном юноше, человеке в ту пору очень хрупкой душевной организации, без труда угадывается сам Шер). Под влиянием причудливого лунного освещения, ужасающего рева бури и грозных разрядов молний он вдруг впадает в некое сомнамбулическое состояние. В течение долгого времени ему становится трудно отличить реальные впечатления от галлюцинаций. С момента этой болезни в его сердце вспыхивает чувство платонической любви к баронессе, и в то же время он оказывается в плену столь же неодолимого чувственного влечения к ее подруге Камилле, которая, как не-

уловимый призрак, является к нему по ночам, гасит ночник и со всей присущей ей непомерной силой обрушивает на него поток любовных ласк.

Такая экспозиция рассказа Шера напоминает собой, в частности, начало одной из «серапионовых» новелл Гофмана «Зловещий гость», события которой разыгрываются в подобную же непроглядно темную, бурную ночь. Родственны рассказу Шера и многие другие гофмановские новеллы того же цикла. Преамбулы к ним содержат обычно полусуточные-полусерьезные разговоры друзей-литераторов о присутствии неких высших сил в человеческой жизни, о привидениях, о сомнамбулизме, о вещих снах, галлюцинациях, граничащих с ясновидением, и т. п. Кстати, в ходе одной из таких бесед высказывается мысль о том, что именно болезнь, физическая слабость человека создает наиболее благоприятные предпосылки для того, чтобы он оказался способным к контакту с сверхчеловеческими силами. «Самые чудесные, самые живые сны,— говорит Лотар,— являются обыкновенно во время болезни. Дух в этих случаях как бы пользуется бессилием своего физического сотоварища, тела, и делает его своим послушным рабом» (1, 120).

Юноша, о котором рассказывает Шер, претерпевает свои странные злключения в далеком лесном замке, познает неизвестные ему прежде состояния отключенности сознания, зыбкого существования между сном и бодрствованием, подчинения своей воли другой именно во время тяжелой и долгой болезни. Чуть выздоровев, он снова заболевает, и снова все повторяется сначала. В таком демонстративном следовании Лескова Гофману, а вместе с тем и родственной его творчеству традиции «готического романа», «черной» литературы следует, пожалуй, усмотреть две совершенно разные и даже противоборствующие тенденции: увлечение гофмановской фантастикой и полемику с ней. Лесков, как и Гофман, не приемлет узко рационалистического взгляда на жизнь, который с развитием просветительской идеологии получил еще большие права, чем во времена зарождения и расцвета романтической школы. Подобный взгляд представляется писателю неоправданно игнорирующим сложность человеческой природы (достаточно вспомнить в этой связи известный рассказ Лескова «По поводу Крейцеровой сонаты», в котором он вел открытую полемику с Л. Толстым). Отталкиваясь от этого воззрения, Лесков, как и Гофман, проявляет все нарастающий интерес к таинственным явлениям в жизни человека и природы, не поддающимся простому логическому истолкованию. В целом ряде своих поздних сочинений он намеренно стремится осложнить возникающую психологическую коллизию, заглянуть за «занавес», отделяющий здешний, земной мир от высших сфер, проникнуть в область подсознательного, в сферу смутных чувств, неясных томлений, снедающих душу «грешных» желаний. В статьях и письмах он часто с удовольствием

обыгрывает слова Гамлета: «Есть на свете, друг Горацио, такие вещи, которые и не снились нашим мудрецам». В 1880—1890-е годы этот интерес Лескова поддерживается и усиливается теми новыми исканиями в русской литературе, которые позднее дали основания критикам заговорить о свойственных ей в это время романтических тенденциях (Короленко, Гаршин). И вообще Лескову всегда импонировала в романтической литературе яркая оригинальность характеров, сила страстей, отчаянная дерзость поступков героев, особенно притягательные, на его взгляд, в соотношении с аморфностью господствующего в современности типа. Поэтому в явной стилизации рассказа Шера под романтическую любовную повесть непосредственно ощутимо сочувственное отношение автора к гофмановской литературной традиции.

Вместе с тем в контексте лесковского романа эта вставная новелла значима не сама по себе, а служит главным образом лишь контрастным фоном для повествования о Фебуфисе, в жизни которого, как настаивает автор, все происходит совсем иначе, чем у Шера в пору его молодости, когда во всех остро пережитых любовных приключениях он был лицом страдательным, а значит, и морально безответственным. В сущности, нравственно-дидактические задачи, которые ставят перед собой в этой вставной главе автор и его рассказчик, прямо противоположны друг другу, вследствие чего слово повествователя становится двуголосым, а лиризм разъедается изнутри потаенной иронией. Погружаясь в свое давнее прошлое, Шер не просто отдается дорогим для него воспоминаниям, он «политикует» и почти не скрывает от Фебуфиса, крайне подавленного уходом жены, своих намерений примирить его с новым положением обманутого супруга, приглушить остроту его нравственной реакции на произошедшие события, внушающие художнику чувство гадливости. Лейтмотив всего рассказа Шера — спекулятивная идея о том, а так ли уж все это важно (верность, постоянство, преданность в любовных отношениях), если человек вообще крайне несвободен в них, если существуют «ураганные» страсти, порывам которых он не в силах противостоять, если при всей добродетели он может вдруг самым непредвиденным образом подвергнуться воздействию сверхъестественных сил, испытать на себе власть роковой череды событий, в которые он вовлечен не своей волей? Поэтому на протяжении всего своего повествования Шер с опорой на романтическую традицию всячески акцентирует момент вмешательства во внутреннюю жизнь юноши этих таинственных иррациональных начал, сообщающих ей совсем новое содержание и направленность. Итак, молодой человек из рассказа Шера — это страдающая жертва, а не вершитель событий, поэтому, несмотря на всю двусмысленность роли, которую он принужден играть, он вне суда и заслуживает только сочувствия и сострадания.

Весьма несущественной, относительной, почти призрачной оказывается и «вина» других участников и участниц передаваемой Шером истории. Камилла, ввергнувшая молодого человека во время его болезни в пучину чувственных удовольствий, оказывается способной совершить высокий подвиг «добротолубия»: ценой собственной жизни она спасает бедных жителей ближней деревни от угрожающей им эпидемии черной оспы. И этот ее подвиг начисто смыкает все то, в чем можно было бы укорять ее, превращает ее из грешницы в подвижницу. В то же время становится очевидным, что баронесса, которая пыталась удержать Камиллу в ее любовных порывах, делает это не столько вследствие свойственного ей ригоризма и чистоты нравственного чувства, но и под влиянием тщетно подавляемых ею мук ревности. Ее сердце тоже влечется к молодому человеку. Несмотря на то что душевный покой утерян, усилием воли ей все же удается сконцентрировать все силы души на ожидании мужа, который вот-вот должен вернуться из далекого плавания. Но когда до желанной встречи остаются считанные дни и часы, баронессу постигает страшный удар судьбы: захваченный порывом страсти, ее муж не возвращается к ней. Потрясенная случившимся, баронесса чуть не сходит с ума, но через некоторое время смиряется с положением вещей и уступает притязаниям всемогущего герцога, становится его любовницей.

Итак, злой рок, злая судьба, дьявольское наваждение, некое коварное стечение обстоятельств, власть природы — вот силы, которые, по убеждению Шера, сплошь и рядом берут верх над желаниями и волей людей, а следовательно, герои рассказанной им истории не могут быть нравственно ответственны за тот или иной поворот своей судьбы и никем не могут быть осуждены за непоследовательность своего поведения. Такова позиция именно Шера, но не автора романа. Как видно из контекста, Лесков вводит в повествование этот «романтический» рассказ полицейского директора по принципу доказательства «от противного»: писатель стремится вызвать у своего читателя чувство активного внутреннего сопротивления той спекулятивной нравственной философии, которую столь хитроумно и увлеченно развивает Шер, маскируя свою психическую атаку на художника под дружескую исповедь. Потаенная своекорыстная цель Шера — изменить свойственный Фебуфису взгляд на вещи, внести в его сознание «коварную» идею относительности понятия о нравственном и безнравственном, грехопадении и подвижничестве и таким путем подавить бунт оскорбленного художника и склонить его к миру с действительностью.

Эта тщетно скрываемая «сверхзадача» искусного рассказчика не укрывается от внимания Фебуфиса, который проявляет насмешливо-критическое отношение к важному гостю. А главное — столь настойчиво внушаемая Шером идея об условности границ между добром и злом, о невинности людей, не по своей

воле попадающих порой в ложные положения и совершающих опрометчивые поступки, входит в прямое противоречие и с жизненной историей Фебуфиса, как она осмысливается в романе, и той мыслью о недопустимости мелких уступок, частных компромиссов, которую он под прямым влиянием Мака декларирует в своей картине под названием «Немножко бросься вниз!». Итак, вопреки каким бы то ни было попыткам Шера, используя традиционно романтические представления, искусственно набросить некий флер, мистифицирующей действительный смысл и причины происходящих событий, всей логикой сюжета своего романа Лесков настойчиво внушает читателю мысль о том, что в своей жалкой и страшной судьбе виноват не кто иной, как сам Фебуфис, совершивший в свое время непоправимо ложный шаг.

Чем ближе к финалу, тем все более напряженным становится в романе противоборство этих двух систем и оценок: сугубо романтической, гофмановской, и реалистической.

Совсем в духе Гофмана представлено у Лескова особое влечение его главного героя к картинам великого немецкого живописца Кранаха, одной из которых суждено сыграть роковую роль в его жизни. Известно, что в художественной системе гофмановских произведений и, в частности, тех, которые вошли в состав цикла «Серрапионовы братья», картины занимают особое место. Они обычно не только служат обстановочной деталью, но и обладают чудодейственной способностью прямого вмешательства в жизнь героев, сообщающего ей совершенно новый смысл и новое направление. В своей яркой статье о Гофмане Н. Я. Берковский писал: «У Гофмана новеллы бывают рассказаны по картине: „Фермата“, „Дождь и догоресса“, где искусство не только завершает действительность, но еще и предшествует ей. Цитаты из мирового искусства, ссылки по поводу тех или иных реальных эпизодов на картины... — один из обычаев рассказывания, принятых у Гофмана. Примеры здесь весьма многочисленны»⁵.

Подобный «обычай» использует и Лесков. С самого начала повествования в «Чертовых куклах» возникает тема Луки Кранаха, которая, многообразно варьируясь, сопровождает весь рассказ о Фебуфисе. Великий немецкий художник выступает в романе как своего рода двойник главного героя, причем в начале своего пути сам Фебуфис претендует на то, что он в состоянии повторить подвиг этого замечательного художника, явившего высокий образец духовной и нравственной стойкости. Будучи близок к монарху Иоанну Великодушному, Лука Кранах сумел быть «благороднее всех высокорожденных льстецов, окружавших Иоанна, и когда печальная судьба обрекла его покровителя на заточение, его все бросили, кроме Луки Кранаха» (8, 505). Он один решил добровольно разделить неволю со своим меценатом и в течение пяти лет поддерживал в нем

душевные силы. Восхищенный его поступком, Фебуфис пишет картину на этот легендарный сюжет: на его полотне Иоанн Великодушный в своем заточении читает вслух книгу, а Лука Кранах слушает чтение и пишет этюд своей ставшей потом знаменитой картины «Поцелуй Иуды».

Этот эпизод из жизни Фебуфиса, прославившего своей картиной дружбу художника с монархом, очень важен для понимания его последующих поступков, и в то же время он задает меру, сообразно с которой должно быть оценено его собственное поведение. Становится очевидным, что Фебуфис столь легко и быстро решился принять предложение посетившего его герцога, «зловещего гостя» (если использовать выражение Гофмана), во многом именно потому, что он искренне воодушевлен подвигом Кранаха и самонадеянно рассчитывает явить в дружбе с покровительствующим ему властителем ту же мужественность, твердость и благородную высоту духа. К сближению Фебуфиса с герцогом устремлено и внимание друзей художника, оставшихся в Риме и с нетерпением ожидающих известий о том, удастся ли ему осуществить свои намерения. В интересах наибольшей убедительности своих конечных выводов автор не спешит отвечать на этот вопрос отрицательно. Наоборот, он прибегает к приему ретардации событий. Сообщив о целом ряде благ, предоставленных художнику, о подчинении ему всех художественных заведений, о том, что, доверительно беседуя с герцогом на самые разные темы, Фебуфис «мог уже оказывать влияние на отношения своего могущественного протектора к людям разнообразных положений» (8, 534), автор замечает: «Положение Фебуфиса в самом деле как будто готовилось напоминать некоторым образом положение Луки Кранаха» (8, 534). Однако вскоре обнаруживается вся призрачность подобного уподобления. В отличие от обычного для новелл Гофмана сюжетного хода: ситуация, представленная в картине, с какой-то магической неотвратимостью повторяется в реальной действительности,— в романе Лескова легендарная сцена, изображенная Фебуфисом с нескрываемым пиететом к ее участникам, воплощающая его идеальные представления о возможных отношениях художника и правителя, не может воплотиться в жизнь прежде всего потому, что, как показывает реальный ход событий, роль Кранаха не по плечу Фебуфису. Каждый новый его шаг — это шаг ко все большей его зависимости от герцога, шаг к духовной и физической гибели.

В таком развитии темы самым непосредственным образом проявилась сущность социальной и эстетической позиции самого Лескова, который ко времени написания романа приходит к твердому убеждению о необходимости полной отстраненности художника от каких бы то ни было связей и контактов с людьми, являющими собой систему государственного дик-

тата. В своих письмах 1880 — начала 1890-х годов Лесков настойчиво высказывает мысль о том, что уже прошло то время, когда в своем творческом поведении художнику можно довольствоваться исполнением принципа Державина: «И истину царям с улыбкой говорил». По мысли писателя, истину следует провозглашать и защищать открыто, без обиняков, не стараясь искусно приноровить ее к характеру венценосца. В статье «Обуянная соль» (Петербургская газета. 1891. 13 янв.), вызвавшей горячее одобрение Л. Н. Толстого, Лесков категорически заявляет, что у литературы, для которой естественно служение гуманному идеалу братства и братственности, не может быть никакой общей точки соприкосновения с идеологией государственности, неукоснительно защищающей права собственности и власть имущих людей. В свете этих суждений всякий союз художника с предрержащей властью в самой своей основе искусствен и обречен на развал и гибель.

Ясно сознающий в конце жизни свой нравственный и творческий крах, Фебуфис напоминает собой героя значительно более раннего лесковского романа «Островитяне» художника Истомина, который на склоне своих лет клянет себя за то, что в своих отношениях с людьми смолоду вставал на высокие ходули, а потом шлепнулся с них на землю.

Позднее прозрение Фебуфиса и самая его смерть опять-таки поданы у Лескова в двойном контрастном освещении. С одной стороны, в истории гибели художника есть нечто мистически ужасное. В духе романтической гофмановской традиции Фебуфис представлен героем, над которым постоянно витает зловещая тень дьявола, повсеместно преследующего свою жертву. Используя свои излюбленные принципы поэтики «мелочей», Лесков намеренно сообщает повествованию некий сказочно-фантастический колорит. Лейтмотивом рассказа о Фебуфисе становится многозначительное упоминание о «драконе» — известной монограмме великого Кранаха. В начале второй части романа, оставшейся в рукописи, на дверях жениной спальни, вход в которую для него все еще закрыт, Фебуфис видит вдруг «китайский ковер с красным драконом на лучистом фоне» (л. 36). Далее следует фраза, не оставляющая сомнений в значении этой детали: «Кранах заграждал вход Фебуфису» (л. 36). Ручкой двери в эту спальню служит бронзовая фигура дракона. Чуть позже, перед самым началом бала у герцога Фебуфис рисует огненного дракона на черной ленте, приготовленной для бального наряда жены, и будет наивно полагать, что этот рисунок послужит опознавательным знаком и поможет ему в борьбе и соперничестве с герцогом. Однако из этих его уловок, конечно, ничего не выходит, и вскоре он убеждается в том, что снова, как дитя, обведен вокруг пальца, унижен, отставлен.

Еще позже, уже по возвращении в Рим, Фебуфис видит дракона на картине Кранаха, которую он берется реставрировать:

«Красный крылатый дракон был выписан Кранахом очень заботливо, и Фебуфис восстанавливал его с усиленным старанием средневекового миниатюриста».

В финале романа роль этого дракона в судьбе Фебуфиса стремительно возрастает. Стилизуя повествование под романтическую гофмановскую новеллу, Лесков создает иллюзию непосредственного вмешательства в жизнь человека сверхъестественных демонических сил. В рассказ о Фебуфисе писатель вплетает страшное фантастическое поверье о том, что в далекую старину Кранах якобы мешал свои краски с дьявольской кровью и они сохранили ядовитость. Как явствует из разговора Фебуфиса и Пика, этому преданью верит и Фебуфис. Именно поэтому столь уверенно использует он их для самоубийства, решив положить конец своей бесславной жизни. В обстоятельствах его гибели можно усмотреть и проявление страшной мести художнику со стороны великого Кранаха, который казнит Фебуфиса за дерзкую попытку поставить себя рядом с ним.

Однако важно заметить, что нагнетая в финале восходящую к романтической традиции патетику высокого и ужасного, Лесков, со свойственной ему «коварной» язвительностью, тут же изнутри и подрывает ее, травмирует, заставляет читателя увидеть те же события в ином свете. Слово повествователя приобретает отчетливо «двуголосый» (М. Бахтин) характер. Вопреки эстетическим принципам, провозглашаемым гофмановскими «серапнонами»: ужасное не должно переходить в безобразное,— Лесков намеренно прибегает в финале к деэстетизации ужасного и делает это из глубоких идейных побуждений. Становится очевидным, что до поры до времени Лесков словно провоцирует читателя на восприятие судьбы Фебуфиса в духе романтической традиции с тем, чтобы более сокрушительно нанести в конце концов удар именно такого рода отношению к его главному герою. Вся логика развития сюжета, а также кровавая развязка событий с непреложностью свидетельствуют, что во всех горестных перипетиях своей жизни виноват сам Фебуфис. Его ранняя гибель — это неминуемая расплата за отступничество от служения высшим задачам искусства, расточительство щедро отпущенных ему художественных сил, малодушие в отношениях с властями, романтический эгоцентризм.

Стремясь направить мысль читателя в нужное ему русло, Лесков так обставляет акт самоубийства Фебуфиса, что перед нами совершается ряд метаморфоз: возвышенное мгновенно переходит в низкое, прекрасное — в безобразное, ужасное — в смешное. В основе механизма этих превращений лежит то нарушение чувства меры, которое, сам того не замечая, допускает Фебуфис, желая достичь «красивого конца».

Как и Л. Толстой, Лесков всегда придавал большое значение тому, как ведет себя человек в «интересную» минуту жизни,

перед лицом смерти. По убеждению и одного, и другого писателя, именно в такой крайней ситуации с наибольшей полнотой обнаруживается истинное существо человека. Отвечая на вопросы своих читателей, и Толстой, и Лесков нередко давали им один и тот же совет: решить трудный вопрос так, как решили бы они его для себя, зная, что это последнее их житейское дело — завтра им предстоит умереть. В этих обстоятельствах человек способен отрешиться от мелочей, перебороть в себе слабости и поступить по высшим нравственным меркам, явить лучшее, на что он способен.

В свете этих представлений многие тщательно выписанные Лесковым подробности описания самоубийства Фебуфиса приобретают очевидный компрометирующий его смысл. Именно из этих «мелочей» явствует, что всепоглощающей заботой художника в последний миг его жизни оказывается тщеславное чувство, суетная забота о том, чтобы умереть «красиво». Как и на протяжении всей своей жизни, он начисто отстраняется в своих помыслах от судеб близких ему людей, но все свои силы употребляет на то, чтобы как можно более броско и эффектно обставить свою смерть. Орудием убийства, как уже упоминалось ранее, он избирает золотую булавку своей неверной жены. Обмочив ее в ядовитую краску, соскобленную им с картины Кранаха, он со всем тщанием выкалывает у себя на груди фигуру дракона, совершенно такого, какого ставил Лука Кранах монограммою на своих картинах, а затем уколоч той же булавки останавливает свое сердце. Перед лицом смерти подобная тщательно выверенная театральная эффектность этого последнего поступка представляется мелкой, жалкой и никчемной, а его «красота» весьма и весьма сомнительной. Чуть позже ее сводят на нет те события, которые выглядят в романе как прямое следствие самоубийства Фебуфиса. Это и грандиозно пышные похороны, во время которых возникает безобразная давка, в ней гибнет множество людей, пришедших полюбоваться на церемонию прощания со знаменитостью. Это и переданная с натуралистическими подробностями страшная смерть жены Фебуфиса, которую с садистской жестокостью душил грабители на могиле мужа. Все эти события, более приличествующие мелодраме, чем роману, бросают свой зловещий отсвет на тот финальный аккорд, который завершает жизнь Фебуфиса, и крайне усиливают общее впечатление нелепости и дисгармоничности его судьбы.

Итак, с самого начала и до конца романа, Лесков, как это вообще свойственно его художественной манере, с эквилибристической ловкостью играет гофмановской романтической формой, то используя ее всерьез, то превращая ее в средство критической переоценки действующих лиц и событий. Тем самым он активизирует сознание читателя, способствует процессу осво-

бождения его от рутинных представлений и установок, пробуждает стремление вести самостоятельный поиск.

Как уже отмечалось, в романе «Чертовы куклы» можно наблюдать крайне своеобразное сочетание и взаимопереплетение романтических и полемических по отношению к ним реалистических и дидактических тенденций. Причины этого следует искать в особой социально-исторической атмосфере 1880 — начала 1890-х годов, в которой был написан роман. Известно, что в эти годы Лесков с крайней обостренностью переживал новые и все более наглядные проявления политической и общественной реакции. Писатель был удручен процессами духовного и нравственного измельчания людей, проникающими, по его наблюдениям, уже и в литературную и художественную среду, которую он долгие годы считал хранительницей подлинно высоких жизненных ценностей. Знаменательно, что в одном из газетных обзоров конца 1860-х годов Лесков горячо вступался за «семью» литераторов, критикуемую за внутренние раздоры и неурядицы. По его словам, при всех своих слабостях, только люди этой семьи «всех пренебрежительнее» относятся к общей заботе «устроиться лучше, выгоднее и обеспеченнее», только они являют собой в сущности «бессребренников, самих себя мучающих», только они приносят «нечеловеческие жертвы», желая послужить высокой мечте и истине, готовы положить и кладут «немало своего полуголодного труда»⁶ на осуществление лучших надежд, воодушевляющих общество. Теперь, в 1880-е годы он вынужден изменить свое мнение. В одном из писем к И. Е. Репину от 19 февраля 1889 г. он с болью замечает: «От того, чем заняты умы в обществе, нельзя не страдать, но всего хуже понижение идеалов в литературе. Литература у нас есть „соль“! Другого ничего нет, а она совсем рассолилась...» (11, 416).

Всего годом раньше Лесков пишет яркую статью «Первенец богемы в России» о только что умершем мелком литераторе В. П. Бурнашове. Его горькая жизнь, преисполненная всякого рода унижений, осмысливается писателем как возмездие за отсутствие глубоких убеждений, нравственную беспринципность, перемену направлений. «Теперь в литературной среде,— замечает Лесков,— появляются молодые люди, не обнаруживающие ни огня, ни страстности к каким бы то ни было идеям, но они пишут гладко и покладливо в какую угодно сторону. Их, к сожалению, уже много и, может быть, скоро их будет еще больше»⁷.

Одним из проявлений этого опасного, на его взгляд, процесса «падения идеалов» в современном искусстве представлялось Лескову оживление самодовлеющего эстетизма и связанный с ним рецидив романтизма. Отказываясь от тяжелой ноши мучительных современных вопросов, отстраняясь от жалких и пошлых картин окружающей его действительности, художник

предпочитает уйти в мир «чистой» красоты, романтически возвышенных чувств, таинственных видений, фантастических поверий. Об этих явлениях в русской живописи конца века с тревогой писала и демократическая критика. В частности, близки Лескову по своей общей эстетической направленности статьи Вс. Гаршина о художественных выставках, а также его известная повесть «Художники», в которой столь резко противопоставляются друг другу эстетическое и гражданское направление в искусстве.

Во многом именно потому, что кризисное время давало реальные основания полагать, что русское искусство и жизнь трагически разошлись друг с другом, что искусство уже теряет возможность непосредственно влиять на ход жизни, в которой усиливаются разрушительные социальные процессы, в русской литературе этой поры возникают парадоксальные явления. Многие талантливые русские писатели, отличающиеся обостренной совестью и наибольшей близостью народным судьбам, независимо друг от друга приходят к мысли о необходимости выхода за рамки художественности в область прямого учителя, проповедничества и практического служения голодным и униженным людям. Этот базаровский взрыв против «эстетики» со всей силой проявил себя, в частности, в трактате Л. Толстого «Что такое искусство», многие положения которого, как известно, были сочувственно восприняты и поддержаны Лесковым.

Критическая переоценка собственных возможностей современного искусства, возникшая в умонастроениях целого ряда демократически настроенных русских писателей, и повлекла за собой заметный рост дидактических тенденций (который в это время становится общей особенностью) в литературе 1880-х годов. Они отчетливо дают себя знать в сочинениях Л. Толстого, Щедрина, Гаршина, Короленко, Гл. Успенского. Не случайно поэтому они сильны и в романе Лескова «Чертовы куклы», герои которого проходят знаменательный путь от чисто художественной деятельности, не имеющей сколько-нибудь определенной направленности, к прямому вмешательству в жизнь, к участию в рядах армии Гарибальди за освобождение народа. Важным шагом на этом пути становится критическая переоценка того самого романтизма в жизни и искусстве, который долгое время владел их умами и сердцами, мешая взглянуть в лицо действительности, увидеть ее, какая она есть, и самоопределившись, найти в ней свое место.

«Пусть будет предан забвению весь романтический бред и пусть вечно живет простой здравый разум и забота о водворении правды и милости в жизни» (л. 105), — заявляет Мак, призывая своих друзей соединить силы на борьбу за высокую великую цель общего освобождения. И Пик и Марчелла с воодушевлением откликаются на его призыв. Союз заключен.

Примечания

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. М., 1958. С. 431.— Все ссылки на это издание в тексте.

² Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1929. С. 76—77.— Все ссылки на это издание в тексте.

³ ЦГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 72.— В дальнейшем ссылки на эту рукопись в тексте. (О находке окончания романа см.: Столярова И. В., Шелаева А. А. К творческой истории романа Н. С. Лескова «Чертовы куклы»//Русская литература. 1971. № 3. С. 102—113.)

⁴ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 16/1. М., 1974. С. 116.

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 493.

⁶ Русские общественные заметки//Биржевые ведомости. 1869. 7 сент.

⁷ Цит. по: Н. С. Лесков о литературе и искусстве. Л., 1984. С. 37.

ПОВЕСТЬ ДОСТОЕВСКОГО «КРОКОДИЛ»

В фантастической жизни и все отправления фантастические. Но, по нашему, это страдания, это безвыходные муки. А по-вашему, все фразеры...

Ф. М. Достоевский. По поводу элегической заметки «Русского вестника»

О эпитафии

Даже многократное чтение «Крокодила» не может избавить читателя от ощущения его загадочности. Живые лица и печатные органы спорят как в лихорадке и сразу о тысячах вещей, в условиях вполне фантастических: пассажный крокодил проглотил некоего Ивана Матвейча, что не помешало, однако, действию развиваться дальше вокруг съеденного, но здравствующего чиновника. Создавалась обстановка «игры во всю», когда невозможное воспринималось как действительное. Местом действия повести автор избрал Пассаж. Просвещенные читатели только что побывали в нем совместно с героями романа «Что делать?», а читатели попроще знали «шутку» Петра Татаринова «Прогулка по Пассажу»:

Что за чудное создание
Небылица на Руси;
Здесь торговля и гулянье:
Чего хочешь,— лишь спроси!...¹

Читателям «Крокодила» могли быть знакомы лубочные рассказы из жизни путешественников по Африке. Главным действующим лицом непременно оказывался в них заглатывающий людей крокодил, и непременно же лубочный герой чудесным образом спасался от смерти в его утробе². Такого рода окружение стимулировало художественные поиски Достоевского и помогало повести свободно войти в сознание своего времени, как до того помогли прижиться гоголевскому «Носу» носологические анекдоты и литературные поделки о приключениях носов. Недаром Достоевский избрал «Нос» себе за образец.

Идею повести организует сюжет о том, как чиновника проглотил крокодил, и о последствиях «проглата». Чтобы читатель обратил внимание на пассажную коллизию, Достоевский избрал эпитафию, который, очевидно, должен был напомнить ему о чем-то похожем:

Ohe, Lambert! Oû est Lambert!
As-tu vu Lambert? *

© Л. А. Иезуитова, 1992.

* Эй, Ламбер! Где Ламбер? Видел ты Ламбера? (фр.)

Исследователи уже занимались эпитафией. М. П. Алексеев указал на десятки французских материалов, способных пролить на него свет: «Дневник» Э. Гонкура, «Музей разговоров» Р. Александра, газетное обозрение Р. Ланжерона, «Двухнедельная хроника» Э. Форкада, «Настоятельное предупреждение» префекта полиции Буателя; в них, в свою очередь, говорилось о множестве публикаций периодической печати 1864 г. М. П. Алексеев сделал справедливое предположение о том, что какая-то их часть могла быть известна Достоевскому из одной или нескольких иностранных газет. Ученый не ставил задачи объяснить, почему возник именно этот эпитафия. Постараемся понять это, опираясь на приведенные им факты. Возгласы, куплеты, инсценировки о Ламбере первопричиной своей имели историю о том, как ночью 9 июля 1864 г. некая женщина, присутствовавшая на экзерцициях пиротехнической школы в Венсенне близ Парижа, потеряла мужа. Ее безнадежные крики: «He! Lambert! As-tu vu Lambert?» послужили поводом к целой эпидемии поисков Ламбера; она длилась во Франции не один год и приобретала то характер пошлой нелепой игры, то свойства политических тайных знаков. Так, «Маленькая газета» в номере от 18 августа 1864 г. вопрошала: «Является ли Ламбер баснословным персонажем? Мифической личностью? Политическим символом? Абстракцией?» Газета добавляла, что в Ламбере видели «намек то на Бисмарка, то на прусского короля, то на папу римского, или, по меньшей мере, на кардинала Антонелли...»³. Поиски Ламбера превратились в массовую клоунаду, грозившую спокойствию Франции; вот почему в интересах безопасности в дело вмешалась полиция. В найденных М. П. Алексеевым свидетельствах красной нитью проходят два мотива: неожиданно пропавшего супруга некоей женщины (1), сумасшедших волнений народа и версий печати по поводу его личности и исчезновения (2). Но это же основные сюжетные мотивы «Крокодила»!

Т. И. Орнатская решительно считает, что французские источники эпитафии Достоевскому не были известны⁴; с нашей точки зрения, это невероятно ввиду приведенного ею же факта: статьи А. А. Головачева в «Эпохе». Объясняя отношение статьи Головачева к повести Достоевского, Т. И. Орнатская идет вслед за В. С. Нечаевой⁵: Достоевский как редактор готовил к печати статью Головачева, из нее и узнал о шутке с Ламбером, которую затем использовал в «Крокодиле». Думается, дело обстояло сложнее. В. С. Нечаева доказала участие Достоевского не только в редактировании декабрьского внешнеполитического обозрения, а и в его создании. Ее основной аргумент — наличие набросков к «Политическому обозрению» в «Записных книжках» Достоевского. Следуя за ее логикой, можно поставить вопрос и о, хотя бы частичном, авторстве Достоевского в сентябрьском политическом обозрении (это

была статья Головачева). Ведь безымянный автор декабрьского политического обозрения (мы знаем, что это не был Головачев) сослался на сентябрьское: «...известный всем процесс тринадцати, о котором мы уже беседовали с нашим читателем...» Если это, как утверждала Нечаева, писал сам Достоевский, не значит ли, что тем самым он указал на свое авторство в обеих статьях? Далее. В черновых набросках «Записных книжек» летом 1864 г. (может быть, под влиянием парижского происшествия с Ламбером?) появилась черновая запись о пропавшем муже (о муже, съеденном крокодилом, о реакции газеты «Весть», о действиях через Управу благочиния — 5, 322⁶). Не отсюда ли протекли сведения о Ламбере в сентябрьское политическое обозрение «Эпохи», к тому же в толковании, необходимым Достоевскому? ⁷

Но отложим на время разговор о статье Головачева и приведем три другие источника, обнаруженные Т. И. Орнатской: две анонимные заметки «Голоса» и одну статью «Санкт-Петербургских ведомостей».

В откликах русских газет содержится сообщение о таинственной пропаже человека, что имеет отношение и к повести об исчезнувшем чиновнике. Первым поведал о Ламбере аноним «Голоса». 12 августа в рубрике «Отовсюду» он привел два факта. Первый: у дверей парижских театров слышались неистовые крики: «Ау, Ламбер! Здравствуй, Ламбер! Не видал ли Ламбера?» На другой день крики раздавались на улицах с такой силою, что «полиция заподозрила в этом какой-то революционный лозунг и серьезно обеспокоилась... Эта бессмысленная шутка превратилась даже в инструмент... преследования» ⁸. Итак: пропал некто; с точки зрения полиции, эта пропажа революционного свойства и заслуживает надзора. Нельзя ли усмотреть во всем этом предвещение события, подсказку одной из возможных версий его истолкования в том же «Крокодиле»? Второй факт, приведенный анонимом «Голоса»: у почтенной дамы» (ср. в заглавьи черновой наброска «Крокодила»: «почтенный господин») «вдруг» пропал муж; напрасно она звывала к окружающим — «никто не мог сообщить о нем ни малейших сведений». Как видим, и второй факт из газетной корреспонденции имеет касательство к сюжетным перипетиям «Крокодила», невольно их экспонирует.

Второй по времени напечатания была заметка Виктора Александрова в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 14 августа. В ней снова говорилось о потерянном барыней муже и о разноголосье «всего Парижа», тшечно звавшего Ламбера. Искали: отец своих сыновей, приятеля, торговца: «Для чего это? Почему это? Что за вздор — ни с того, ни с сего кричать какое-то имя!» ⁹ Заметка Александрова не прибавила новых сведений, но усилила эмоциональное напряжение по случаю возникших в Париже недоуменний из-за исчезновения Ламбера.

21 августа вновь вступил в разговор аноним «Голоса» и вновь в рубрике «Отовсюду» безоглядно перебирались варианты слухов о пропаже то ли мужа, то ли сторожевой собаки военного гарнизона, то ли чьего-то кучера... «Угадай, если можешь, и выбирай, если смеешь!» Аноним пускался в обсуждение того, какой литературной обработки достоин сюжет о пропавшем Ламбере: песенки, водевиля или трагедии? Вокруг исчезновения неведомого Ламбера создавалась обстановка абсурда¹⁰.

И снова мы чувствуем, как перекликаются, смыкаются в повести эпитафия с основным рассказом, как они тяготеют друг к другу, как заставляют сосредоточиться на вовсе не бессмысленно-шутливом вопросе: кто герой, куда и почему он делался?

«Голос» и «Санкт-Петербургские ведомости» отозвались на факты французской жизни и, по-видимому, повлияли на возникновение фабулы «Крокодила», что и сказалось на эпитафии: в свернутом виде он отсылает нас к разноголосице газетных сообщений о пропаже Ламбера. «Политическое обозрение» в сентябрьской книжке «Эпохи», вышедшей в свет 28 ноября, предложило новые факты и такое их освещение, которое, мы думаем, намеренно и целенаправленно бросало свет на ряд внутрироссийских событий, в свою очередь отразившихся в «Крокодиле». Вступительные слова обозрения программы: «...наше обозрение не должно быть летописью событий... Журнал... должен сосредоточивать свое внимание на... важных фактах, в которых выражается... характеристика политической жизни в том или ином государстве; он должен представлять... оценку этих фактов и их значение в общественной жизни...» Политический обозреватель анализировал предвыборное движение в законодательный корпус Франции Людовика Наполеона. За проявление политической самостоятельности тринадцать депутатов-либералов были преданы суду. Процесс над ними произвел много шума, посаженные на скамью подсудимых, они тем самым были поставлены на пьедестал в общественном мнении, поскольку процесс был грубейшим нарушением сущности права Франции. (Ср. в «Крокодиле»: «Я у всех на виду, и хоть спрятанный, но первенствую» — 5, 194.)

В статье Головачева речь шла о процессе, в котором главенствовало государственное беззаконие; оно объявило легальных общественных деятелей политическими преступниками и вело себя с ними, как с преступниками. Условием успеха процесса была глухота и немота народа и распространявшиеся рептильной печатью нелепые слухи. Венчали дело жестокий приговор власти и полное бесправие осужденного лица, не могшего воспользоваться гласностью. Памятуя о том, как часто подцензурная печать прибегала к искусному двоедению, не правильно ли будет и нам воспринять эту статью Головачева (но и Достоевского же!) в качестве первого прикровенного отклика «Эпохи»

на политические процессы середины 60-х годов и, в первую очередь, в качестве весьма определенного протеста «Эпохи» против высочайшего приговора по делу Чернышевского. Как легко убедиться, множество реалий политических процессов, и в особенности дела Чернышевского, попало в политическое обозрение «Эпохи», чтобы затем перейти в повесть Достоевского. Вопросы обозревателя о средствах борьбы, допустимых в целях правосудия, о предательски успокоившейся публике и печати звучали как граждански-лирическая публицистика о своем, российском, сокровенном. В обозрении приводился отрывок о пропавшем Ламбере, затем перешедший в эпиграф повести, и тем экспонировался его тайный смысл: указание на мужа, пропавшего во чреве крокодила, и на все то, что потом произошло.

Объяснения эпиграфа исследователями зависели от понимания ими проблематики «Крокодила». В. С. Нечаева назвала тему Ламбера «парижской шуткой», имевшей «успех, несмотря на свою бессмысленность», и за то же перенесенной в «Крокодил», где так много споров, с точки зрения Достоевского, бессмысленных¹¹. Т. И. Орнатская также нашла восклицания о Ламбере чем-то эфемерным: «Достоевский как бы предлагает провести параллель между распространившейся во Франции эпидемией идиотских лозунгов и недалекими, с его точки зрения... истинами, испускаемыми либеральным чиновником из чрева крокодила»¹². Более осторожно и точно, чем они, но чрезмерно лаконично пояснила эпиграф Е. И. Кийко, воспринявшая «шутливый эпиграф» к повести о «необыкновенном событии» как стремление Достоевского подчеркнуть «парадоксальный характер повествования» (5, 387). При всех различиях авторы толкований эпиграфа исходят из мысли о том, что «Крокодил» — повесть на тему идеологических споров 60-х годов. Острее всех исследователей эту мысль сформулировал В. А. Туниманов: «Не пресловутый пасквильный мотив, а идеологический спор Достоевского с Чернышевским»¹³. Мне представляется, что истолкователи эпиграфа и основной темы «Крокодила» сузили понимание объема содержания повести, пренебрегли наличием в ней фабульно-сюжетного строя. Чтобы пояснить суть дела, придется коротко остановиться на истории изучения «Крокодила».

О толковании «Крокодила»

Повести не повезло: ее первым критиком стал обозреватель «вседневной жизни» «Голоса». 3 апреля 1865 г., ровно через неделю после выхода в свет второй книги журнала «Эпоха», где был напечатан «Крокодил», он назвал повесть бестактной и, как бы сочувственно, предупредил, что о ней «ходят уже толки, весьма неблагоприятные для репутации журнала... и для самого г. Достоевского...». Особенное внимание обращалось на

четвертую главу «о господине, проглоченном крокодилом, а равно и о хорошенькой супруге господина, кокетке, радующейся, что мужа крокодил проглотил, и отказывающейся следовать за ним в утробу крокодила, а равно и о том, что господин намеревался проповедовать из утробы крокодила, днем в магазинах пассажа, а вечером в салоне жены, для чего имеет в виду, что крокодила, в утробе которого он пребывает, будут приносить по вечерам в салон его хорошенькой супруги-кокетки». Рецензент с укоризной писал, обращаясь к автору: «...вы будете всеми осуждены наверно, и друзьями и недругами, и услуги не окажете никому»¹⁴.

Итак, «Голос» выдвинул против Достоевского обвинение в издевательствах над судьбой узника, имени которого назвать никто не мог, но которое было у всех на устах. Помимо того, в обозрении было уделено внимание нападкам Достоевского на «Голос», вроде: «Все это не может быть выкуплено плохенькими острогами на счет „Волоса“ и „Санкт-Петербургских известий“...» (заметим и запомним: убийственные «остроты» коснулись «Листка» и «Волоса», а отнюдь не «Известий», здесь обозреватель как бы ненароком оговорился). Последняя фраза отклика («... и услуги не окажете никому») казалась загадочной.

В «Дневнике писателя» 1873 г. Достоевский назвал заметку «Голоса» странной и, сославшись на скверную память, пересказал ее так: «Напрасно, дескать, автор „Крокодила“ вступает на такой путь; это не принесет ему ни чести, ни ожидаемой выгоды и проч., и проч. Затем несколько самых туманных и неприязненных колкостей». О своем восприятии рецензии: «Я прочел мельком, ничего не понял, видел только, что много яду, но не знал, за что...» (21, 28. Выделено мной.—Л. И.). Как увидим ниже, Достоевский намеренно переиначил слова обозревателя, и очень хорошо понимал, за что на него напали. Более всего важно: версию «Голоса» о надругательстве над Чернышевским Достоевский отверг.

Однако эта версия неожиданно для Достоевского была подхвачена «свистунами» (сотрудниками «Свистка» и «Искры») и самим «Современником» (см. об этом: 21, 28, 24). В «Дневнике писателя» версию «Голоса» Достоевский назвал «пошлейшей сплетней», «подлой клеветой», «низостью», утверждал, что она могла зародиться вследствие «угрюмой, мнительной тупости, засевшей в какой-нибудь голове с направлением» (21, 24, 28). Писатель знал о клевете «Голоса», но другого от него ждать не мог. И вдруг получилось, что «Голос» и «Современник» оказались единодушны. Что-то же в самом «Крокодиле» породило эту версию, злонамеренную в одном случае и ошибочную в другом, что-то, в чем Достоевский не рисковал публично признаться, если бы и хотел. Для нас бесконечно важно, что все современники Чернышевского — и его враги («Голос»), и

его почти друзья («Современник») увидели в «правдивой повести» какое-то сходство героя с самим Чернышевским, фабульных мотивов с перипетиями его судьбы. И хотя это показалось им карикатурой, но карикатурой безусловно узнаваемой. Важно и то, что версия А. А. Краевского (то есть «Голоса») осталась в науке, и все, писавшие о «Крокодиле», считали необходимым о ней упомянуть, чтобы опровергнуть.

Согласно другой версии, «Крокодил» посвящен идеологическому спору Достоевского с Чернышевским. Она появилась в 1920-е годы и прошла длинный путь развития. Наши современники — Л. М. Розенблюм, Е. И. Кийко, В. А. Туниманов — при всех частных отличиях их доказательств высказали точку зрения, согласно которой «Крокодил» объясняется как полемическое произведение, объектом спора в котором являются идеи Чернышевского, публицистов «Современника» и «Русского слова», а также «Русского вестника», «Голоса», других периодических изданий 60-х годов. В. А. Туниманов прав, когда считает опротивительным объявить одни мотивы спора главными, а другие второстепенными, одни — сердцевиной спора, другие — его фоном. Достоевский «одновременно полемизирует с широким комплексом идей, представляющим собой теоретическое или доктринерски-теоретическое целое. Расщепить это целое и выделить конкретные полемические выпады... возможно, хотя и не всегда... и чаще всего условно и с оговорками»¹⁵.

Обе существующие версии истолкования «Крокодила» односторонни. Первая искала надругательства над Чернышевским, вторая свелась к поискам объектов конкретной идейной полемики или типологии доктринерского сознания. В обоих случаях игнорировалась художественная природа «Крокодила», пропала специфика и полнота художественного содержания. Как всякое произведение искусства, к тому же гротескной природы, «Крокодил» являет собой сложный сплав временного и вечного, комического и трагического, реального и фантастического.

На возможность такого подхода к повести в свое время указал Н. К. Михайловский, но его точка зрения не нашла союзников и продолжателей. В «Записках современника» (февраль 1881) через восемь лет после страстной отповеди Достоевского всем, кто хотел сделать из него злобного пасквилянта, Михайловский настаивал на несомненном наличии иносказания в «Крокодиле», этом «оборванном рассказе», и предлагал людям, понимающим литературную жизнь 1860-х годов, догадаться о его подлинном смысле. «... Дело совсем не в мелких шпильках, которые автор мимоходом всаживает в своих литературных противников, — писал Михайловский, — а в каком-то гораздо более общем и спокойном недоловстве», в желании «качать, будить совесть», хотя Михайловскому не совсем ясно — чью, поскольку у Достоевского «виноват не Сидор, не Иван, а „общий порядок“»¹⁶.

В науке наших дней общепринят анализ художественного произведения, исходящий из понимания системного единства его художественных уровней. Если постараться представить геометрическую схему анализа поэтики «Крокодила», воображение создаст образ нескольких концентрированных окружностей, помещающихся одна в другой. В эпицентре мысленно сконструированного шара окажется образ центрального персонажа Ивана Матвенча и история его злоключений, а на периферийных окружностях — миражные видения жизни, различные ее сферы смешанных времен. Незамысловатая фантастическая шутка обернулась сложным художественным целым, в котором слиты резко различимые несовместимости, разнородные планы повествования: сюжетный, «эмпирический» (реальный), идейных отвлеченностей (сатирический) и потаенно-метафизический (трагический).

Для анализа «Крокодила», как и всего ряда «петербургских» произведений русской литературы от Пушкина и Гоголя до Андреева и Белого, ключевым для понимания единства трех планов может служить выражение Ап. А. Григорьева «миражная жизнь». Критик оперировал им, давая дополнительные пояснения: «фантастическая жизнь Петербурга», или: «та жизнь, в которой все может случиться»¹⁷. Под пером Ап. Григорьева понятие «миражная жизнь» обрело значение художественной формулы — по отточенности и емкости вкладываемой в него мысли. В «Крокодиле», как в большинстве петербургских книг Достоевского, художественным аналогом «миражной жизни» является странный и страшный сон: он явственнее любой реальности, которая, в свою очередь, фантастичнее сна. Тему сна словесно разрабатывал рассказчик Семен Семеныч; «сон» — это и сама «миражная жизнь», и способ рассмотрения вещей, близкий автору повести. Как обычно, играя значениями слов, одновременно принадлежащих разным планам повествования, и их контекстами, Семен Семеныч произносит: «Порой мне, право, казалось, что все это какой-то чудовищный сон, тем более, что и дело-то шло о чудовище...» (5, 193). В следующей, четвертой, главе тема яви и сна подхватывается: «И, однако ж, это был не сон, а настоящая, несомненная действительность. Иначе — стал бы я рассказывать!..» (5, 193).

За три года до создания «Крокодила» Достоевский в форму «фантастического сна» отлил пародийную статью «со свистом, с превращениями и переодеваниями» — «Щекотливый вопрос». «Магнетическим сном» названы здесь споры газетно-журнальных полемистов. «Это было видение, сон, мечта, что угодно, но факт тот, что она нам представилась...» (20, 35). «Обиженный нигилист» сравнил газетные битвы со зверинцем, который ему привиделся как бы во сне: «Это сон! Это невыносимо! Прочь из этого зверинца!» (20, 48). Путь прозрения истинного положения вещей через сознание его фантастичности (или «сна» на-

яву) избрал Достоевский и в «Крокодиле», придав теме сна и образу зверинца, где глотают живых людей, художественную многоплановость, качественно отличавшую повесть от статьи.

Таким образом, «сон», «мираж» в повести — величины, характеризующие петербургскую действительность, антиномичную по своей природе. Художественное исследование «миражной жизни» предполагает особый склад мировосприятия автора, который должен быть способен ощутить «сверхнатуральность» (слово Мейерхольда) жизни и связать все планы художественного мира гротескной формой «синтеза экстрактов противоположностей»¹⁸. Для выполнения этой задачи писатель создает поле психологического напряжения, как бы неожиданно смешивает планы, осуществляет подмены, делает таинственные намеки, превращения и неправдоподобия.

В публицистических статьях 1861—1865 гг. внимание автора всецело отдано предмету конкретных споров; в «Крокодиле» же лишь намечены словесные знаки множества споров («отголоски»), и таким способом создан обобщающий образ «оргии личных перебранок и клеветливых импровизаций»¹⁹ за несколько лет сразу. Образ спора нужен в «Крокодиле» как фон протекания сюжетно-фабульной коллизии. А поскольку она «чудовищна» (человека сожрало чудовище, и он пропал «без остатка!»), то полемика вокруг дел текущей жизни кажется особенно бессмысленным, «дурным» сном.

План полемических выпадов против идейных отвлеченностей коллективными усилиями исследователей Достоевского изучен с тщательностью. План фабульный отражен в кривом зеркале клеветы «Голоса». Вопрос о наличии плана «метафизического», трагического едва намечен самим Достоевским в «Дневнике писателя». Постараемся показать содержание «эмпирического» плана с учетом его отношения к двум другим планам. Сделать это нелегко, так как в тексте планы эти не существуют порознь и одна и та же единица поэтики одновременно может пребывать во всех трех планах и иметь не одну, а две или три эстетические функции.

Анализ «Крокодила» осложнен тем, что он — шифрованная литература. Без риска ошибиться можно сказать, что ключом к шифру повести является судебный процесс или судебное дело Чернышевского — главного узника российского Мертвого дома едва ли не двух третей XIX в. Для Достоевского в этом деле, как в узле, сплелись нити противоречий общественной жизни: мечтатели-утописты, желавшие сделать счастливым человечество посредством теорий, заговоров и переворотов; народ, ради которого они готовы жертвовать собой и который не готов идти открытым ими путем; верховное правительство, жестоко каравшее за малейшие, пусть даже теоретические попытки изменить установленный ход вещей... Отражение этих противоречий в словесных боях теоретиков стало сатирическим фоном для

развертывания плана эмпирического, облеченного в одежды фантастического; сочетание обоих этих планов отбрасывало в художественную и историческую перспективу густую тень трагического.

О гротескной сюжетике «Крокодила» Достоевский и Чернышевский

В петербургских миражах один за другим исчезали как во сне поэт М. Л. Михайлов, журналист Д. И. Писарев, вольный типографщик Н. А. Серно-Соловьевич, связной А. И. Герцена П. А. Ветошников, отставной поручик В. А. Обручев, публицист Н. В. Шелгунов, другие. Должна была наступить очередь «отставного титулярного советника», его неволи ждали, ее предчувствовали, торопили... Почти за год до его заглота в сентябре 1861 г. А. В. Никитенко записал в дневнике: «Произведено несколько арестов. Говорят, взят и великий проповедник социализма и материализма Чернышевский»²⁰. Мыслитель во чреве крокодила — эту ситуацию Достоевский перенес в повесть непосредственно из жизни, она заставляла вспомнить о судьбе и самого автора «фантастической сказки», только в конце 1859 г. возвратившегося «из глубины сибирских руд». Наибольшее отношение повесть имеет к главной жертве террора 60-х годов — Чернышевскому.

Основой коллизии Достоевский избрал жизненный драматический момент: лишение свободы мечтателя-социалиста, судебный процесс над ним. Писатель в основном работал не с фактами действительности, хотя неустанно искал правдивых о ней сведений, а с отражением процесса в версиях правительственных сообщений и печати, в отблеске дружественных и враждебных слухов, мнений, сплетен, молвы. Процесс изображен в повести в виде куска живой жизни, воспринятой одновременно из многих «углов». Подвижной предстала в повести позиция автора; желание быть правдивым «до дна» заставляло его искать, менять, уточнять точки зрения, намеренно оставлять без явного ответа им самим поставленные вопросы. Мучили его и проблемы «проклятые», неразрешимые. В «Крокодиле» не найти открытых рассуждений, тем более назиданий: все спрятано в подтекст и требует «сверхнатурального» понимания системы иносказаний.

Анализ «Крокодила» целесообразно начать с объяснения подзаголовка: работа над ним отражала путь авторских поисков потаенного языка. Достоевский предполагал осуществить повесть в виде забавной истории. Первоначальный подзаголовок должен был настроить на веселый лад: «Неслыханное приключение, или, вернее сказать: пассаж в Пассаже, состоящий в том, как некий почтенный господин пассажным крокодилом

был проглочен живьем и что из этого вышло. Семеном Захожим доставлено» (5, 328). В окончательном тексте Достоевский изменил невесомое «приключение» на значимое «необыкновенное событие»; на месте нейтрального «почтенного господина» появился «господин известных лет и известной наружности», о котором рассказывалась «справедливая повесть» (так автор оценил значение предпринятой работы). Взамен нейтральных слов «проглочен живьем» стало: «проглочен живьем, весь без остатка», что внесло трагические ноты в как бы смешное объявление. Новый подзаголовок: «Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже, справедливая повесть о том, как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, весь без остатка, и что из этого вышло» (5, 180). В одном из прижизненных вариантов повести доставителя Семена Захожего сменил Семен Стрижев — наблюдателем и соучастником события, автором «справедливой повести» оказывался теперь журналист из «Эпохи»: «стриж».

В окончательном тексте повести и «Дневника» значимые темы подзаголовка Достоевский сделал лейтмотивными. Почти навязчиво звучала тема «необыкновенного события»; она странно двоилась: речь будто бы шла о чем-то фантастическом, будто бы и не бывшем, во всяком случае не могшем быть по законам житейской логики и обыденного сознания, но вместе с тем настолько общеизвестном, что и намек достаточно, чтобы распознать в этой невероятности ту реальность, которая может случиться вопреки законам жизненного правдоподобия. Подзаголовок настраивал читателя на сверхъестественное самой жизни.

Из «Предисловия редакции» читатель узнавал о том, что «невероятный рассказ» о крокодиле — «отъявленная дичь», но и действительность, хотя и невероятная; о том, что толком ничего нельзя узнать из-за отсутствия гласности: «...никто, решительно никто ни слова не слышал и не читал о чем-нибудь на это похожем...» (5, 344). Говорилось о пропаже «проглоченного живьем господина»: его, «к величайшему сожалению и к величайшей досаде редакции, совсем не оказывалось» (читай: осужден без гласности и «съеден без остатка»). Редакция намекала на необходимость довериться рассказчику, услышать им сказанное: он «не мог солгать и, стало быть, все сообщенное им, справедливо». Если же читатель сочтет рассказ за выдумку или ложь, «это уж нам неприятно» (5, 344—345), ибо повесть — едва ли не единственная возможность узнать о Событии: оно под запретом.

В одной из печатных редакций «Крокодила» существовало «Письмо неизвестного сочинителя к Ф. Достоевскому», в центре которого была та же тема События: «Милостивый государь, спешу сообщить Вам, как члену редакции жур-

нала „Эпоха“, историю об одном из самых необыкновенных и даже, смею сказать, невероятных событий, которое может обогатить не только одну вашу „Эпоху“, но даже всю нашу эпоху. Прошу вас немедленно предать его гласности» (5, 346). Через оболочку словесного каламбура и иронии проступала тревога автора, придавшего Событию историческую значимость. В заключительных словах Семена Семеныча теме необыкновенного События было придано высокое звучание с оттенком легкой иронии: «Но чувствую, что я не вправе передать собственные прозаические мои ощущения ввиду такого замечательного и оригинального события» (5, 207).

В тоне и стилистическом ключе «Крокодила» говорилось о Событии и в «Дневнике писателя»: «Засим произошел арест Чернышевского и его ссылка. Никогда ничего не мог я узнать о его деле: не знаю и до сих пор...» (21, 26). Автор «Дневника» надевал на себя шутовскую маску, которую носил Семен Семеныч: запретная фамилия произносилась во всеуслышание, Событие под предлогом ничего-не-знания фактически именовалось тайным делом.

Второе ключевое слово повести, равное по значимости слову «Событие», — «Процесс» (или «Дело»); игра с его скрытыми значениями также образует подтекст. Семен Семеныч в минуту начала События во всеуслышание произнес: «Я все время стоял неподвижно и успел разглядеть весь происходивший передо мной процесс» (5, 182). Затем следовала как бы реализованная метафора процесса: физическое исчезновение Ивана Матвееча от ног до головы, пока он не был проглочен «уже без остатка», его смешное на миг возвращение, чтобы узник исчез «на этот раз уже навеки» (5, 182). Желание закрепить слово «процесс» в памяти читателя заставило автора повторить его устами Семена Семеныча, наблюдавшего поведение жены: «Не могу даже и подумать, до какой степени было сильно волнение Елены Ивановны в продолжение всего процесса» (5, 183). Сам Иван Матвееч произносил целую тираду о том, что, несмотря на окружающую его ночь, он надеется прожить в чудовище «по крайней мере тысячу лет» при условии, если тысячу лет проживет крокодил и если... Иван Матвееч не переварится естественным процессом пищеварения в своей темнице. Впрочем, Елена Ивановна долго надеялась на успех гласного судебного процесса. Чтобы читатель воспринял обертоны смысла слова «процесс», Достоевский окружил его поясняющими словами: «несчастный узник», «темница», «вспороть!», «погибший муж»; он на тысячу ладов повторял их, пока не укрепятся в памяти и не реализуют себя в контексте.

Важная деталь: в черновых набросках «почтенный господин» должен был вылезти невредимым из утробы чудовища (так бывало в лубке, во-первых, такого конца ожидали в деле Чернышевского, во-вторых). Текст повести как бы случайно

обрывался на полуслове. Создавалось впечатление, что опубликовано неоконченное произведение. Значимость этого умышленного приема Достоевский раскрыл в «Дневнике писателя»: «Крокодил» — только первая часть «этого шутовского рассказа — он неокончен. Когда-нибудь непременно dokonчу, хотя я уже забыл о нем и теперь должен перечитать, чтобы припомнить» (21, 28). Иными словами, какие-то внешние обстоятельства в свое время повлияли на форму концовки (то были разговор и ссылка), теперь другие обстоятельства побудили писателя обратиться к повести, и от них зависит возможность ее завершения.

Необходимо объяснить, почему Достоевскому понадобилось опубликовать «Нечто личное» в 1873 г. Напомним, что зимой 1870 г. Г. А. Лопатин приехал в Сибирь, чтобы освободить Чернышевского; в 1871 г. он был арестован в Иркутске; летом 1873 г. бежал за границу. Это была последняя попытка освободить Чернышевского. Если верна версия о «Крокодиле» как гротескной пародии на процесс по делу Чернышевского, то понятно, о каком именно окончании повести говорил Достоевский, в январе 1873 г. публикуя «Нечто личное»: как вся Россия, он ждал исхода борьбы. Вот тогда-то он возвратился к повести, чтобы разъяснить ее содержание и снять подозрение, что он окарикатурил великого преступника, и чтобы в новых условиях высказать свое отношение к Чернышевскому и к его делу («Пора сказать обо всем этом хоть одно слово, тем более, что оно теперь кстати» — 21, 24). Пользуясь средствами эзоповского языка, Достоевский повторил почти через двадцать лет, что Чернышевский — крупный мыслитель, выдающийся гражданин и бороться с ним полицейскими средствами — гнушно.

Характеристики персонажей («кукол», «масок») и развитие фабулы «Крокодила» в острой форме гротеска воспроизводили слухи о «деле» Чернышевского. Приведем некоторые основные факты, поддающиеся несомненной расшифровке.

«Господин известных лет и известной наружности» — в этих словах можно уловить намек на Чернышевского, на его популярность и еще более на его биографию, созданную полицейскими. Образ Ивана Матвевича противоречив, мозаичен: он окружен сочувствием и восхищением, заразительным смехом и злобным сарказмом, погружен в атмосферу клеветы врагов и сочувствия друзей. Процесс, или Событие, сламявают героя в ничто; претензия героя на достоинство и восхождение под воздействием «естественного закона» претворяется в противоположное — трагикомическое падение; герой во власти События не уничтожается, однако, смехом, не дискредитируется им, а возвышается до трагической безнадежности.

Иван Матвевич отправился смотреть крокодила, имея билет для выезда за границу и разрешение на трехмесячный отпуск. Здесь Достоевский соединил отголоски молвы о фактах био-

графии Чернышевского. После речи на похоронах Добролюбова тот, преследуемый надзором, намеревался уехать за границу (насаждались слухи: с целью сговора с Герценом). Но министр внутренних дел П. А. Валуев издал циркуляр о невыдаче ему заграничного паспорта. В то же время после распространения ряда прокламаций, в том числе и «К барским крестьянам», а также ввиду боязни популярности его лекций в Вольном университете возникла идея изолировать Чернышевского, выслав его за границу; и тогда в январе 1862 г. от министра народного просвещения А. В. Головнина последовало предложение совершить заграничную командировку; в конце апреля военный губернатор Петербурга кн. А. А. Суворов через адъютанта посоветовал Чернышевскому уехать за границу. Сам Чернышевский закрытие «Современника» расценил как начало политического террора и для успокоения вокруг себя обстановки оформил бумаги для отъезда в Саратов, месяца на три.²¹ Фабульный мотив отпуска обыгран в повести: Семен Тимофеич отказался хлопотать за Ивана Матвевича, так как тот считался в длительном отпуске. Ситуация отпуска получила в повести инсказательное значение: она намекала на пребывание в крокодиле.

По-видимому, биографичен и фабульный мотив посещения крокодилъника. Иван Матвевич отправился туда из «любопытства» и был проглочен. Для угадывания инсказательного намека можно вспомнить, как 15 (16) июня 1862 г. Чернышевский побывал на приеме у генерала А. Л. Потапова, начальника штаба корпуса жандармов и управляющего III отделением. Чернышевский предполагал уладить инцидент с ротмистром Любецким, публично оскорбившим Ольгу Сократовну. Потапов принял его, чтобы вблизи посмотреть на возмутителя российского спокойствия и лично познакомиться со своей будущей жертвой. Однако на прямой вопрос о намерениях Потапова на его счет, тот заверил Чернышевского, что претензий к нему не имеет, и отпустил, чтобы арестовать спустя несколько дней.²² Иван Матвевич пошел в крокодилъник. О посещении говорилось: «Таким образом, все шло прекрасно и ничего нельзя было предвидеть...» (5, 182).

Особо придется сказать о проделках «кокетки-жены». Под маской благородного негодования «Голос» радостно смаковал скандальный, как ему казалось, мотивчик. Велико искушение, как то почти единодушно сделали наши исследователи, заявить, что Елена Ивановна, обольстительная жена чиновника, обожающая ухаживания мужчин, легко относящаяся к скучно-мудреным занятиям мужа, к Ольге Сократовне касательства не имела. Как не имели отношения к Чернышевскому слова Ивана Матвевича: «Прощай же, будь спокойна и не отказывай себе в развлечениях» (5, 136). И сразу же возникнут «но»: жена Достоевского (и об этом помнил В. А. Туниманов) рас-

суждала о том, «что дама, выставленная тут,— жена Чернышевского»²³. В. А. Туниманов вспомнил и о набросках к роману «Идиот», где упомянута история с оскорблением Ольги Сократовны ротмистром Любецким²⁴. Оба случая указывают на осведомленность Достоевского, если не относительно фактов, то относительно молвы.

Вопрос о «кокетке-жене» необходимо рассматривать с двух сторон. Одна: имеет ли «кокетка-жена» касательство к Ольге Сократовне? Другая: зачем Достоевскому понадобилось ввести жену-кокетку в повесть? Образ «дамы-конфетки» безусловно связан с молвой об Ольге Сократовне. И молву эту создавало, как известно, самое близкое Чернышевскому семейство Пыпиных: достаточно перечитать полудокументальную книгу В. А. Пыпиной²⁵. Так считали и некоторые друзья Чернышевского. Сошлемся на воспоминания журналиста Н. Д. Новицкого: «Возле Ольги Сократовны группировался кружок за роялью, оттуда доносился смех, шутки. Дамочка она была довольно пустая, но особенной предосудительности я никогда не замечал в ней. Мужа она называла канашечкой, относилась к нему шуточно»²⁶. Самое поразительное заключается в том, что к этой молве причастен сам Чернышевский. В романе «Пролог» (1865—1870), который можно рассматривать как авторский комментарий и к «делу» Чернышевского, и к повести «Крокодил», Волгина твердит мужу о том, что он надоел ей своими умными разговорами, кабинетной жизнью, и открыто предпочитает им игру в лото; сокрушается из-за того, что он ни о чем не может говорить, кроме книг и общественных дел, которые она называет глупостями; постоянная ситуация в романе: все окружающие Волгину мужчины, в том числе друзья мужа, как правило, влюблены в нее и пытаются за ней приволкнуться.

Защита Ольги Сократовны внучкой М. М. Чернышевской и академиком М. В. Нечкиной внесла новые акценты в привычный образ, однако ничего изменить не могла: слишком велика сила предания. И, если свериться с ним, жена Ивана Матвееча походила на жену Николая Гавриловича²⁷.

Зачем Достоевскому было добиваться между ними сходства? Писатель сознательно использовал отголоски биографической ситуации, по-видимому, вовсе не желая компрометировать Ольгу Сократовну. Достоевскому понадобились узнаваемые детали биографии Чернышевского: поход в крокодилник с билетом для выезда за границу в руках, общеизвестные черты его «милой нелепости», обращения к жене из «реторты» — из недр чудовища. Читатель должен был догадаться, что речь шла о главном узнике страны. Достоевский хотел показать трагически-смешное самой жизни: как «хотения» женской природы далеки от рационалистических конструкций мечтателей. «Обыкновенная» хорошенькая женщина и необыкновенный человек,

возникающая на этой почве коллизия: он зовет ее на подвиг, она хочет, пусть маленьких, радостей. Достоевского, как видно, нимало не занимал «пасквильный мотив», но на площадке личной жизни рационалиста он вел спор с идеями женской эмансипации романа «Что делать?». Достоевский рассчитывал на то, что читатель знаком с диспутом о женской свободе, самостоятельности и независимости в духовной жизни в экономических отношениях, развернутом на страницах «Эпохи» в 1864 г. Н. Н. Страховым (№ 4) и Н. И. Соловьевым (№ 12) по следам романа «Что делать?».

Елена Ивановна выведена в повести и как женщина веселого нрава, не желающая подчиниться намерению мужа сделать ее хозяйкой интеллектуального салона, новой Евгенией Тур, и как человек иного, высокого, потенциала, с которым мог вести тайный разговор знаменитый узник. Вообще же образ Елены Ивановны может быть до конца прояснен при условии полного раскрытия потаенных сторон образа Ивана Матвенча.

Чтобы сюжет «Крокодила» конструировал судебное прохождение «Дела» Чернышевского, Достоевский также использовал известные факты деятельности Чернышевского, собственные впечатления о нем и его работе, самомалейшие сведения о процессе и слухи вокруг него. Последние черпались отовсюду. Источником для многих служила переписка Чернышевского с семейством Пыпиных. Отсюда Достоевским, видимо, взято несколько мотивов. Главный — версия Чернышевского для судей: он преследуется за легальные статьи, вины за ним нет, дело должно окончиться быстро и благополучно. Приведем некоторые отрывки. Из письма С. Н. Пыпина: «...судя по обвинению... дело это должно окончиться пустяками»²⁸. Из писем Е. Н. Пыпиной²⁹:

2 октября 1862: «Теперь они решили обвинить его на основании всех его статей...» (С. 301); 23 октября 1862: «Только и имеем сведений, что содержится в чистой, светлой, сухой комнате (это говорил Потапов Некрасову) и ему не нужно ничего, то есть, из домашних вещей...» (С. 301); 9 ноября 1862: «...О Николе все твердят, что скоро он будет на свободе...» (С. 302); 18 декабря 1862: «...О себе он говорит, что сыт, тепел, здоров, гуляет, занимается и совершенно спокоен...» (С. 303); 24 декабря 1862: «...От Николи еще имеем письмо; оно... такое же спокойное, как и прежние его письма...» (С. 303); 1 января 1863: «...В этот вечер пришло письмо от Николая Гавриловича... спокойное; шутит, толкует о своих делах: переводит, пишет повесть: наделает шуму» (С. 304); 25 января 1863: «О Николе нет слухов...» (С. 304); 12 февраля 1863: «...О Николе опять идут слухи, что скоро кончится его дело высылкой его отсюда... Много и давно говорят всякую всячину» (С. 304); 19 февраля 1863: «О деле нет ничего нового и верного...» (С. 304).

Несколько другой вариант находим в воспоминаниях Н. Я. Николадзе: «...Он прибавлял, вероятно, для успокоения жены, что если даже его арестуют, то, убедившись, что напрасно, его скоро должны будут выпустить. „Не могут же меня

судить за статьи, дозволенные цензурой? Других вин за мной нет“»³⁰.

Сотни глаз следили за Чернышевским. Знаящие его «вины», догадывавшиеся о них и считавшие его жертвой произвола, — все надеялись на благополучный исход, но день ото дня надежда становилась все более зыбкой, несмотря на уверенность, которую старался внушить близким мужественный узник. Достоевский изобразил нисходящую кривую настроений — от первоначальной веселости и полного спокойствия, к скрытой тревоге, до полной безнадежности и мужественного стоицизма с оттенком бравады — самого узника; колебания настроений друзей и врагов.

Больше всех распространяла вести нелегальная печать. Так, уже в начале сентября 1862 г. как ответ на арест Чернышевского появилась прокламация Н. И. Утина «К образованным классам», где говорилось: «Теперь... главный вопрос... состоит в том, сколько невинных жертв поглотит это правительство. (. . .) Честные люди не должны и не могут оставаться равнодушными зрителями такого *нестественного положения* (выделено мной.— Л. И.). Опомнитесь!»³¹. Основную роль в пропаганде дела Чернышевского взял на себя «Колокол». Он знакомил читателей с личностью и деятельностью Чернышевского, объяснял мотивы ареста, анализировал обвинения власти, описывал процедуру гражданской казни и, наконец, 1 января 1865 г. опубликовал «Сенатскую записку» со своими пояснениями. Отсюда, в частности, впервые попали в печать сведения о «бывших приятелях Чернышевского», «людях либеральных», просивших властей избавить их от Чернышевского «ради общего спокойствия»³². Достоевский не прошел мимо большинства пунктов «Сенатской записки», начиная от мольбы бывших либеральных друзей, кончая толкованием интимной переписки с женой.

По слухам Достоевскому могла стать известной реакция гр. А. К. Толстого, осмелившегося замолвить слово у государя за несчастного и несправедливо осужденного и получившего оповедь благоволившего к нему царя³³. Достоевского могли оповестить об отношении известного историка С. М. Соловьева и его друзей-либералов сороковых годов Е. Ф. Корша и Н. Х. Кетчера; убежденные государственники, они были «выведены из себя» самой возможностью судебного разбирательства за несовершенно и фальсифицированные преступления и за легальную деятельность. Любопытен образ Чернышевского, который создал со слов отца В. С. Соловьев. Это и «замечательно умный и толковый собеседник, скромный и любезный», и «совсем другой, неприятный человек»: «непогрешимый оратор, которого можно только почтительно слушать»; Чернышевский — порождение незрелого общества, которое его безудержно миловало, «а сегодня, еще не прочихавшись от фими-

ама», он «уже на каторге: зачем прорицательствовал с разрешения предварительной цензуры». Мнение В. С. Соловьева характерно для кругов мыслящей интеллигенции. Как Достоевский в концовке «Крокодила», а затем в «Дневнике писателя» 1873 г., В. Соловьев и в 1898 г. считал дело Чернышевского не ясным и, обрабатывая воспоминания отца, заявил о своем намерении вернуться к делу, все еще тайному, к «благородному образу мудрого и справедливого человека». Вслед за отцом он хотел доказать, что Чернышевский был «граждански убит не за какое-нибудь политическое преступление, а лишь за свои мысли и убеждения». В. Соловьев был согласен с И. С. Аксаковым, что «в деле Чернышевского не было ни суда, ни ошибки, а было только заведомо неправое и насильственное деяние, с заранее составленным намерением. Было решено изъять человека из среды живых — решение было исполнено. Искали поводов, поводов не нашли, обошлись и без поводов»³⁴. Много содействовал распространению правды о деле Чернышевского и его защите П. Л. Лавров. Но об этом — особая речь.

Что знал о процессе Чернышевского Достоевский? Кажется, все, вплоть до прокламации «Барским крестьянам». Свидетельство тому прежде всего «Нечто личное» Достоевского и воспоминания Чернышевского «Мои свидания с Достоевским».

«Нечто личное» Достоевского и «Мои свидания с Достоевским» Чернышевского подтверждают, что Достоевский старался узнать правду о степени участия Чернышевского в пожарах, в составлении революционных прокламаций «К молодому поколению» и «Барским крестьянам». Достоевский отстаивал право Чернышевского на легальную деятельность, хотя не был солидарен с его более чем радикальной программой, и категорически не принимал возможности ее осуществления революционными средствами. Косвенным свидетельством всезнайства Достоевского является осведомленность Варвары Петровны Ставрогиной в «Бесах» о заграничных запрещенных изданиях и даже начавшихся тогда прокламациях, «о вчерашней ссылке такого-то, о каком-то скандале в Пассаже», «о крестьянской реформе и прокламациях...» (12, 20, 22). Наконец, воспоминание литератора Ив. Захарьина о фигурировавшем на следствии письме А. Н. Плещеева убеждает в том, что «в литературных кружках того времени знали не только о том, что письмо подложное, но даже и то, каким путем сам Чернышевский доказал его подложность», и, главное, о том, что Захарьин узнал обо всем этом в апреле 1864 г., находясь в редакции «Эпохи»³⁵.

Среди множества источников информации Достоевского необходимо учитывать подцензурные статьи Чернышевского: Достоевский читал их с вниманием, разгадывал аллюзии. Приведем один пример. Политический обзор Чернышевского «Прибы-

тие неаполитанских пленников в Англию.— Можно ли назвать их страдавшими не по собственной их вине» будет справедливым назвать источником знания о политических убеждениях Чернышевского и одним из литературных протосюжетов «Крокодила». В статье рассказывалось о неаполитанских изгнанниках, в том числе о популярном политике Поэрио. Они были брошены в темницу за участие в революции, в которой не участвовали. Король, желая спасти жизнь и престол, просил их принять на себя правление; вновь укрепившись, он решился наказать своих бывших министров «за либеральные мнения»: преступны были не их деяния, а «образ их понятий». Затем Чернышевский назвал главный аргумент обвинения — подложное письмо, «написанное по распоряжению обвинителей каким-то господином, получившим за это денежное вознаграждение». И хотя обвиняемые доказали подложность письма, а улики не оказались — они были осуждены:

«Разве не бывает таких процессов, в которых убеждение судей о виновности или невиновности подсудимого составляется на основании впечатления, производимого всею его жизнью, его личностью и совокупностью тысяч мелких фактов, из которых каждый сам по себе не составляет юридического доказательства, но которые все вместе производят нравственное впечатление его виновности или невиновности».

Чернышевский убеждал читателей в том, что Поэрио и его товарищей справедливо осудили за «образ мыслей, враждебный господствующему порядку»; «...как враги правительства они... могли быть подвергнуты смертной казни, но правительство смягчило это наказание, заменив его заключением в крепость»; они «...сами были виноваты в своих несчастьях, совершенно заслуженных»³⁶. Чернышевский в присущей ему полuirонической манере пояснил приговор либеральным министрам, судимым с точки зрения «неотъемлемых прав» Фердинанда II. Говоря о них, он, оказалось, предсказывал судьбу свою и своих товарищей, когда они столкнутся с враждебной правдой. Пророчества публициста сбылись и были отображены в «Прологе» на примере судеб Соколовского и Волгина.

Для нас важна не только полнота фактов, известных Достоевскому, а и его безусловное знание того, что за «делом» все следили, все его, сколько было можно, обсуждали. О механике узнавания написал в «Андрее Кожухове» С. М. Степняк-Кравчинский: «От мужа к жене, от приятеля к приятелю волнующие известия быстро распространялись по городу. Хотя газетные отчеты были очень кратки и часто умышленно искажены цензурою, тем не менее все, кто интересовался делом, имели о нем довольно подробные сведения»³⁷. Кажется, самым полным свидетельством осведомленности Достоевского о «деле» Чернышевского и о позиции писателя может служить «Крокодил», а затем и «Нечто личное».

Мы уже убедились в том, что фабула повести осуществля-

лась через искусство полуслова, намека, на потаенных ассоциациях с судебным процессом вообще, с делом Чернышевского в частности. Приведем еще пример. Пребывание во чреве крокодила толкуется в повести как теплая, уютная жизнь. За этой емкой формулой многое скрывается. Это и свидетельство железной воли мыслителя, продолжающего работать несмотря ни на что. По наблюдению Н. В. Шелгунова, в начале 60-х годов Петропавловская крепость утратила образ темницы и стала «рабочим кабинетом» для узников. П. Е. Щеголев подсчитал, что Чернышевский написал в тюрьме около 205 печатных листов: беллетристики, научных статей, переводов, автобиографий, судебных показаний и объяснений. «...Мало того, что крамольные авторы писали в крепости, они, будучи ее пленниками, продолжали печататься. Это уже было поражением самой идеи Петропавловской крепости»³⁸. Пленники чувствовали себя совсем так, как Иван Матвееч во чреве крокодила: «...питая собою крокодила, я, обратно, получаю от него питание; следовательно — мы взаимно кормим друг друга» (5, 197). С. Г. Стахевич вспоминал, как Чернышевский приравнял Петропавловскую крепость к сибирским каторге и ссылке: «Как для журналиста эта ссылка для меня просто-таки полезна: она увеличивает в публике мою известность; выходит — особого рода реклама»³⁹. Вспомним Ивана Матвееча: «...я у всех на виду, и хоть спрятанный, но первенствую!» (5, 194).

Утроба крокодила — образ многофункциональный. Иван Матвееч сделал ее рабочим кабинетом, но она и «реторта», в которую запрятался рационалист-мечтатель от «почвы»; он не проникся сознанием того, что, с точки зрения будущей судьбы общественного деятеля, она — и гибель «навек».

«Несчастный узник» уповал на действия конторы надзирателя, на поддержку сослуживцев и начальства («самого Андрея Осипыча»), на отзывы публики и мнения газет и журналов; он ждал европейских телеграмм. Контора надзирателя себя не оправдала. Сослуживцы же показали себя разно. Семен Семеныч, рассказчик, друг-враг, «отчасти родственник», переживал, сочувствовал и хлопотал более всех. Но и раздражался до злобы: «надеялся ему что-то доказать, за что-то отомстить» (5, 199). Иван Матвееч не хотел слышать о том, что навеки утрачена свобода и достичь чего-либо поучениями из неволи — горячка, безграничность самолюбия, а надежда процессом «перевариться» во что-то хорошее — пустое: «Тут надо плакать, а не куражиться» (5, 194).

Семен Семеныч отчасти продолжил прежде скрытую полемику Достоевского с Чернышевским; в свое время Достоевский не счел возможным ее опубликовать, и она сохранилась в его записных книжках и тетрадях 1861—1865 гг.: «...вы честны и в основании верны... мы вам сочувствовали и мы решились лучше молчать, хотя... у нас иногда щемило в душе,

читая ваше шутство...» (20, 155). В «Крокодиле» Достоевский прежде тайное сделал почти явным. Напомним несколько его позиций. Он всегда подчеркивал, что у Чернышевского были свои идеи, но была и наивная претензия на положение учителя Канта и Гегеля: «Мы вам это часто говорили» (20, 154). Достоевский видел истинность идей Чернышевского, но и пренебрежение тем, что русское общество «отнюдь не готово!» к их осуществлению. По убеждению Достоевского, путь достижения социалистических идеалов в нравственных переменах; по Чернышевскому, он возможен через насильственное изменение экономического быта. (В «Крокодиле» он назван «экономическим принципом».) Достоевский упрекал Чернышевского в любви к «одному общечеловеческому и отвлеченному» и в небрежении конкретным человеком. Более всего волновало Достоевского то, что революционеры своей работой вызовут пролитие крови и что «вся эта кровь... и вся эта подземная работа ни к чему не приведут и на их же головы обрушатся» (20, 175).

По существу все претензии Достоевского остались в силе, но ситуация, в которую попал Иван Матвейч, придала им трагический отсвет. Однако Семен Семеныч не может быть отождествлен с Достоевским. Это образ собирательный; в нем есть черты, враждебные Достоевскому. Между автором «Крокодила» и Семеном Семенычем существует значимое отличие: автор вознамерился стать своеобразной совестью событий, Семену Семенычу он отвел роль информатора, секретаря, в некотором смысле доверенного лица героя и его антагониста. Во всяком случае, Семен Семеныч ближе всех других сослуживцев к Ивану Матвейчу, если не по его позиции, то по ее пониманию.

Иное дело «старший родственник», Тимофей Семеныч. Семен Семеныч не успел рот открыть, а Тимофей Семеныч «уже все знает» и с ходу заявляет свою позицию: «Я сторона-с и вязываться ни во что не намерен» (5, 187). По приходе Семена Семеныча он выказал «видимое беспокойство»: провел в кабинет, затворил двери, принял строгий официальный вид. Об Иване Матвейче он судит сурово, намекая на преступную его вину: «представьте, я всегда полагал, что с ним непременно это случится... Иван Матвейч во все течение службы клонил к *такому* результату... Прыток-с, заносчив даже. Все прогресс... а вот куда прогресс-то приводит!» (5, 187). Доказательством вины узника были для него «излишняя образованность», «идеи», стремление побывать на родине Вильгельма Телля — все, что «плохо рекомендует» Ивана Матвейча с политической, как видно, стороны. На просьбу о помощи Тимофей Семеныч отвечал укоризной: «сам виноват», а для исправления советовал подольше полежать в крокодиле, на досуге подумать. Речи Тимофея Семеныча повторяли «правые» высказывания К. Д. Кавелина или А. В. Никитенко, мнение

М. Н. Каткова, «Русского вестника» и стоящих за ним охранительных сил.

Последний из сослуживцев, проявивших свою позицию, был «чудак» Прохор Саввич. Он уловил определяющую черту процесса: пресса и проч. «крокодилов очень жалеют. Хи-хи-хи!», над ними «тщетно проливают слезы» (5, 206—207), а о проглоченном — ни слова.

Мнения газет в повести представили «Листок» и «Волос». В черновых набросках газет было великое множество. Они должны были вести ожесточенные споры на злободневные темы. Остались две; обе выделены, поскольку дали гротескно-нелепое изложение «дела»: «Листок», «газетка безо всякого направления», изложила гастрономическую историю о съедении крокодила господином N («Я хоть и предчувствовал что-нибудь в этом роде, тем не менее опрометчивое известие смутило меня» — 5, 205). «Волос» сообщил о возмутительном факте, как некто сам влез в пасть крокодила и тот был вынужден его проглотить, «хотя бы из чувства самосохранения»; репортер мимоходом замечал, что этот случай «мы заранее предсказывали» (5, 205). Почему Достоевский выставил этих прорицателей? Потому, что именно они имели касательство к процессу Чернышевского. Дело в том, что 12 июня 1862 г. А. А. Краевский («Голос») и В. Д. Скарятин («Русский листок») обратились к министру народного просвещения А. А. Головнину с провокационным письмом по поводу слухов о якобы предстоящем закрытии «Современника» и «Русского слова»; авторы письма спешили донести министру о направлении обоих журналов, приведенному их к «учениям, какие заявлены в тайной прокламации „Молодая Россия“»⁴⁰. По-видимому, Достоевский знал об этом факте и захотел вставить его в повесть. В первоначальном варианте было: «Газета „Весть“. Надо действовать через Управу благочиния» (5, 322). Газета стала называться «Вестью» в середине 1863 г.; в момент обращения Скарятин к министру она называлась «Русским листком». Достоевский вернул ей прежнее название, но не забыл Управу благочиния. Последняя уже фигурировала у Гоголя и Герцена. О пропаже носа майор Ковалев намеревался снести с Управой благочиния не потому, якобы, что она имела прямое отношение к полиции, но потому, что ее распоряжения могли быть гораздо быстрее, чем в иных местах. Герцен воскресил память об Управе благочиния в связи с характеристикой революционной ситуации 60-х годов. В статье «Nouvelle phase de la litterature russe» («Новая фаза русской литературы»), опубликованной газетой «La Cloche» в мае 1864 г., рассказав о революционерах, изъятых из жизни в 1861—1863 гг., он писал: правительство «приостанавливает журналы, бросает в крепость Чернышевского, самого выдающегося публициста, оно угрожает одним и подкупает других, и таким образом ему уда-

ется создать *литературу порядка и моральной управы благочиния*, какой до тех пор никогда не существовало в России»⁴¹. О создании моральной управы благочиния поведал Салтыков-Щедрин в апрельской книжке «Современника» за 1863 г.: «Недавно... случилось мне вычитать в одной убогой московской газетке («Наше время». — Л. И.) такую характеристику „Современника“, что в нем... действуют одни эпигоны, и что „даже так называемые нигилисты, побойчее, замолкли“... Только жаль, что вы уж очень скромны, не назвали „нигилистов побойчее“ по именам и не доложили вашим читателям о причине их молчания. Чего доброго, они ведь могут подумать, что это вы заставили их замолчать»⁴².

Достоевский вставил в повесть главных осведомителей от печати, по вине которых замолкли нигилисты. С «Русским листком» Достоевский уже беседовал в связи с его фискальными шагами по поводу прокламаций и пожаров. В статье «О новых литературных фактах и новых тетрадах» (Время. 1863. № 1) он назвал статью Скарятина «прямой клеветой» (20, 61). Понятна и его характеристика «Голоса» в «Нечто личном» («ни чести, ни ожидаемой выгоды»), и обвинение «Голоса» в клевете на автора «Крокодила»: с больной головы ответственность сваливалась на здоровую.

Из всех откликнувшихся на съедение Ивана Матвееча одна безудержно смелая Елена Ивановна требовала спасения своего несчастного мужа. Небылицам газетных рептилий она противопоставила живую быль крокодиловой агрессии. Рядом с ее именем Достоевский поставил имя П. Л. Лаврова: в «самом сердце Пассажа» Елена Ивановна твердила щекотливое слово «вспороть» и там же «в ту же самую минуту господин Лавров читал публичную лекцию» (5, 184). В действительности Лавров такие лекции читал здесь в 1860 г. В Вольном университете Чернышевский и Лавров должны были читать лекции одновременно: один по политической экономии, другой — по философии. Но дело, кажется, не в одних лекциях, а в том, что человек близких Чернышевскому убеждений, его младший соратник, Лавров «в одном из бывших в начале 1865 г. собраний Литературного фонда... предложил выдать денежное пособие Чернышевскому и ходатайствовать у правительства о пересмотре его дела, решенного будто бы незаконно и явно пристрастно»⁴³. Председатель Литературного фонда Е. П. Ковалевский отклонил предложение Лаврова; Достоевский состоял секретарем общества. Имя Лаврова понадобилось Достоевскому в качестве знака о человеке-единомышленнике, усердно хлопотавшем о печатании статей и переводов узника, а потом издателя трудов Чернышевского в России и в эмиграции. В предисловии к «Письмам без адреса» Лавров назвал Чернышевского «жертвой высочайшего произвола, высочайшей ненависти», и, пользуясь возможностями вольной печати, сказал о Чернышев-

ском то, на что намекал Достоевский в подцензурной печати: «...Его уважало все мыслящее в России, все искренно желавшее блага России. Его горячо любили все близко знавшие. Ему верила русская молодежь... Его ненавидели лицемеры литературы, пошляки прессы, лакеи русского правительства, враги русского народа»⁴⁴.

Стиль поведения Ивана Матвевича повторял стиль поведения знаменитого узника: твердое спокойствие, отсутствие унижительных просьб о смягчении участи. Он намерен разрабатывать важные проблемы науки: «Изобрету новую собственную теорию экономических отношений» (5, 194); «Я изобрету теперь целую социальную систему» (5, 197); «Давеча, как вы ушли, я тотчас же принялся изобретать и изобрел уже три системы, теперь изготавливаю четвертую» (5, 197). Планы Ивана Матвевича становились все более обширными, а его претензии — все более непомерными:

«...буду, так сказать, кафедрой, с которой начну поучать человечество...» (5, 194); «...весь я проникнут великими идеями, только теперь могу на досуге мечтать об улучшении судьбы всего человечества» (5, 194); «Опровергну все и буду новый Фурье» (5, 194); «Если не Сократ, то Диоген (то есть мудрец-аскет, проповедующий из бочки.— Л. И.), или то и другое вместе, и вот будущая роль моя в человечестве» (5, 199).

За репликами Ивана Матвевича угадываются факты из жизни Чернышевского в Петропавловской крепости. Во-первых, речь шла о сочинении «нового Фурье» — романе «Что делать?»; в «Крокодиле» немало внутренних цитат из романа, на которые указала Е. И. Кийко; ситуация «спасения человечества» из утробы крокодила, в частности, восходит к жизненному факту: фурьеристские теории Чернышевского получили оформление в романе, написанном в остроге. Во-вторых, Достоевский использовал историю с письмом Чернышевского к жене в Саратов от 5 октября 1862 г., фигурировавшем на следствии в качестве уличающего документа. В заключении Сената от 10 июля 1863 г. по делу Чернышевского в качестве его нескромности приводились слова: «...наша с тобой жизнь принадлежит истории, пройдут сотни лет, а наши имена все еще будут милы людям». Он называет себя в этом письме вторым Аристотелем.⁴⁵ Попробуем разобраться. Чернышевский, зная о любопытстве охранников, тем не менее сообщал:

«...Скажу тебе одно: наша с тобой жизнь принадлежит истории: пройдут сотни лет, и наши имена все еще будут милы людям; и будут вспоминать о нас с благодарностью, когда уже забудут почти всех, кто жил в одно время с нами. Так надобно же нам не уронить себя со стороны бодрости характера перед людьми (Выделено мной.— Л. И.), которые будут изучать нашу жизнь».

Дальше Чернышевский говорил о намерении написать «Историю материальной и умственной жизни человечества», «Критический словарь идей и фактов», «Энциклопедию знаний и жизни» и другие сочинения.

«Со времен Аристотеля не было сделано еще никем того, что я хочу сделать, и буду добрым учителем людей в течение веков, как был Аристотель. (Достоевский откликнулся в «Записных книжках»: «Чернышевский — Аристотель» — 20, 177.)

А впрочем, я заговорил о своих мыслях: они секрет, ты никому не говори о том, что я сообщаю тебе одной (тех, которые будут читать это письмо до тебя, я не считаю, потому что они этими вещами не занимаются). Но я рассказал тебе это для того, чтобы ты видела, как далек я от всякого уныния.— о нет, мой друг, редко когда бывал я так спокоен и доволен, как в это время. Смотри же, будь и ты спокойна и добра — только это и нужно мне, чтобы я был в хорошем расположении духа»⁴⁶.

Письмо полно тайнописи и недоступно угадыванию тех, к кому оно попадет в руки до Ольги Сократовны. Но именно они-то и берутся за его расшифровку: провокатор В. Д. Костомаров перетолковывает письмо в духе, необходимом для судей.

Чернышевский, ознакомившись с материалами следствия, предложил свою версию прочтения:

«В дело введено мое письмо к жене»; оно «дало тему, вошедшую в письмо г. Костомарова к Соколову, и несколько строк, в которых я называю себя Аристотелем, много раз повторяются потом в деле, как уличение меня в непомерном самолюбии, и наведения тем на мысль, что человек с подобным самолюбием не может не быть врагом общественного порядка. В числе моих слабостей есть гордость — качество, противоположное мелкому самолюбию, хотя бы и непомерному,— но, все-таки, качество, имеющее свои забавные стороны. Я люблю смеяться над своими слабостями. Все мои статьи, все мои письма к людям близким наполнены моим иронизированием над собою. Может быть, это недостаток. Но до него нет дела уголовному следствию. Ирония не предмет XV тома свода законов...»

Следственные органы, писал Чернышевский, «дали юридический смысл ироническому отрывку». Всю первую часть письма Чернышевский называл иронизированием над самим собой («я излагаю план таких ученых работ, для исполнения которых нужно несколько сот лет работать день и ночь, работ, которых не в состоянии исполнить никто на свете; в этой части письма я называю себя продолжателем Аристотеля»⁴⁷).

Однако Чернышевский раскрыл следствию не все тайное в тексте письма. Первые строки его продиктованы не одним желанием сказать слова утешения. Это призыв сохранить бодрость, напоминание, что в этом-то и состоит их революционный долг. Затем он подсмеивался над своим положением: до сих пор, говорит Чернышевский, я был беден и работал для того, чтобы жить. «Теперь средства к жизни будут доставаться мне легче» (читай: я сижу и буду сидеть на казенном довольствии), «восьмилетняя деятельность доставила мне хорошее имя» (из-за него-то я и нахожусь в Алексеевском равелине). «Итак, у меня будет оставаться время для трудов, о которых я давно мечтал...»⁴⁸. В этой части действительно есть ирония над самим собой, но в чем она? Чернышевский перечислил длинный список трудов, которые он намерен написать в остроге. Тем самым он намекал своему умному другу, сколь долгим может

оказаться его пребывание в неволе. И не ирония ли это судьбы: для создания обстоятельных трудов мыслителю предоставляется острог? Письмо Чернышевского со словами прощания и призывом к мужеству Достоевский использовал в качестве прототекста повести; он прибавил к его действительному содержанию смысл, приданный ему следствием. В чтении две ноты слились в одну, поражающую своим дисгармоническим звучанием.

Что-то похожее происходит и с характеристикой главного героя. В облике Ивана Матвееча бросались в глаза неприятные черты — резкий визгливый голос, командные интонации, вызывающе независимая манера поведения. В записных книжках встречаются схожие наблюдения самого Достоевского о Чернышевском. Однако в «Нечто личном» Достоевский счел нужным подчеркнуть, что, хотя многие находили манеру Чернышевского держаться неприятной, ему, Достоевскому, он был мил душевной мягкостью, деликатностью. Поэтому напрашивается вывод, что Достоевский здесь, как и в случае с Еленой Ивановой, сознательно шел за взглядом и мнением толпы, устами которой характеризовался «преступник». Иван Матвееч желчен, раздражителен, слышит одного себя, из *реторты* уговаривает человечество на братство. Эти черты проявлялись в прототипе в момент борьбы с инакомыслящими. В «Прологе» Чернышевский, характеризуя Волгина, сообщал о его манере взвизгивать пронзительным ультрасопрано, а во время смеха визг и рев, им издаваемые, бывали оглушительны; когда он понимал, что исполнить все, как нужно, в практическом деле не может, его охватывала злоба на свое бессилие... Враги Чернышевского намеренно выдавали эти особенности за постоянные и основные качества его души. Изрядное количество примеров легко набрать из доносов Вс. Костомарова. По его характеристикам, Чернышевский «беспрестанно хихикал своим визгливо-дребезжащим, неприятным голосом», «был непомерно злобен и заносчив...»⁴⁹. Достоевский мог воспользоваться и некоторыми официальными сообщениями, вроде отчета полковника Дурново о поведении Чернышевского во время гражданской казни: «При чтении приговора преступник стоял абсолютно, обращая взгляды на публику»⁵⁰. Сведения подобного рода Достоевский шаржировал, сатирически заострял. Следовательно, не карикатуру на неприятные личные качества «великого» или «гениального» человека, как называл Достоевский Чернышевского в воспоминаниях, хотел вывести он в «Крокодиле», а карикатуру на тех, кто намеренно придавал этим качествам «юридическое значение».

Концовка «справедливой повести» в привычном смысле отсутствует, зато видно, как ее действие внезапно остановлено. Семен Семеныч направился в крокодильник проведать друга, до него не дошел, но ясно было, что надежда Ивана Матвееча

на протестующие отзывы печати, защиту друзей, на видное общественное положение жены и т. п. стали гранями «миражной жизни»: в ней укоренилась привычка безгласности (тайный суд), а выступление в форме фантастической сказки как бы оборвано на полуслове.

Художественную завершенность «Крокодил» обретал благодаря отрывку из «Дневника писателя»; «Нечто личное» — это продолжение «Крокодила», разъяснение позиции автора спустя восемь лет. «Крокодил» — сказка; «Нечто личное» — воспоминание о том, как и почему создавалась сказка. В обоих случаях Достоевский прибег к языку недомолвок. «Нечто личное» имеет подобие свободной композиции, присущей неожиданно пришедшему на ум «литературному» воспоминанию. Случайно писателю вспомнилась старая история, и ему вдруг потребовалось снять с «Крокодила» обвинение в клевете на Чернышевского; для этого ему захотелось поведать о своих встречах с Чернышевским, а заодно и пересказать «Крокодила», чтобы все уверились, что эти две вещи якобы не имели друг к другу ни малейшего отношения; а под конец, совсем уж ни к селу, ни к городу, упомянуть об институте присяжных поверенных. Однако вольность композиции — мнимая. «Нечто личное» — яркий пример энергической публицистики на тему об отношении к Чернышевскому, его заслугам, о принципиальных несогласиях с ним и о восприятии его процесса.

1. Описание встреч с Чернышевским позволило Достоевскому рассказать об отсутствии связи между петербургскими пожарами и революционно настроенной молодежью, связи, которую отыскали «Русский вестник» и «Русский листок» по личному указанию министра П. А. Валуева (в свое время Достоевский указанию не подчинился, написал о правде, которую узнал, статью «Пожары», а ее запретила цензура). Достоевскому требовалось напомнить о том, что история с пожарами послужила поводом к аресту тех, кто «усиливались возжечь нравственный пожар правительственного и социального переворота», поскольку Валуев поставил в прямую зависимость пожары и арест Чернышевского⁵¹.

2. Упоминание Достоевским прокламации («К молодому поколению» или «Молодая Россия») было вызвано необходимостью уличить правительство в фабрикации политической акции с пожарами. Оно понадобилось ему и как претензия к молодым революционерам, которые брались бунтовать Россию, не имея должного «уровня образования, развития и хоть какого-нибудь понимания действительности» (21, 25). Разговор о прокламации давал автору «Дневника» повод продолжить спор с Чернышевским, начатый в «Крокодиле». Как считал Достоевский, Чернышевский звал к революции вопреки очевидности, не принимая в расчет неготовность народного сознания к перевороту, не учитывая психологии общественного движения,

которое не пойдет прямым путем, предназначанным разумом, хотя бы и самым благородным. Однако Достоевский далек от того, чтобы видеть в революционном движении легкомыслие «безответственных шалунов» (Н. М. Катков); он писал: «Явление это представлялось мне не единичным, не глупенькой проделкой... лиц, до которых нет дела»; и хотя сам «давно уже душой и сердцем» не согласен «со смыслом» движения, он признает за ним историческую неизбежность (21, 25).

3. Сложное отношение к Чернышевскому проявилось в блистательном пересказе «Крокодила». Достоевский начал его с того, что сделал явный намек на связь сказки с судьбой Чернышевского: знакомство их оборвалось, так как «произошел арест Чернышевского и его ссылка. Никогда ничего не мог я узнать о его деле; не знаю и до сих пор» (читай: никогда нигде официально не говорилось правды о его деле, а потому): «года полтора спустя мне *вздумалось* написать одну фантастическую сказку...» (21, 26). Умелым пересказом Достоевский наносил ретушь на текст «Крокодила»; тон пересказа выдержан в духе болтовни Семена Семеныча. Сквозь нее прорывалось ненароком нечто, сказанное всерьез: герой характеризовался как гениальный человек; его процесс — как случай, не имевший себе подобных; герой залезал в крокодила не по глупой случайности, а «вследствие каких-нибудь запрещенных, либеральных тенденций» (21, 27). О самом чиновнике говорилось, что он «среднего круга» (Чернышевский подписывал официальные бумаги в крепости словами «отставной титулярный советник»).

Достоевский обращал внимание на «комические положения», в которые то и дело попадал чиновник, уповавший спасти человечество, находясь во чреве; все они проистекали по причине «наивного упрямства» героя, его безудержной веры в разум, в силу отвлеченного якобинства, недооценки им масштабов прозорливости крокодила и тотальности окружающей немоты. В тексте «Крокодила» обсуждалась опасная возможность того, что крокодил «переварит» Ивана Матвейча; в «Дневнике» «переваривание» названо «процессом», и тогда комизм положения переходил в свою противоположность — трагизм:

«На осторожный, но ядовитый вопрос друга: „А ну как если он неожиданным каким-нибудь процессом, которого, впрочем, следует ожидать, переварится во что-нибудь такое, чего не ожидает“, — великий человек отвечает, что уже думал об этом; но с негодованием будет сопротивляться этому весьма возможному по законам природы явлению» (21, 27—28).

«Сам бывший каторжник», Достоевский провидел утопизм революционных надежд. Однако посягнуть на развенчание геронического безумства в момент совершения несправедливости писатель не желал и не мог. Поэтому смех в повести не касался смысла движения, а затрагивал парадоксы положения.

В «Дневнике писателя», наротив, Достоевский говорил о своих несогласиях с Чернышевским подробно и ясно. Рассказ об отношении Чернышевского к прокламациям молодых революционеров, история с клеветой прессы на «Крокодила» содержала указания на «уклонения ума» этого гения и на то, что «можно очень уважать человека, расходясь с ним во мнениях радикально» (21, 29). На конец главы «Нечто личное» Достоевский перенес скрытый спор с Чернышевским о своевременности суда присяжных. Достоевский использовал этот разговор, чтобы противопоставить друг другу спешащих к насильственному переустройству общества революционеров и почвенников, которые настаивают на идее спасения народа самим народом, его созревшей для прогресса волей: «Именно — довольно вмешательства!..» (21, 31).

«Крокодил» — повесть-гротеск

Фантастическая повесть «Крокодил» и литературные воспоминания «Нечто личное» воссоздавали грани «миражной жизни» XIX столетия; отдавая должное личности Чернышевского, сочувствуя его трагической судьбе, разоблачая ведение процесса, направленного на уничтожение вольной мысли и гражданской свободы, они являлись в то же время яростным спором о путях к народному благу; это несогласие Достоевского с волюнтаризмом и утопизмом главнейшего нигилиста.

Ядро повести образует столкновение парадоксов общественной жизни с парадоксами общественного сознания; это столкновение отливается в форму «странного и страшного» общественного явления, имя которому — процесс. По письмам Достоевского 1864 г. к брату Михаилу Михайловичу можно судить, насколько серьезно внимание писателя было приковано к европейским судебным процессам. В «Объяснениях по делу петрашевцев» Достоевский доискивался причин внутреннего комизма положения русского фурьериста и видел его в несчастном и трагическом отрыве русского социалиста от «почвы». Дело Чернышевского и процессы шестидесятников заставили Достоевского заново пережить и передумать все стороны и все антиномии процесса как явления российской действительности.

Достоевский использовал строительный материал Гоголя, в первую очередь, «Носа». Работая над «Предисловием редакции», он применил гоголевский прием путаницы: редакция печатает рассказ, не сомневаясь, что он сочинен Достоевским; она не думает, что сообщивший его чиновник мог солгать (следовательно, он говорит правду?) и «такой дерзостной лжи еще не было слыхано в литературе, кроме правдивой истории о том, как пропал нос у майора Ковалева» (5, 335). В опубликованном «Предисловии» говорилось приблизительно то же: редакция не нашла ничего, что могло бы пролить свет на пассажное

событие — никто не слышал о чем-нибудь похожем — проглоченного господина не оказывалось — о событии не писали газеты — редакция просит читателя всему поверить — и т. д. В «Дневнике писателя» Достоевский назвал «Крокодила» фантастической сказкой и добавил: «вроде подражания повести „Нос“». Как некогда Гоголь, Достоевский «прятался» за слова о шутке: «Это была литературная шалость, исключительно для смеху...» (21, 26).

Композиция «Крокодила» должна была повторить композицию «Носа»: в центр поставлено необыкновенное событие, лишшающее одного героя амбиции, положения («носа»), другого — обычной человеческой судьбы («съеден без остатка!»). Там и там фантастическое происшествие передавало механику общественного устройства, представленную через призму мнений, слухов, анекдотов — всего, что составляет социальную психологию общества. Обсуждение пропажи (носа, чиновника), поиски выхода из положения (обращение к печати, полицмейстеру, Управе благочиния, значительным лицам и др. силам петербургской жизни) имело в «Крокодиле» множество намеренных словесных и ситуативных повторов, общее стилевое соответствие. Однако их несовпадение обнаруживается уже на композиционном уровне: исчезнувший марта 25 числа нос возвратился на свое место апреля 7 числа; некий господин был проглочен 13 января текущего 1865 г., но вылезти из утробы ему не пришлось: гоголевская композиция не срабатывала, действие обрывалось. Достоевский «преодолеl» фабулу гоголевской повести: в «Крокодиле», «Тритоне», «Бобке» он разрабатывал новый тип концовки, который должен был стать важным элементом поэтики трагического гротеска, выражением иного типа мирозерцания, иной эстетики («трагического»). И вообще было бы ошибкой думать, что «Крокодил» есть пародия «Носа» или его стилизация; он маскируется в одежды пародии и стилизации, чтобы спрятать за ними факт пародирования жизни. Ю. Н. Тынянов писал в связи с «Дядюшкиным сном»: «Тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом... составляет гротескное своеобразие Достоевского»⁵². Это определение точно соответствует художественному составу «Крокодила». В нем вскрыты противоречия между рационалистически-отвлеченной утопией социалиста и живой — прекрасной и безобразной — жизнью, обращающей утопию в антиутопию.

В оформлении образов персонажей и сюжетных ситуаций много шаржа, карикатуры, того преувеличения смешной стороны дела, за которым скрываются стороны «многоводных рек полемики» (20, 128). Но в отличие, скажем, от фельетонного романа «Щедродаров» они не являются целью изображения. Напомним, что Достоевский отверг жанровое определение «Крокодила» как карикатуры; равно отверг он и попытку опре-

делить его как аллгорию на процесс Чернышевского, хотя в данном случае необходимо объяснение. В предисловии к переводу «Собора Парижской богоматери» писатель обсуждал проблему жанровой специфики романа и предупреждал от опасности свести его к аллгории; в применении к роману Гюго это казалось ему нарочитой примитивизацией. Однако мерцающие аллгории, ее элементы он видел:

«Но кому не придет в голову,— писал он,— что Квазимодо есть олицетворение народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается наконец любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых, бесконечных сил своих» (20, 28—29).

Также и в «Крокодиле» в голову читателю обязательно придет мысль о глубинной связи между судьбой Ивана Матвееча и судьбой русского мечтателя-утописта, хотя бы и Чернышевского.

Условное, исключительное положение, в которое Достоевский поставил Ивана Матвееча, выдуманно писателем не для противопоставления фантастики действительности, а в утверждение фантастичности реальной действительности, в которой все перевернуто до неправдоподобия. В толковании эстетической природы фантастического писатель исходил из собственной формулы: «В фантастической жизни все отправления фантастические» (19, 173), «а между тем они действительность, потому что они факты... Они поминутны и ежедневны, а не исключительны»⁵³, они и есть субстрат двуликой полноты жизни. Достоевский повторял, что только истинные происшествия, описанные во всей исключительности их случайности, «носят на себе характер фантастический, почти невероятный», но они-то и дают возможность открыть «общие, вечные и, кажется, вовеки неисследимые глубины духа и характера человеческого» (21, 82).

Таким образом, жанр повести един в своей двуликости. «Крокодил» — это «фантастическая сказка» и в то же время «справедливая повесть»; ее предмет — фантастическое самой жизни, принявшее форму аллгории — олицетворения судьбы мечтателя-социалиста, пребывающего во власти Мертвого дома. Структура повести-сказки целиком основана на художественной условности. Композиция представляет собой множество наложенных друг на друга смещающихся плоскостей. Все художественные элементы связаны с использованием гиперболы и литоты, шаржа и карикатуры, фантастического вымысла и политического плаката.

При множестве изобразительных плоскостей в повести три основных плана изображения: пародийно-публицистический — фонный; фантастико-фактический — сюжетный; метафизический — трагедийный. Первый реализован средствами реминисценций, пародирования и самопародирования масок. Смещение

кажущихся противоположностей приближает его к пределу, равному утрате видимой логики, к абсурду. Носители идей («куклы») удалены от «живой жизни», крайняя степень их удаленности приобретает формы фантазмагорического, где комическое преобразуется в трагическое.

Второй план изображения — сюжетно-фантастический. Это план реализованного подтекста, он насыщен политическими намеками и аллюзиями, преимущественно с процессом Чернышевского. Трагическое положение героя содержит несколько взаимопересекающихся идей. Герой и государство: *он* посягнул на *его* основы во имя спасения человечества, *оно* сильно настолько, что проглотит *его* «без остатка» и «переварит» в нечто, чего герой не ожидает, чему сопротивляется и чего не желает (род политической аллегии). Герой и общество: *он* рассчитывает на *его* поддержку, *оно* предаст *его* вследствие своего недоразвития, несовершенства и консерватизма. Герой и человечество (народ, «почва», «живая жизнь»): *оно* не подозревает о *его* существовании, их вековечный разрыв чреват трагедией для обеих сторон. Все три позиции, особенно последняя, делают, как ни парадоксально, самую трагедию героя смешной. Третий план изображения — трагический — «надстраивается» над первыми двумя, вырастает из них как их субстанция: смешное пародии и карикатуры, смешное фантастического трагически неразрешимо в силу вечных «ножниц» хода истории, путей развития общественного сознания, неизбежного столкновения жизненных противоречий.

Достоевский — автор «Крокодила» проявил невиданное умение «синкретического» письма: один и тот же образ, слово, фразу, ситуацию он включал в несколько планов и контекстов, придавал им нарочитую двусмысленность и многозначность, играл текстом и подтекстом, если под текстом подразумевать каламбурное звучание журнальной полемики, абсурдной с точки зрения подтекста: потаенного смысла того, что заключала в себе фантастическая фабула. Нервом повести является его зигзагообразная фабула, организованная по принципу превращений и переходов неожиданного в нелепое, бреда в каламбур, случайного в умышленное; все в ней обыденно и фантастично, просто и на ходулях; каждый отрезок фабулы включен во все три плана изображения, нагружен множеством значений. В жизни героя все шло прекрасно и в один миг он был проглочен крокодилом; он проглочен крокодилом, но тот не сделал ему никакого повреждения, и герой чувствует себя нормально настолько, что собирается поучать человечество; ему хорошо, а жена считает его несчастным и требует убить крокодила и освободить супруга; ему кажется, что все нормально, а оказывается, что он съеден без остатка; он спокоен и намерен работать, но ему грозит сжиться с крокодилом и быть переваренным им каким-нибудь неожиданным образом;

герою хорошо, но он надеется на защиту общества; друзья жалеют его, они же злорадствуют и торжествуют; жена требует освободить супруга, но она же готова утешиться с черномазеньким и хочет развода; герой рассчитывает на протесты печати, а газеты пишут небывальщину и чушь; хозяин крокодила обеспокоен его судьбой, боится его смерти, но он же счастлив, что может сорвать огромный денежный куш и вдобавок чин полковника (то и другое из вознаграждений и наград, востребованных предателями, в частности, в деле Чернышевского); начальство приходит в затруднение вследствие небывалости и, добавим, незаконности переселения героя в недра чудовища, но оно же чувствует себя в своем праве, ибо подозревает, что чиновник оказался во чреве крокодила ввиду запрещенных либеральных тенденций и т. д.⁵⁴

Смешное в «Крокодиле» является принадлежностью всех элементов текста — слова, детали, ситуации — и универсальным цементирующим началом всей повести. Смешны языковые каламбуры, от которых идут импульсы к внутреннему содержанию. Иногда они выглядят невинно, как смех ради смеха. Таков каламбур Тимофея Семеныча: «Как сын отечества говорю, то есть говорю не как „Сын отечества“, а просто как сын отечества говорю» (5, 190). И только во взаимодействии с определением в качестве сына отечества Ивана Матвеевича становится ясным ироническое значение этой языковой игры. Каламбур может создать ситуацию игры смыслами. Когда Иван Матвеевич «со слезами» просил у Тимофея Семеныча руководства и помощи, тот ответил репликой: «Ну, это слезы крокодиловы...» (5, 188). Когда же газета «Волос» сообщила о некто толстом, заставившем крокодила себя проглотить, она пожалела о млекопитающем, принужденном проглотить такую массу и тщетно проливавшем слезы.

Каламбур подменяет одно значение другим, вследствие чего создается тревожащая восприятие атмосфера алогизма. Она и обращает внимание на полноту потаенного значения. Елена Ивановна потребовала вспороть крокодила, что Семен Семеныч истолковал так: спрашивала, «вероятно, в самозабвении — кого-то и за что-то выпороть» (5, 183). Очевидно, что глаголы «вспороть» и «выпороть» различны по значению. Семен Семеныч вдруг утратил элементарное чувство семантики слова, чтобы Достоевский через игру слов ввел разговор о «ретроградном желании» выпороть розгами крокодила (вспомним известную полемику между Достоевским и «Современником» об уложении о наказании гимназистов розгами) на место «просто-запросто» желания вспороть ножом брюхо ненасытного чудовища, что небезопасно для существующего законопорядка. Один из каламбуров — «Порой мне, право, казалось, что все это какой-то чудовищный сон, тем более, что и дело-то шло о чудовище» (5, 193) — играет переходом прямого плана зна-

чений в переносный, сплавляет смешное со страшным и является одним из центральных высказываний о предмете повествования и о художественной точке зрения автора.

Достоевский любит пользоваться двумя противоположными приемами, посредством которых он достигает перевода планов из серьезного в смешной и из смешного в серьезный. Нередко он «вдруг» вставляет слова и фразы, означающие нечто большее, нежели они должны были бы значить в обычном рассказе, написанном «исключительно для смеха». Свидетель и хроникер события Семен Семеныч, которому редакция просила верить, такими словами говорит о своей миссии: «Я все это время стоял неподвижно и успел разглядеть весь происходивший передо мной процесс с таким вниманием, какого даже и не запомню. . .» (5, 182). Вынутая на минуту из смешного рассказа, фраза может быть воспринята как откровенное признание сопереживающего и проникнутого чувством гражданской ответственности публициста. Часто употребляется и обыгрывается определение героя — «несчастный узник». Выпадает из смехового контекста страшная по своему намеку на беспросветность фраза Ивана Матвевича: «Меня окружает непробудная ночь» (5, 186). Усиленное обрастание эпитетами существительного «случай» выделяет его из массы других слов и заставляет читателя доискиваться его тайного смысла. Семен Семеныч: «. . .случай самый необыкновенный, и общим правилом для всех прогрессистов его никак нельзя положить» (5, 187). Тимофей Семеныч применяет к слову «случай» эпитеты подозрительный, небывалый и плохо рекомендуемый, давая ему тем самым подобие политической оценки с позиций «кудакствующего доктринара».

И, наоборот, нередко вполне серьезные вещи вдруг переходят в смешной, чаще всего бытовой регистр и тем самым ставят под удар серьезность серьезного. Герой претендует на первенство, намерен стать кафедрой, поучающей человечество, он воспринимает себя мыслителем масштаба Фурье или Сократа и т. п., а Елена Ивановна зрительно представляет беспомощность, когда его, великого человека, принесут в ящике в салон, и залагается веселым смехом: «Это очень смешно!» Легкий сдвиг планов — и серьезно-трагическое переключается на смешное. Герой во чреве одержим самолюбивыми мечтаниями и головокружительными проектами, а друг Семен Семеныч задает ему коварные вопросы о питании и физиологических отправлениях, вполне бытовых заботах; происходит столкновение духовного и телесного, парящих идей и примитивной физиологии, что оборачивается тревогой за будущее героя, которому угрожает «перевариться» процессом. Иван Матвевич зовет жену на подвиг — поместиться рядом с ним в недрах чудовища; Елена же Ивановна представляет себе бытовую сторону совместного «лежания», и ей становится противно, скучно и. . .

смешно. Герой говорит и думает о вселенской любви к человечеству, а обыкновенную супружескую любовь позабывает, на что жена отвечает негодованием и смехом.

Достоевский — мастер создания подтекста, переносного значения слов и словосочетаний, достигаемого посредством их синтаксического выделения, педалирования, многозначительного повтора. Описывая «процесс», Семен Семеныч приговаривает: «На этот раз уже без остатка» или «в этот раз уже навеки» (5, 182). Особое значение придано местоименному существительному «это»: «он уже все *это* знает»; «с ним непременно *это* случится». Широко употребляется в потаенном значении местоименное прилагательное «такой» и наречия «там» и «туда»: «во все течение службы своей именно клонил к *такому* результату...»; «пусть себе *там* полежит»; «хорошо, если он *там* на время полежит»; «всякий *туда* ползет даром деньги-то брать» (5, 187, 180, 192).

Переносное значение создают разного рода экспрессивные восклицания. Иван Матвееч хотел съездить на родину Вильгельма Телля. Реплика Тимофея Семеныча: «Вильгельма Телля? Гм!» (5, 188). В этом «гм!» скрыто осуждение Тимофея Семеныча. Семен Семеныч называет героя несчастным узником, на что Тимофей Семеныч реагирует фразой: «Да-с, вот теперь и к узнику! ...Э-эх, легкомыслие!» (5, 192). И снова весь объем содержания и модальности выражен через интонацию восклицания.

Пожалуй, самое характерное для функции смеха в «Крокодиле» заключается в том, что в каждой отдельно взятой ситуации одновременно встречаются несколько объективно существующих и субъективно воспринимаемых планов комических положений, несколько подвижных плоскостей и меняющихся ракурсов изображения. Создается ощущение какофонического нагромождения никогда не могущих слиться голосов, каждый из которых ведет свою лейттему текста или подтекста. Развитие комических положений «проглатывания», «лежания на боку», «спасения» и других представляет характерные примеры таких контрапунктических сочетаний.

Герой проглочен, да еще и без остатка, а жена желает вспороть брюхо чудовища; старший родственник и почти начальник рад, что герой полежит во чреве для всеобщего покоя и в назидание прочим; крокодилы и др. усиленно твердят о ненарушимости экономических интересов и о действии экономического принципа. «Лежание на боку» для героя приятно («тепло и мягко», «нет бабьих дрызг», «можно соснуть»), оно же окружает его непробудным мраком, из которого нет выхода, оно же сулит кафедру проповедника великих теорий, оно же может обернуться каким-нибудь процессом, который переварит его в нечто неожиданное и нежелательное. Спасение несчастного в одно и то же время *недопустимо* без вознаграждения

владельца частной собственности, необходимо с точки зрения спасения человечества и возможно лишь с разрешения полиции.

Итак, композиция «правдивой повести» (она же «фантастическая сказка») как целого осуществлена на основе принципа какофонического многоголосья. Между планом трагической судьбы героя, составляющим подтекст повести-сказки, и планом комических положений посрамленного разума, служащим аккомпанементом для развития темы трагической судьбы героя, не существует привычных «серьезных» иерархических отношений. Человеческая трагикомедия имеет вид хаоса, которым властвует гомерический всепроникающий и очищающий смех, направленный на дисгармоническое сложение жизни, а не на отдельных носителей трагического. В повести-сказке не высмеивается «умник»; звучит сокровенный смех над «горем ума» — религией умников — вместе с плачем над их трагическими судьбами и сочувствием им. Дисгармония жизни жертвует героями, ушедшими далеко вперед от остального человечества, оторвавшимися от «живой жизни» во имя ее же справедливого и разумного устройства. Роль универсального смеха в трагическом гротеске и во всем творчестве Достоевского велика. Фантасмагория жизни («чудовищный сон») вступает в противоречие с «телесными» и духовно-нравственными началами человеческого существования, создает трагические «процессы» и подвергается осмеянию в надежде на исцеление. Цементирующим элементом в гротеске Достоевского служит не фантастическое или парадоксальное, а смех. Гротеск Достоевского передает взаимосвязь исторического и фантастического, объединенных сложной диалектикой трагического в смешном и смешного в трагическом. Смех — местоположение автора в произведении, его художественная точка зрения, выражение его позиции, способ противостояния трагедиям миражной жизни.

Примечания

¹ Татаринов П. Прогулка по Пассажу. 2-е изд. СПб., 1851. С. 3.

² В собраниях лубков середины века не удалось отыскать книжки с этим сюжетом. До нас дошли три издания известного во второй половине века лубочника Н. М. Пазухина (см.: Пазухин Н. М. В пасти крокодила. Рассказ из жизни путешественников по Африке. М., 1889, М., 1891. М., 1894). Поздние даты печатания книжки Пазухина не должны смущать, так как он любил работать с бродячими сюжетами лубочного рынка («На краю света. Рассказ из жизни путешественника», «Убийство на дне моря. Рассказ моряка» и т. п.).

³ Алексеев М. П. Об одном эпиграфе у Достоевского // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 370.

⁴ Орнатская Т. И. «Крокодил». «Подросток» (Дополнения к комментарию) // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 7. Л., 1987. С. 169.

⁵ Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха» (1864—1865). М., 1975. С. 81—85.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1989.— Все ссылки на это издание в тексте.

- ⁷ См.: Головачев А. А. Политическое обозрение//Эпоха. 1964. № 9. С. 1, 5, 8.
- ⁸ <Б. п.> Отовсюду//Голос. 1864. 12 авг. № 230. С. 1.
- ⁹ Александров В. Наполеонов день в Париже//Санкт-Петербургские ведомости. 1864. 14 авг. № 179. С. 1—2.
- ¹⁰ <Б. п.> Отовсюду//Голос. 1864. 21 авг. № 230. С. 1.
- ¹¹ Нечаева В. С. Указ. соч. С. 83.
- ¹² Орнатская Т. И. Указ. соч. С. 171.
- ¹³ Туниманов В. А. Творчество Достоевского. 1854—1862. Л., 1980. С. 271.
- ¹⁴ <Б. п.> Вседневная жизнь//Голос. 1865. 3 апр. № 93.
- ¹⁵ Туниманов В. А. Указ. соч. С. 273.
- ¹⁶ Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. 4-е изд. Т. 5. СПб., 1908. С. 424.
- ¹⁷ Григорьев А. А. Достоевский и школа сентиментального реализма// Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 1. М.; Л., 1936. С. 232.
- ¹⁸ Мейерхольд В. Э. Балаган//О театре. СПб., 1913. С. 169.
- ¹⁹ Писарев Д. И. Посмотрим!//Соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1956. С. 438.
- ²⁰ Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Т. 2. М., 1955. С. 211.
- ²¹ См. об этом: Порох И. В. Процесс Чернышевского и общественность России//Дело Чернышевского. Саратов, 1968. С. 1—68, 110—146; Яро-славцев Я. А. А. В. Головин и Н. Г. Чернышевский//Чернышевский и его эпоха. Революционная ситуация в России в 1859—1861 гг. М., 1979. С. 119—133; Ланшиков А. Л. Н. Г. Чернышевский. М., 1982. С. 215—250.
- ²² Ланшиков А. Л. Указ. соч. С. 241—242; Чернышевская Н. М. Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. М., 1953. С. 257—260.
- ²³ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 86. М., 1973. С. 235.
- ²⁴ Туниманов В. А. Указ. соч. С. 270.
- ²⁵ Пыпина В. А. Любовь в жизни Чернышевского. Размышление и воспоминания (По материалам семейного архива). Пг., 1923.
- ²⁶ Новицкий Н. Д. О Введенском, Чернышевском, Сераковском// Н. Г. Чернышевский. 1828—1928. Неизданные тексты, материалы и статьи. Саратов, 1928. С. 296.
- ²⁷ См.: Чернышевская М. М. Ольга Сократовна Чернышевская. Вступит. статья акад. М. В. Нечкиной//Чернышевский и его эпоха. С. 241—247.
- ²⁸ Пыпина В. А. Указ. соч. С. 42.
- ²⁹ Пыпина В. А. Письма//Н. Г. Чернышевский. 1828—1928. Неизданные тексты, материалы и статьи. Саратов, 1928. С. 301 и сл.
- ³⁰ Николадзе Н. Я. Воспоминания о шестидесятих годах//Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 253.
- ³¹ Дело Чернышевского. С. 52—53.
- ³² Сенатская записка//Колокол. 1865. 1 янв. № 193. С. 1581.
- ³³ См.: Захарьин (Якунин) И. Н. Гр. А. А. Толстая. Личные впечатления и воспоминания//Вестник Европы. 1905. № 4. С. 634—635.
- ³⁴ Соловьев В. С. Из литературных воспоминаний. Н. Г. Чернышевский//Соловьев В. С. Письма: В 3 т. СПб., 1908—1911. Т. 1. С. 271—282.
- ³⁵ Захарьин (Якунин) И. Н. О подложном письме в «деле» Чернышевского. Письмо в редакцию//Новое время. 1904. 23 ноября (6 декабря). № 10321. С. 5.
- ³⁶ Современник. 1859. № 3. С. 148—154.
- ³⁷ Степняк-Кравчинский С. М. Собр. соч. Часть IV. Пг., 1917. С. 208.
- ³⁸ Ланшиков А. П. Указ. соч. С. 239—240.
- ³⁹ Стахевич С. Г. Среди политических преступников//Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. С. 291.
- ⁴⁰ Чернышевская М. Н. Указ. соч. С. 258.
- ⁴¹ Герцен А. Н. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1965. Т. 18. С. 173.

⁴² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965—1977. Т. 6. С. 56.

⁴³ Материалы для биографии П. Л. Лаврова. Вып. 1. Пг., 1921. С. 87. См. также: Антонов В. Ф. Ранний Лавров в освободительной борьбе//Освободительное движение в России. Вып. 4. Саратов, 1975. С. 3—18; Итенберг Б. С. Н. Г. Чернышевский и П. Л. Лавров//Чернышевский и его эпоха. С. 148—163. В. А. Мысляков путем сопоставления печатных и архивных документов установил, что в феврале-марте 1865 г. Лавров предлагал Литфонду требовать от царя освобождения Чернышевского и что 6 марта правление Литфонда отвергло его предложение. (См.: Русская литература. 1980. № 1. С. 147).

⁴⁴ <Б. п.> Предисловие от редакции//Вперед! Цюрих, 1874. Т. II. С. 251, 250.

⁴⁵ Дело Чернышевского. С. 341.

⁴⁶ Там же. С. 264—265.

⁴⁷ Там же. С. 386—387.

⁴⁸ Там же. С. 264—265.

⁴⁹ Лемке М. К. Политические процессы М. Л. Михайлова, Д. И. Писарева и Н. Г. Чернышевского. СПб., 1906. С. 256.

⁵⁰ Чернышевская Н. М. Указ. соч. С. 331.

⁵¹ Дело Чернышевского. С. 22.

⁵² Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии)//Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 211.

⁵³ Достоевский Ф. М. Письмо к Н. Н. Страхову от 26 февр. 1869 г.//Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. М.; Л., 1928—1959. Т. 2. 1930. С. 169—170.

⁵⁴ О некоторых комических (фантастических) положениях см.: Ефимова З. С. Проблема гротеска в творчестве Достоевского//Научные записки кафедры истории европейской литературы. Днепропетровск, 1927. Вып. 2. С. 164.—Точка зрения Ефимовой развита в статье: Сафиулин Я. Г., Мазина Л. М. Э. По и Достоевский//Романтизм и реализм в литературном взаимодействии. Казань, 1982. С. 48—57.

А. ФЕЙЕР

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ РУССКОГО РОМАНА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В настоящей статье мы не отделяем друг от друга разные уровни произведения и не исследуем их как обособленные пласты некоего описываемого феномена в свете подсказанных феноменологией критических ограничений. Мы убеждены, что отдельные явления в истории развития мысли, отдельные осмысленные тексты в конечном итоге не имеют качества предметности (точнее, реализующая их предметность не относится к их сущности). В невещественных по своей природе, идейных произведениях раскрывается не сама непосредственная действительность как неаутентичное бытие, а запрос человека, направленный на превращение бытия в нечто аутентичное, программа аутентичного поведения, приуроченная к запечатленному в произведении состоянию проблем, которые выдвинуты историей развития мысли. Отделение запроса на аутентичность и аутентичного поведения от неаутентичности бытия, интерпретация той или иной исторической формы аутентичного поведения — «веры» или «идеи», нашедших выражение в определенных текстах, — могут быть осуществлены потому, что в формировании идеи (в отличие от идеалистического представления об идее, существующей отвлеченно от пространства и времени) мы признаем роль опыта бытия, независимого от интеллекта, приуроченного к конкретному месту и времени в истории развития мысли. Опыт бытия, а также описание исторической роли идей делают возможным выход из герменевтического круга, позволяют полностью раскрыть достоверный смысл текста.

Среди вопросов поэтики романа второй половины XIX в. представляется необходимым прежде всего проанализировать содержание и применение термина «реализм». Определение «реалистический» в связи с «большим» романом содержательно, оно обозначает действительные особенности поэтики произведения. Однако нельзя сказать, что термин «реализм», многозначный и неточный, безусловно соответствует той роли, которая ему отводится. Несмотря на философско-эстетическое понимание определения «реалистический», чаще всего выдвигаемое на первый план, нельзя забывать о том, что оно имеет и

значение, относящееся к поэтике, и указывает, если иметь в виду роман, на то, что данное произведение, находясь на низшем уровне в классицистической иерархии жанров, в отличие от произведений более высокого стиля, выражающих идеальные, духовные устремления, обращает внимание на зависимость человека от обстоятельств. Нельзя сказать, что так понятая реалистическая проза стоит вне аристократической по своей иерархичности классицистической системы поэтики и отражает какой-то иной, «плебейский» взгляд на вещи. Носители классицистического взгляда, для которых привлекательна любая причудливость, считают падение героя приключенческого романа абсолютно правоммерным феноменом человеческого бытия и вовсе не отказываются от того, чтобы представить сознательного носителя идеальных устремлений в положении жалком, униженным. Классицистическому представлению о мире, принимающему и ужасные «провалы», и головокружительные успехи героя, чуждо лишь нарушающее иерархический порядок возведение в норму движения между верхним и нижним полюсом, возведение в принцип поэтики соединения двух полюсов (интеллектуального и житейского). Хотя такой запрос и появляется в классическом английском романе XVIII в., однако, подчеркивая, с одной стороны, временную, воспитательную роль погружения героя «на дно», а с другой стороны, желая непременно обеспечить для героя возможность возвращения к идеальным ценностям, эти произведения не нарушают обязательных для своего времени норм поэтики. Романтизм, по-своему соединяющий полюса действительности и идеала, восстает против иерархических ограничений, и, отрицая классицистические представления, ищет однородного объяснения вещей. Однако односторонняя спиритуализация жизненных вопросов уводит романтиков от ими самими поставленной цели, и в первой трети XIX в. классицистический подход, исследующий противоречия со спокойной беспристрастностью, проявляет себя параллельно с романтическим как альтернатива, уравнивающая романтическую субъективизацию проблем. Лишь складывающийся в середине века монистический роман создает предпосылки для соединения романтического субъективного запроса и классицистического взгляда, свободного от субъективной предвзятости.

Ввиду исторической преемственности романного жанра определение «реалистический», в применении к поэтике, можно отнести к монистическому большому роману, так как он признает — хотя теперь уже на равных правах с идеальными устремлениями — объективную детерминированность человека. Однако с тех пор как романтизм восстал против всякого окостенения жизни и мысли, складывалось (а ко времени возникновения монистического романа уже сложилось) такое философско-эстетическое понимание реализма, согласно которому реалистиче-

ское произведение должно считать своей задачей не поиск идеально сконструированных форм и решений, а раскрытие, показ, демонстрацию органически воспринятой действительности. Если прежним представлениям о реализме, характерным для XVIII в., сопутствует субстанциальное мышление, в свете которого все превратности человеческой жизни не касаются идеального ядра человека, не влияют на его духовно-душевную цельность, и потому исследованию связей между экзистенциальной и интеллектуальной сферами не придается решающего значения, то другому, внушенному романтизмом, взгляду соответствует полярное (диалектическое) мышление немецкой классической философии, «двуголосость» «большого» романа означает одновременную правомерность двух этих способов мышления, переходное равновесие между классической и романтической точками зрения.

Понятие «реализм» у Г. Лукача, например, раскрывается прежде всего под знаком философской эстетики, предполагая в анализируемом произведении отражение действительности, предопределенной органическими (диалектическими) законами. Но ощущение особой роли «большого» романа второй половины XIX в. с точки зрения истории развития мысли, а также ощущение многосложности, проявляющейся в этом жанре, заставляет Лукача, вводя понятие «большой реализм», отделить понятие «большой» роман, широкая композиция которого позволяет показать уравнищенность философского и поэтического восприятия действительности, от произведений, копирующих действительность, толкующих ее как деградирующе действующую на человека и в то же время имеющую универсальную значимость, объективную данность. Лукач отделяет реализм от натурализма, от натуралистической программы. Вопрос о том, насколько правомерна данная им негативная оценка натурализма, какова действительная эстетическая и историческая ценность натурализма, мы оставляем в стороне, но полагаем, что с точки зрения значимости существует определенное различие между «большим» романом и натурализмом, во многом несправедливо зачисленным Лукачем в разряд кризисных явлений. Прозорливо признавший особую роль романа второй половины XIX века Лукач, не имея в своем распоряжении средств для точного описания исторического процесса развития мысли и поэтому абсолютизируя эту роль, поставил перед «декадентским» настоящим (разумеется, крайне упрощая проблему) как пример для подражания идеал «большого» романа, превращенный им в догму. Оглядываясь на прошлое, Лукач находит, что классический английский роман, например, в полной мере отвечает требованиям «большого реализма», т. е. в определенной мере критик рассуждал неисторично и непоследовательно, видя особенности, характерные для романа второй половины XIX в., уже в XVIII столетии. Но как бы ни был глух Лукач к лите-

ратурно-художественным явлениям рубежа веков и нашего времени, его бесспорной заслугой является то, что он, не считаясь со вкусом времени, склонным преувеличивать значение новых явлений, часто оставаясь в одиночестве среди критиков своего уровня, отстаивал ту вполне правомерную (хотя позитивно им не сформулированную) точку зрения, согласно которой роман второй половины XIX в., берущий на себя задачу формирования идейной позиции и одновременно сохраняющий требование гуманистической универсальности мышления, до сих пор остается для нас непревзойденным образцом.

Другим краеугольным камнем, на котором строится концепция «большого» романа у Лукача, является отмеченная им «революционность» творчества Толстого и Достоевского, в своей сущности, как он полагал, подготавливающего революцию. В связи с этим, согласно его мнению, русский роман второй половины XIX в. занимает совершенно особое место по сравнению с другими подобными европейскими явлениями.

Если понятие «большой реализм» было призвано служить главным образом тому, чтобы обозначить место романа второй половины XIX в. в процессе развития жанра, то мысль о революционности творчества русских писателей имела целью пролить свет на первостепенную роль русского романа этого периода в истории всей литературы нового времени, чтобы критика могла поставить Толстого и Достоевского, как создателей «большого» романа, в один ряд с Гете и Шекспиром. Язык социологии, как правило, непригоден для интерпретации художественных произведений. Но у Лукача, оказавшись исторически плодотворным, приводит иногда к мучительным осложнениям. Так, например, в отличие от эпохи Шекспира или Толстого, в эпоху Гете в Германии не было такой «революции» (или революционной ситуации), которую можно было бы мысленно связать с творчеством писателя. Между тем Гете рассматривается как один из титанов «большого реализма». Однако вознаграждением за подобные ошибки служит то, что привлечением социологического взгляда на вещи Лукачу удалось преодолеть ограниченность спиритуализма, выйти из его проблематики, движущейся в замкнутом, идеальном пространстве, и на мгновение обнажить ту истину, что гуманистическая проблематика искусства, как об этом свидетельствуют самые значительные художественные произведения послеренессансной эпохи, в своей сущности открыта и что осязаемый по временам опыт этой открытости, нерешенности проблем жизни и сознания, при отсутствии границ определенных, имеющих силу решений, всегда таит в себе возможность катастрофы, ее опасность. Вернее, в определенных положениях, при определенных условиях ощущение катастрофы должно считаться с точки зрения истории развития мысли неизбежным, обязательным.

Реализм создателей русского классического романа в концепции Лукача означал одновременно с потребностью выхода из замкнутого идеалистического представления о мире, также и опыт признания главенства общественной практики, господствующей над индивидуальной сферой массового бытия. Противоречивость же таким образом созданного Лукачем понятия «реализм» вытекает из философско-эстетических ограничений и из присущей мышлению Лукача умозрительности. Практику, эту сферу безличного человеческого бытия, Лукач, подчиняясь принужденному интеллекта, определяет как «объективную реальность», и вместо того, чтобы сделать необходимые выводы из неаутентичности бытия, из относительности роли интеллекта, он, не желая отказаться от запроса гуманистической универсальности, вводит в теоретическое мышление эсхатологический момент, провозглашая «революционную» борьбу против практики этого неаутентичного бытия. После этого не приходится удивляться, что его понятие «реализм» становится формальным. Отчаянно борясь с «плоско» копирующим действительность натурализмом (при этом преувеличивая опасность), он сам невольно в определенной мере распространяет натуралистические представления на названных им реалистами Шекспира и Гете.

И, наконец, существенным слагаемым концепции «большого реализма» у Лукача является сближение им романа второй половины XIX в. в его самых значительных образцах (имеются в виду романы Толстого и Достоевского) с первостепенными достижениями гуманизма Нового времени и, одновременно, взгляд на этих писателей как на последних полноценных предшественников благородной литературной традиции. Но итоговость русского романа, как этого и следовало ожидать, Лукач объясняет исключительно социологически, и в соответствии с занимаемой им позицией говорит, имея в виду современное ему настоящее, об «измене» гуманистическому наследию. Критик, стоящий на позициях интеллектуализма, несмотря на человеческую правомерность представляемых им запросов, не понимает произошедшего в истории развития мысли переворота. Лукач не способен увидеть, что мышление, признавшее роль практики, но не осознавшее традицию как опыт бытия, пока еще действительно не имеет возможности представлять полноту гуманизма, реализация этого запроса возможна лишь путем волюнтаристическим.

Характерной европейской традицией является предположение об осмысленности индивидуального существования, о безусловной способности индивидуума быть носителем гуманной проблематики в целом. В XVII и XVIII вв., когда в Европе ведущую роль играли французские и английские мыслители, каждый человек, в соответствии с субстанциальной концепцией мышления, считался в принципе индивидуумом, каждый человек, в соответствии с актуальными формами критического мы-

шления, считался обладающим способностью превратить свое существование в осмысленное, полное. Субстанциональным подходом к проблемам объясняется тот факт, что ведущим жанром классицизма была трагедия, что в то время именно трагедия стала выразителем программы гуманистической универсальности. Ведь согласно законам трагедии, для того, кто поднимается на трагические высоты, житейские проблемы не реальны, так как трагический конфликт по своей сути включает в себя целиком всю гуманную проблематику, а трагический герой представляет человечество в целом. Немецкая классика в духе свойственной ей диалектики наделяет индивидуальными способностями к превращению существования в осмысленное лишь ограниченное число избранных. Эти люди идут к цели, погружаясь в жизнь, следуя ее путями и входя в значимое для их развития и самоосуществления соприкосновение с другими, вовсе не трагически настроенными, людьми. Немецкое мышление не благоприятствует строгим жанровым формам трагедии, но герои немецкой классики все же являются полноценными представителями трагической проблематики, так как согласно классицистическому взгляду, герой, движимый идеальными устремлениями, может переходить границу между интеллектуальной и житейской сферами по своей инициативе, в избранном им момент и в признаваемой им мере. Он может, таким образом, без ущерба для своей духовно-душевной цельности погружаться в жизненный поток, который обычно нивелирует человека. Согласно демократическим, по сравнению с классицизмом, представлениям романтиков граница между идеалом и действительностью проходит не между двумя категориями людей, не между теми, кто призван к духовному руководству, и теми, кто ему подчиняется, а внутри личности каждого человека, и потому романтики, стремясь придать значительность личности, которой постоянно угрожает опасность бессмысленного духовного и душевного распада, никогда не переживают действительной трагической проблематики человеческого существования. То, что переживает романтик, есть не более, чем частная драма его собственного ущемленного действительностью существа. Монистический большой роман, родившийся вслед за крушением прежнего дуалистического представления о мире, с одной стороны, подобно классицистическому роману, стремится представить гуманную проблематику в целом, а с другой стороны, в определенной мере присоединяясь к демократическому запросу, выраженному романтизмом, пытается действительно осуществить принцип, согласно которому каждый человек может быть носителем трагического. Значение романа второй половины XIX в. в истории развития мысли заключается в том, что, применяя аналитический метод, он подвергает критическому испытанию убеждение, согласно которому существование индивидуума безусловно осмысленно, подвергает испытанию тот при-

сущий европейской культуре опыт бытия, который до сих пор считался некой метафизической реальностью — и таким образом подготавливает произошедшее в XX в. крушение метафизически обоснованного личностного представления о мире.

Тот факт, что роман второй половины XIX в. начинает замещать трагедию, может быть осмыслен как эмансипация романного жанра. Роман, обнаруживший интерес к ярким приключениям, запутанным и сложным интригам, удовлетворяющий элементарную жажду впечатлений или преследующий воспитательные цели, по традиции сосредоточивал свое внимание на вопросах житейского характера. Обычно определяемый как «проза», роман в эпоху романтизма, не изменяя этой своей направленности, становится открытым для интеллекта, вбирает в себя определенные поэтические качества и в результате повышается в ранге. Однако романтизм, который, как известно, ратовал за ослабление канонов поэтики классицизма, в конечном итоге не отменил прежнюю строгую иерархию жанров. Примечательно, что элегия и песня, строй и проблематика которых стали определяющими для нового субъективного романа, все еще считались второстепенными жанрами по сравнению с одой, трагедией или эпосом. Вместе с тем житейская сфера играла подчиненную роль по сравнению с интеллектуальной в дуалистической концепции, стремящейся спиритуализировать гуманный феномен в целом. Приведем лишь два наиболее показательных примера: как бы ни был важен в творчестве Гете или Пушкина прозаический роман, эти писатели, не желающие ограничиться лишь личной сферой, свои самые сокровенные мысли выражают в поэтических жанрах, хотя и в прозаических произведениях этой эпохи «сырые» проявления жизни уже в определенной степени облагораживаются. А вот формирующийся в середине XIX в. «большой» роман играет особую роль потому, что его создатели берутся за изображение того, что прежде относилось к сфере трагического или эпического, осуществляя это изображение присущими прозе средствами.

Историческое значение «большого» романа не может быть поколеблено тем фактом, что гораздо раньше середины XIX в. Рабле и Сервантес создали первостепенные по значению романы, охватывающие всю гуманную проблематику. Дело в том, что их романы еще не брали на себя стабильное выполнение задач эпики, трагики. Эти чуждые роману задачи лишь временно вставляли перед ним в неожиданно создавшемся кризисном положении, и потому их гротескный, сатирический тон опосредованно означал потребность в восстановлении подобной прежней системы ценностей, знаменовал характер сложившегося положения.

Вбирающий в себя качества трагедии «большой» роман XIX в., разумеется, не трагедия. Самое глубокое различие между двумя жанрами заключается в том, что, по сравнению с героем

трагедии, главный герой «большого» романа с его катастрофической судьбой не является тем, с кем связано переживание катарсиса. Если стержнем всей композиции «большого» романа, как и в трагедии, является широкоохватная программа гуманистической универсальности, то сами изображенные в романе персонажи оказываются в целом неспособными представлять эту программу. Действующие лица в «большом» романе, несмотря на предъявляемые ими к самим себе требования, остаются внутри той измельчающей, принижающей их желаний и намерения частной сферы, которая является со времен романтизма уделом человека, считающего себя равным со всеми другими людьми. Герой романа, отвергающий романтическое самоутешение, но в то же время не видящий возможности исполнять гуманистические задачи, нивелированный подобно другим, не только неспособен под ударами судьбы осмыслить свое положение, но его самым глубоким переживанием становится ощущение бессмысленности человеческого существования. В «Анне Карениной» темнота, обступающая героиню, когда «догорает свеча», темнота, символизирующая ее духовно-душевную гибель, более черна, безысходна и бессмысленна, чем то молчание, которое сопровождает гибель Гамлета. Это тайное многозначительное молчание есть, как его называет Люсьен Гольдман, цитируя Паскаля, молчание «скрывающегося Бога», который в любой момент может заговорить¹. Тьма же, поглощающая Анну, соответствует впечатляющей картине «смерти Бога», нарисованной Ф. Ницше. Однако, в противовес бессмысленной ситуации, изображаемой в «большом» романе, в противовес катастрофической судьбе героя, сама композиция романа, его структурированное эстетическое целое все же дает читателю все необходимое для катарсического переживания. Самая показательная особенность включающего в себя трагическое содержание романа второй половины XIX в., отличающая его от трагедии, заключается именно в таком разделении точек зрения героя и читателя.

Для романа второй половины XIX в. характерна тенденция рационализирования человеческого феномена. Если в жанрах, соответствующих нормам более высоких стилей, последний вопрос человеческого бытия — уравнивание отношений между интеллектом и традицией — считался «тайной», представлялся не поддающимся анализу, и такое положение вещей отражалось в искусственных жанровых ограничениях, то создатель «большого» романа чувствует себя призванным максимально выявить смыслоосуществляющую способность интеллекта и, безусловно веря в такую его роль, стремится ориентироваться с помощью аналитического метода во всех самых сложных вопросах человеческого бытия. Роман второй половины XIX в. осмыслял такую полноту ориентации как соединение субъективной и объективной точек зрения. Стремясь превзойти достижения ро-

манной прозы первой половины века, уже проникнутой аналитическим духом — либо до предела самораскрывающейся, исповедальной, либо подчеркнуто беспристрастно обращающейся с темой «объективной» — роман второй половины века, ставя перед собой задачу преодолеть односторонность, стремился достичь совершенного равновесия этих двух точек зрения: показать героев и события одновременно и «снаружи» и «изнутри». Одной из самых примечательных особенностей сложно структурированной поэтики романа второй половины XIX в. является иллюзия объективности — способ изложения, сохраняющий видимость незаинтересованности и в то же время позволяющий включать в авторское повествование субъективное содержание, относящееся к сознанию героя. Это способ изложения, который открывает возможность все осветить, все аналитически учесть. Он-то и создает впечатление, будто автор все знает, обладает неограниченной компетенцией. О том, что это всезнание автора не является настоящим, свидетельствует, однако, катастрофа героя, изображенная как непостижимо бессмысленная. Но принятие иллюзии всезнания не бесполезно: таким образом открывается возможность почувствовать границы того взгляда на вещи, который выдает себя за безусловный. Поскольку понимание относительности возможностей интеллекта, условности его смыслоосуществляющей роли ставит предел аналитическому исследованию жизненных вопросов, поразительное «сооружение» «большого» романа парадоксальным образом становится совершенным именно за счет аналитического выявления этого предела. В этом, как мы полагаем, следует видеть значение «большого» романа в истории литературы.

В русском романе второй половины XIX в. роль посредника между катастрофическими по своему характеру фактами жизни и художественным целым структуры текста, отвечающей требованиям катарсиса, выполняют повторяющиеся мотивы (например, мотивы «бездны» и «свечи» в «Анне Карениной»), прекрасно вписывающиеся в ткань непосредственного изображения, и в то же время получающие большую смысловую нагрузку, хотя и без сознательных усилий со стороны автора. Эти мотивы никогда не претендуют на то, чтобы читатель заметил их особое место, их повторяемость. Им вряд ли возможно придавать по-настоящему символическое значение, и со стороны читателя было бы излишне так воспринимать их. Их формирование и упорядочение в авторском повествовании происходит абсолютно спонтанно, и если все же и можно заметить, что в процессе авторской работы над текстом происходит их систематизация, то причиной тому является вовсе не искусная игра словами, а постепенное нащупывание концепции романа как целого, поиск адекватных средств для ее выражения, поиск соподчиненности проблем, мыслей и слов, делающий осязаемым порядок, который скрывается за кажущейся пестротой. На действительную

сущность таких мотивов нам удастся пролить свет в том случае, если мы увидим в них реализацию таких нераскрытых вторичных значений, которые авторское повествование предпочитает, не умалчивая о них вовсе, все же скрыть. Если в тех произведениях, в которых лишь формируется композиционный принцип «большого» романа (у Толстого это произведения, предшествующие роману «Анна Каренина»), где из-за отсутствия твердых композиционных рамок идет процесс слишком скрупулезного анализа проблем и самоцельно тщательно изображения подробностей, что свидетельствует об определенной наивности, то в романе «Анна Каренина» каждый момент повествования в сущности имеет означенное мотивами второе значение, убедительно свидетельствующее об организованности материала, о его самодвижении. Так обогащенный текст по своей мотивной завершенности конкурирует с оформленностью лирического произведения. Но именно конкурирует, а не уподобляется лирике. Создатели неоромантического романа, считая устремления своих великих предшественников изжитыми, пытаются, устранив эпические элементы, вновь лиризовать романский жанр; создатели же романа второй половины XIX в., несмотря на безусловные иллюзии, с поразительным размахом стремятся встроить прозаически-эпические начала, сохранив в полной мере их исконный вес, их массивность, в поэтически законченную, бесконечно утонченную композиционную систему.

В сфере авторского повествования мотивы призваны к тому, чтобы сделать ощутимым предел понятийного выражения проблем. Символы же в романах Толстого и Достоевского выполняют ту же роль по отношению к героям, к их изображенным в произведении сознаниям. В то время как в соответствии с позицией всезнающего повествователя граница между раскрытыми и нераскрытыми, непосредственно названными и мотивно означенными качествами не может быть осознанной, и авторское намерение никогда не видит в ней какого-либо препятствия для своего грандиозного начинания, психологизированные символы, относящиеся к сознанию героев, свидетельствуют о проявлении какого-либо находящегося вне личностных возможностей, сверхличностного фактора.

На композиционный принцип русского романа второй половины XIX в. проливает свет соединение в романе «Анна Каренина» двух историй — истории Анны и истории Левина. С точки зрения роли персонажей или романного действия, связь между этими двумя историями не более тесна, чем между двумя любыми частями бальзаковской «Человеческой комедии». Но мы должны считать компонентом художественного воздействия такую отдаленность двух линий романа, друг другу подчиненных и по своему эпическому местоположению заранее предполагающих параллельность. Толстой выявляет возможности, таящиеся в мотивной завершенности романа, когда намеренно за-

остряет вопрос о связи между двумя историями и в то же время оставляет его загадочно открытым. Впечатление загадочности, если смотреть на вещи с точки зрения традиционных читательских требований, создается за счет оттеснения на задний план первичных эпических приемов. Если же подходить к вопросу с точки зрения нового, более сложного и утонченного, способа построения романа, то оно создается тем, что мотивные намеки не превращаются и не могут превращаться в сознательные факторы писательского или читательского видения. Мы имеем здесь дело с последовательной системой: с одной стороны переключка мотивов, а также параллельность образов и ситуаций соединяют две эпически отдаленные линии действия, с другой — сама загадочность, рождающаяся из непроясненности мотивов, не нарушая требования загадочности, помогает почувствовать их действенность, их связующую роль.

Если считать, что характер художественного произведения (в отличие от произведений научных) рождается из неразрешимости поставленных в нем вопросов и в то же время (в отличие от произведений религиозного характера) из переживания полноты, открывающейся для непосредственного восприятия, то тщательно построенный «большой» роман является в своем идеальном воплощении примером эстетически совершенного достижения.

Роман, который лишь после своей эмансипации во второй половине XIX в. стал по своей внутренней сути способным соответствовать высшим эстетическим запросам, резко обострил проблему эстетизма и уже не догматически манифестировал, но аналитически, конкретно показал демонизм красоты, не знающей своих пределов. Пока классицистическая иерархия жанров в соответствии с нормативным мышлением ограничивала изображение прекрасного определенными нормами поэтики, проблематичность красоты оставалась скрытой; когда же в результате переворота, совершенного романтиками, была осознана существенная роль, которую играет в сфере эстетического изображения жизненный фактор, складываются условия для различения художественной полноты и гуманистической универсальности. Таким образом, роман второй половины XIX в., максимально используя все возможности романного жанра, не только во всей полноте воспринимает эстетический подход к проблемам жизни, но и благодаря своим «прозаическим» данным становится способным к тому, чтобы обнаружить границы художественности, т. е., достигнув максимального эстетического результата, направить внимание на недоступные для эстетического видения человеческие проблемы.

Лев Толстой как самый значительный художник эпохи в полной мере выявляет возможности «большого» романа. Этим объясняется тот факт, что, в отличие от Флобера, он не принимает во внимание сомнительность универсальной действен-

ности катарсиса, не удовлетворяется спокойным, бесстрастным показом обесценивания ценностей и совершенной эстетической обработкой своего произведения, а, перенапрягая разум, как бы пытается применить аналитический метод Флобера к миру «отверженных», сентиментально воспринятому Гюго.

По сравнению со сдержанным Флобером, русский писатель пытается достичь невозможного. Вместо равновесия интеллектуально обработанной поэтической структуры он ищет, сознавая кризис ценностей, истинных, т. е. универсально трагических решений. В то время, как Толстой в «Анне Карениной» наивно, упрямо и удивительно последовательно отстаивает программу универсального значения гуманистической идеи красоты, т. е., говоря иначе, шиллеровскую, гетевскую программу эстетического воспитания, Флобер осторожно и разумно считается с социально-историческим опытом XIX в., обнаружившим утопизм этой программы. Русского писателя его упорство приведет в дальнейшем к отрицанию искусства, французский же писатель будет вынужден за свою покорность требованиям рассудка заплатить сужением своего мира, для него, в конечном счете разрушительным. Парадоксальное противостояние мироощущений Флобера и Толстого объясняется внутренним распадом той картины мира, которая организует «большой» роман. С одной стороны, еще влиятельно представление о безусловной ценности индивидуального существования, а с другой уже ощущается на опыте необоснованность этого предположения.

Хотя автор «Анны Карениной» стремится к максимальному использованию эстетических возможностей романа и достигает в этом стремлении успеха, все же отсутствие катарсиса в судьбе Анны, обрисованной как трагическая, делает его цель несколько сомнительной. А временами наблюдаемое социологически-сухое или хроникально-плоское обмельчание левинской истории, призванной пролить свет на действенные нормы человеческого существования, уже едва ли не прямо указывают на иллюзорность поставленной цели. Недостатки самого совершенного произведения Толстого-художника с особой пластичностью дают почувствовать, что между проблемами искусства, науки и религии нет резкой грани, и поэтому вопросы человеческого бытия не имеют чисто художественного, чисто научного или чисто религиозного решения. Разочаровавшиеся в возможности сугубо эстетических решений, но по-прежнему выдвигающие требования гуманистической универсальности создатели романа второй половины XIX в. — Толстой, Достоевский, Тургенев — после своих лучших романов не случайно пишут такие произведения, в которых они не ставят исключительно или в первую очередь художественных целей. Ставя перед собой прежде всего философские или религиозные задачи, они стремятся разобраться во всем комплексе накопившихся за века европейской культуры и настоятельно требующих освещения проблем. Это явление мо-

жно вполне понять, если иметь в виду, что такие выдающиеся мыслители века, как Кьеркегор, Ницше или Вл. Соловьев, двигаясь в противоположном направлении, приходят к сходным результатам: неудовлетворенность философскими, научными решениями побуждает их обращаться к художественным методам. Такие диалогические по своей сути решения вызваны к жизни, с одной стороны, невозможностью непосредственного созерцания универсальной гармонии, красоты, а с другой стороны, тем, что из-за отсутствия суждений, обладающих универсальной значимостью, все звучащие в искусстве утверждения понижаются в своем ранге, относятся лишь к определенным образом мотивированным персонажам, а также не в последнюю очередь — индивидуальным поискам истины, отрицающим всякий догматизм. Подобные сочетания систематически повторяются в европейской культуре — если иметь в виду произведения Платона, Лукиана, Николая Кузанского, Эразма Роттердамского, Вольтера, Дидро, Руссо — с самого начала ее существования. Разница заключается в том, что только во второй половине XIX в. потрясение основ поколебало и спокойную ясность философствующего мудреца, до сих пор в соответствии со своим положением лишь улыбавшегося при виде беспокойства обычного среднего человека. Для нас самым главным уроком, извлеченным из собственно философских романов, является то, что литературные формы в них не воплощают непосредственно эстетическое совершенство. Художественное совершенство в сфере последних вопросов человеческого бытия достигается за счет особого равновесия ищущего интеллекта и жизненной традиции, а приемы поэтики являются лишь подчиненными эстетическим целям средствами формирования и показа этого равновесия, т. е. своеобразным техническим элементом. При этом художественные приемы не обязательно ведут к эстетическому совершенству, и эстетическое качество не выводимо непосредственно из поэтических приемов, не сводимо исключительно к ним.

Стремление к гуманистической универсальности у Толстого, и вообще в русском романе второй половины XIX в., связано с особенностями русской культуры и проливает свет на насущные проблемы этой культуры в то время. Следует отделить культурно-историческую обусловленность гуманистической программы «большого романа» от волюнтаристического морализма. Совершенно очевидно, что Толстой, подобно другим современным ему русским романистам, занимает высокоморальную позицию, когда, признав ограниченность эстетических возможностей и не боясь вытекающих из этого признания конфликтов, отстаивает, казалось бы, поколебленную этим открытием программу гуманистического универсализма. Это значит, что с этической точки зрения можно высоко оценить стремление автора «Анны Карениной» последовательно включить в мир прекрасного все сферы человеческого существования.

Во французской культуре, которая уже раньше нашла метод упорядочения проблем, вытекающих из относительности идей, способ регулирования бесформенной жизненной практики, программа гуманистической универсальности, сформулированная на вводящем в заблуждение языке интеллектуализма, с одной стороны, освобождается от катастрофических противоречий, а с другой стороны, неизбежно мельчает и, в противовес своему назначению, несет в себе не универсальную истину, а лишь возможность сохранения внутреннего равновесия. Таким образом, речь идет не о том, что Флобер — как иногда это объясняют с волюнтаристско-морализирующих позиций — «трусливо» отказался от принципа гуманистической универсальности. Французский писатель-рационалист, занимая несомненно ограниченную, но вполне ясную индивидуалистическую позицию, и при этом безусловно веря в осмысленность своей гуманистической программы, проявляет достойную уважения интеллектуальную смелость, когда несмотря на отсутствие ожидаемого результата, несмотря на очевидную невозможность разрешения открывшегося противоречия, последовательно остается на занятой позиции, воздерживаясь от каких-либо отчаянных, необдуманных шагов. Русский же романист видит перед собой совершенно другую задачу. Для него было бы неприемлемой непоследовательностью, непозволительным компромиссом признание тщетности усилий, направленных на достижение универсальной истины и ограничение себя какими-либо сухо рациональными формами мышления. Задача достижения гуманистической полноты — ввиду неопределенности «русской идеи» в середине XIX в. — оказывается нерешенной, поэтому в художественном целом трагического романа самые высокие духовные ценности предстают беззащитными жертвами низкой или бесформенной практики. Однако русскому мышлению, нащупывающему свои особые возможности, как раз и необходим подобный опыт: оно должно убедиться в том, что не приручивание к русской культуре абстрактных, общеевропейских формул гуманизма, а выработка методов их собственной интерпретации насущно необходимы русской культуре. В результате этого волевого напора русских писателей-романистов в период самоопределения русской культуры снова становятся осязаемыми те универсальные жизненные перспективы, которые так непосредственно открывались в творчестве Данте или Гете и которые были почти забыты европейским мышлением, отточившим до совершенства свои аналитические способности, но одновременно односторонне абсолютизовавшим значение интеллекта. Таким образом, в то время как русские писатели-романисты были заняты решением специфических задач своей культуры, их произведения открыли возможность для того, чтобы Европа снова, на более высоком по сравнению с немецкой классикой уровне, оказалась лицом

к лицу с общей для всех и все еще неисчерпаемой программой гуманистической универсальности.

Одной из самых характерных особенностей романа второй половины XIX в. является расцвет в нем психологизма, так называемой диалектики души. Непосредственный, конкретный, подробный пластически-аналитический показ процессов сознания обусловлен основополагающим композиционным принципом жанра, являясь следствием монистической концепции, соединяющей интеллектуальные и жизненные моменты. Во всех прежних романских композициях изображение мыслительных, чувственных факторов всегда было более или менее фиктивным, риторическим. Отсутствовало непосредственное изображение психических процессов, а отказ от него оправдывался тем невысказанным признанием, согласно которому невозможно и не нужно пытаться уловить сиюминутное в его преходящей упрощенности. Только отказавшийся от искусственных оговорок дуализма роман второй половины XIX в., роман, признавший осмысленность индивидуального существования без этих искусственных ограничений, сделал реальное изображение психических процессов вполне ценным. Вместе с тем для историко-литературного понимания этого единственного в своем роде феномена, желательно увидеть, что изображение души или действительности в натуральном позитивистском свете нельзя считать универсальной художественной задачей. Хотя очарование «большого» романа несомненно порождено такой, созданной особыми приемами поэтики, иллюзией, вряд ли было бы разумно, наивно погрузившись в это зрелище, забыть о том, что его вызвало к жизни.

Покоряющее богатство изображения души у Флобера объясняется безжалостной последовательностью рационализма, радикализмом ума, не признающего никаких границ. Французский писатель оказывается способным до конца выявить возможности психологизма, потому что он, полагаясь на субстанциональную безусловность мыслящего «я», не боится проследить путь самых высоких устремлений, перенесенных в самые ужасные, в самые жалкие закутки жизни. Флобер не сомневается в том, что каким-то причудливым, и одновременно приводящим в отчаяние, образом самые банальные, самые прозаические проявления нашего существования соприкасаются с ревниво оберегаемыми нами ценностями. Совершенство толстовского изображения диалектики души имеет совсем иной источник.

Как свидетельствует пример английского романа, эмпирическая модель мышления, которая характеризуется определенной сдержанностью по отношению к субстанциональной природе индивидуума, к его интеллектуальным возможностям, не благоприятствует обострению противоречий, обнаженных разумным умозрением. Хотя Толстой, следуя своим склонностям и подчиняясь природе материала, отдает предпочтение не француз-

скому, а английскому роману, его психологический анализ углубляется и обогащается как раз в той мере, в какой он отклоняется от модели, предложенной именно английскими образцами. Укорененный в русской культуре, ищущий в середине XIX в. ответов на основополагающие вопросы, выдвинутые русской культурой, писатель и мыслитель воспринимает как узкую и неприемлемую английскую модель урегулирования отношений между интеллектом и традицией, модель нейтрализации катастрофических проявлений практики, которая складывалась на протяжении XVII в., Толстой ищет другого, лучшего решения, поскольку не видит относительности своей идеи. И так как он считает своим моральным долгом поиск решения самого лучшего, поскольку он верит в то, что найти такое решение можно, то, несмотря на свой эмпиризм, отказывается от всякой осторожности и с трагической крайностью направляет все усилия на выявление природы истины, добра и красоты в целях разрешения последних вопросов человеческого существования. Такая крайность коренным образом отличается от отважного и последовательного рационализма Флобера, так как здесь речь идет не о какой-либо ясной, принятой, несмотря на негативный опыт, разумной определенности, а о таком, основывающемся на спонтанном, непосредственном опыте, чувством и волей мотивированном «прыжке в неизвестность», с которым в дальнейшем писатель не будет знать, что ему делать, и неизбежным следствием которого (если иметь в виду эсхатологические перспективы) является принятая в надежде на будущее просветление катастрофа. Исходя из этого, нужно признать, что с точки зрения места, занимаемого Толстым в русской культуре и тех задач, которые он решал, Толстой должен быть поставлен в один ряд не со своим современником Флобером, а с Шекспиром, потрясенным разгулом темных сил, ощущением стихийных катастроф.

Толстовское изображение души именно поэтому не только покоряюще точно, до предела адекватно, не только призвано осветить поиск возможного и осмысленного, но одновременно, выходя за пределы возможностей разума, называющего, оценивающего вещи и явления, есть трагическое начинание, сохраняющее требование изменения положения вещей даже и при отсутствии возможностей для этого. Это трагическое начинание указывает на эсхатологическую цель.

Готовность к выявлению возможностей анализа, вытекающая из монистической концепции «большого» романа, из самого его исторического положения, лишь с одной стороны характеризует складывающийся метод изображения душевных процессов. Высокая степень психологизма, достигнутая в «большом» романе, предполагает не только максимум аналитизма, но и завершенность, устойчивость концепции индивидуума, личности. Это двойное требование «большой» роман выдвигает в тот короткий

интервал истории развития мысли, когда анализ уже обрел способность охватить все проявления жизни личности, но не затронул саму личность как носителя этих проявлений. Мы говорим о высшей степени психологизма не только потому, что в романе второй половины XIX в. дается предельно точный анализ душевных процессов, но и потому, что этот анализ, следуя собственной логике, все же признает известные границы. Следовательно, если мы признаем, что у Толстого происходит преодоление возможностей интеллекта, то нам непременно нужно иметь в виду, что автор «Анны Карениной» пробуждает сомнение в силе интеллекта, не преодолевая личностного представления о мире, не исчерпывая гуманных возможностей, не показывая недостаточность своего анализа для решения человеческих проблем. Характерно, что Чехов, который и сам придерживается личностного представления о мире, но в отличие от Толстого уже не верит в его силу и действенность, воздерживается от введения в свои произведения неизбежно догматического в данных условиях, т. е. эстетически неприемлемого, осуждения интеллекта.

Совершенному разворачиванию изображения души ставят пределы не только определенные исторические условия развития мысли, при которых может существовать личностное представление о мире, но и реальные способности личности. Ведь конкретные индивидуумы могут обладать переживанием единства, придающим смысл анализу, только в случае счастливого стечения определенных обстоятельств. Хотя все крупнейшие художники второй половины XIX в. считают способность индивидуума быть носителем смыслоосуществляющего принципа бытия абсолютной нормой и анализируют действенность этого принципа именно в этом аспекте, они одновременно, в зависимости от своих личных впечатлений и опыта, либо уверены в возможности осуществления этой нормы, либо сомневаются в этом, либо полагают, что знают тот путь, который ведет к достижению поставленной цели, либо говорят о своей неуверенности. Проблематику Толстого, созданный им художественный мир характеризует та уверенность, согласно которой — в случае достаточной просвещенности и ожидаемых от каждого моральных усилий — переживание единства может быть добыто со дна души, воскрешено, и таким образом в рамках личностного представления о мире при его полном осуществлении не может быть препятствий для разрешения главных проблем человеческого бытия. Романы же современника Толстого, Достоевского, пронизаны потрясающим сомнением в том, что при самых счастливых стечениях обстоятельств человек может настоящему увидеть стоящие перед ним задачи, разобраться в себе самом и в окружающем мире. Поскольку сомнения Достоевского исходят не из признания им относительности личностного представления о мире, а из отрицания исторической

действенности такого представления, его творческие достижения, хотя и во многом оттеняют творчество Толстого, но все же по сравнению с последним являются достижениями второстепенными. В то время как Толстой идеально использует все имеющиеся в его распоряжении возможности, предоставленные историей развития мысли, Достоевский постоянно впадает в противоречия с самим собой, когда подчеркивает иррациональные повороты душевного процесса, значение тайного начала в человеческих душах и судьбах, когда ждет «чудесного» решения вначале поставленных им, а затем оказавшихся неразрешимыми проблем.

Хотя русский «большой» роман, подобно западноевропейским произведениям этого жанра, строится на принципе безусловности индивидуального существования, он по своей внутренней сущности, в отличие от западноевропейского романа, не преследует цели показать прежде всего разнообразие индивидуальных существований. Обычно герои русского романа второй половины XIX в., и в особенности герои Толстого и Достоевского, поднимаются над сферой случайного, серого существования не за счет особенностей характера, а за счет того, что они, осознав свое положение и увидев свою человеческую задачу, выказывают максимальную готовность к тому, чтобы побороть бессмысленность своей жизни. Эти два, казалось бы, противостоящих друг другу подхода подсказаны двумя противонаправленными концепциями индивидуальности: активной и пассивной. В то время как активно настроенный индивидуум, движимый представлением о какой-то будущей цели, оценивает лишь пройденный путь своего развития, позитивно уловимые черты своей индивидуальности, пассивно настроенный индивидуум, который на место будущих возможностей ставит настоящее, считает позитивными факторами и те метафизические реалии, которые пока еще невозможно выявить в мире явлений. Пассивной концепцией индивидуума объясняется то обстоятельство, что герои Толстого и Достоевского живут не в какой-либо определенной локальной социальной среде, что они заняты, в сущности, не решением собственных проблем, а вопросами общечеловеческого значения. Поэтому русский роман по сравнению, например, с современным ему французским «романом карьеры» имеет философский, утопический характер. В то же время этот утопически-философский роман способен дать живое изображение, конкретный анализ, он свободен от всяких искусственных измышлений. Таков парадокс русского романа.

В соответствии с эмпирическим характером английской культуры английский роман обнаруживает тенденцию к тому, чтобы за непосредственным изображением дать почувствовать напряженность морально-философских схем. Однако английский эмпиризм, принадлежащий западной активной модели индивидуального осуществления смысла бытия, лишь в отношении меры

самостоятельной активности индивидуума отклоняется от рационализма. Поскольку различие этих двух моделей не осознается, внимание английских романистов направляется не на сложную игру их взаимостолкновений и не на последовательное изображение этой игры, а на ограничивающие индивидуальные начинания и в то же время мудро принятые во внимание препятствия. Поэтому, в то время как русский роман, оперирующий метафизическими конструкциями, в совершенстве разрабатывает связь между абстракциями и явлениями и до предела обнажает ее, используя все возможности иллюзионистской изобразительной техники, в английском романе страстное стремление к анализу сдерживается иногда сухим морализмом и расщудочностью. Здесь мы хотели бы заметить, что немецкое мышление, которое, подобно русскому, считается с пассивной концепцией индивидуального осуществления смысла бытия, но одновременно—в соответствии с рационалистической позицией—придерживается активной, западной модели, которую считает относительной, в конечном итоге не создает больших монистических композиций и, разрабатывая уже имеющиеся в его распоряжении интеллектуальные возможности, замещает «большой реализм» бидермайерским по своему характеру «поэтическим реализмом».

Осознание различия между активной и пассивной моделями индивидуального осуществления смысла бытия, происходящее в русском мышлении, с особой силой обострило, с одной стороны, проблему оригинальности культуры, проблему ее органического развития, а с другой стороны, кажущуюся противостоящей ей проблему всеобщего прогресса, единства всего человечества. Гениальность Толстого, значение его творчества заключается в том, что именно он в самой полной мере осознал эти проблемы и предложил предельно выражающие специфику русской культуры — и в то же время наиболее способствующие движению вперед европейского мышления на данном уровне развития мысли — решения. Хотя Достоевский, подобно Толстому, придерживается пассивной концепции, спонтанно действующей в русской культуре, он не видит реальных возможностей для преодоления противоречий между разными культурами, не берет на себя задачу создания интеллектуальной модели, уравнивающей конфликт между национальными интересами и прогрессом. Тургенев же, хотя и верит в возможность урегулирования противоречий, становится «западником», потому что не признает, по случайным по отношению к проблеме причинам биографического свойства, первичность пассивной модели в русской культуре и предлагает решения, направленные не на духовное возрождение, а носящие в первую очередь практический социальный, политический характер. Интересно, что Достоевский, тоже искавший в начале своего пути социальных, политических решений, сначала, подобно Тургеневу, не

признавал «русской идеи», особой русской «Души», и только двойственность его природы, его изначальное «безверие» побудило его к тому, чтобы начать искать «Душу», которую, по его представлению, имеет лишь народ, и попытаться овладеть новой верой, способной сменить либеральные убеждения. Тургенев, в отличие от Толстого и Достоевского, стремится к созданию местного колорита и к передаче духовной атмосферы, характерной для эпохи. Его герои — не носители отвлеченных метафизических идей, а живые люди, занятые своими проблемами. Однако произведения этого «западника» все же в полной мере русские романы, так как в отличие от западных образцов они говорят не просто о случайном конце какой-либо карьеры, а о принципиальной невозможности гармонического осуществления в русских условиях активных начинаний и в то же время об их необходимости. И если «западнический» взгляд и объясняет поражение так называемого лишнего человека существованием непреодолимых препятствий на пути прогресса, эти произведения все же представляют дело общечеловеческого прогресса, опосредованно говорят о своеобразных чертах русской культуры.

Примечания

¹ Goldman, Lucien. Le dieu caché. Éditions Gallimard. Paris, 1956.

М. РЕВ

О ЕДИНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЧЕХОВА
(Наблюдения и замечания)

В большинстве монографий, посвященных творчеству А. П. Чехова, эпические и драматические жанры рассматриваются почти всегда отдельно¹.

Чехов творил в такую эпоху, когда границы романа и новеллы размываются, в рассказах назревает драма. Многие сходные черты в равной степени характеризуют и рассказ, и роман, и драму. Видимо, поэтому Георг Лукач, стремясь создать теорию жанров, мало занимался Чеховым и его творчеством. В книге «История развития современной драмы», написанной в начале века, он уделил Чехову всего несколько страниц².

Между тем творчество Чехова интересно тем, что составляет единую систему. Исходным началом является авторское отношение к миру, которое присутствует всюду как системообразующая основа. А ведь признаки этого своеобразного отношения к миру определить не так уж легко. В некоторых исследованиях слова и мысли героев Чехова все еще интерпретируются как непосредственные высказывания автора. А иногда устанавливается настолько большая дистанция между автором и его произведениями, будто раздумий, суждений самого создателя в них совсем нет. Исследователи не всегда учитывают, что автор изображает в своих созданиях не чужой мир, в них всегда опосредованно высказываются заветные идеи и чувства самого писателя. Чехов именно такой художник, который нередко возвращается к однажды найденным мотивам, среди них особое значение приобретают человечность и способность понимать другого человека.

В 1883 г. Чехов написал маленький рассказ «Осенью», вскоре он вернулся к той же теме и создал драматический этюд «На большой дороге» (1885). Одиночество, которое чувствует обыкновенный человек, а не только исключительная личность, очень ярко показано и в рассказе «Тоска», где Иона Потапов свое горе — смерть сына — может рассказать только своей старой лошади.

В более сложной форме мотив одиночества появляется в пьесе «Иванов». Сам писатель в своем письме от 30 декабря 1888 г. разъясняет Суворину: «К утомлению, скуке и чувству вины прибавьте еще одного врага. Это — одиночество... Всем...

нет дела до его чувств и перемены в нем. Он одинок. Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты... больная жена... Уехать некуда...» (П., 3, 111)³.

Такое одиночество приводит чеховских героев к безысходному отчаянию, которое иногда ведет к трагическому концу (как в истории Иванова). А в более позднем творчестве Чехова подобная же ситуация является начальным моментом осмысления самим героем своего положения («Учитель словесности», «Дама с собачкой»). В «Невесте» мотивы одиночества и поиска выхода из него звучат настолько сильно, что героиня, уходя из своего пыльного, провинциального города, все-таки возвращается обратно. После возвращения все кажется ей настолько отталкивающим, что она уходит *второй раз*: «Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, *покинула город* — как полагала, *навсегда*» (выделено мной.— М. Р. 10, 220).

Пожалуй, именно одиночество старого, больного человека привели знаменитого ученого, Николая Степановича, героя «Скучной истории» к постоянному недовольству. Сам писатель обращает на это внимание в своем письме к Суворину от 17 октября 1889 г.: «... мне только хотелось воспользоваться своими знаниями и изобразить тот заколдованный круг, попав в который, добрый и умный человек, при всем своем желании принимать от Бога жизнь такую, какая она есть, и мыслить о всех по-христиански, волей-неволей ропщет, брюзжит, как раб, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзывать о них хорошо. Хочет вступить за студентов, но, кроме лицемерия и житеlevской ругани, ничего не выходит...» (П., 3, 266). Николай Степанович, который удачно прожил жизнь, оценивает это сам и понимает свое положение:

«...мечты мои сбылись. Я получил больше, чем смел мечтать. Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почетною известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески... Но я порчу финал» (7, 284).

Не считая своей задачей подробный анализ повести «Скучная история», хочу обратить внимание на сходные моменты, сближающие ее с комедией «Леший», которая была задумана автором еще раньше и над которой он работал в течение более длительного времени. В обоих произведениях значительное место занимают проблемы таланта и известности. Серебряков в «Лешем» также, как и Николай Степанович, профессор, но не такого закала. Оба они большие и стары, но Николай Степановича не интересует известность, она даже мешает ему, а Серебряков любит известность и успех и считает себя несчастным, когда вынужден жить в провинции без восхищенных поклонни-

ков. Он больше напоминает помощника Николая Степановича — Петра Ивановича, которого Николай Степанович считает трудолюбивым, но неталантливым человеком. Герой «Скучной истории» даже подчеркивает, думая о нем, что «это ломовой конь», который «напишет много сухих, очень приличных рефератов... но пороха не выдумает. Для пороха нужны фантазия, изобретательность, умение угадывать, а у Петра Ивановича нет ничего подобного» (7, 261). Жизнь Серебрякова тоже была тяжелой, ценой огромных усилий он добился ученого звания. Жене он рассказывает, что «работал день и ночь, как вол, голодал и томился, что живу на чужой счет. Потом был я в Гейдельберге и не видел Гейдельберга; был в Париже и не видел Парижа. Все время сидел в четырех стенах и работал...» (12, 147—148).

Разница между Николаем Степановичем и Серебряковым еще и в том, что Серебряков не скрывает своего эгоизма и готов продать имение дочери, где живут еще мать первой жены и ее сын, управляющий имением, Жорж Войницкий. Он настолько себялюбив, что об их судьбе совершенно забывает. А Николай Степанович лишь себе признается в своем эгоизме, причем это он констатирует как изменение в характере.

В «Лешем» Елена Андреевна, размышляя о таланте, вспоминает не мужа, а Хрушова («лешего»). Она говорит Соне: «Ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах... посадит дерево... и уж загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уж снится ему счастье человечества...» (12, 160).

Тут интересно отметить, что говоря о таланте, Елена Андреевна использует те же понятия, что и Николай Степанович. Тот подчеркивает «умение угадывать», а Елена Андреевна, характеризуя Хрушова, считает привлекательным свойство «загадывать». Там — фантазия и изобретательность, тут — смелость, свободная голова. Таким образом, писатель изучает определенные черты людей с разных сторон их проявления.

С такой точки зрения нелишне сопоставить «воробьиную» ночь из «Скучной истории» и грозовую ночь, когда никто не спит в доме Серебряковых. Такую же страшную ночь переживают и действующие лица «Лешего». Страшны не гром, молния и дождь, а тревога, беспокойство каждого человека, как цепная реакция охватывающие всех. У Николая Степановича ясная голова, он отмечает, что погода великолепная, замечательно пахнет сеном. В то же время его мучит боязнь смерти, даже возникает мысль позвать жену или дочь, затем он взвешивает, что будут они делать, если войдут к нему. Безотчетный животный ужас Николая Степановича кончается тем, что жена просит его посетить дочь, которой плохо. Лиза стонет, он старается успокоить ее, жену; забывает о том, что болен и скоро умрет. Приходит к нему Катя, которая взволнована, как и все в доме Николая Степановича. Она предлагает ему средства, чтоб он лечился, уехал отдыхать. Ее жертву Николай Степанович не

принимает, этот поступок обижает Катю, она предполагает, что ее бескорыстное стремление не понято и дружба отвергнута. Это означает, что всем одинаково плохо.

У Серебрякова сходная ситуация: ему нездоровится и своими капризами он всем в доме портит настроение. Елена Андреевна прямо высказывает свое чувство Войницкому: «Профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца и не говорит со мною; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я нудная, тоже раздражена...» (12, 151). И Хрущов, который извне оценивает обстановку дома Серебряковых, возмущен тем, что на его лоб хотят прилепить «ярлык», затем объясняет Соне, что главное, чтоб видели в нем «прежде всего человека» (12, 157). Оказывается, что желания Николая Степановича и Хрущова направлены на те же животрепещущие проблемы и выражены почти теми же словами. Однако если рассуждения Николая Степановича более обоснованы и не настолько однолинейны, в высказываниях Хрущова определенная прямолинейность ощущается. Для примера можно привести его афористическую фразу: «... бездушие выдают за глубокую мудрость...» (12, 179). Отчасти такие слова мотивируются молодостью Хрущова и его резкими суждениями, которые он сам в дальнейшем подвергает критике. Следует однако обратить внимание и на то, что прямота свойственна не только Хрущову, но вызвана высокомерием и резкостью Серебрякова. Не случайно он находит профессора настолько антипатичным: «... да, не сумасшедшие те, которые под ученостью прячут свое жестокое, каменное сердце...» (12, 179). Не случайно видоизменение этой метафоры прозвучит потом еще раз из уст Елены Андреевны: «Ну, бери меня, статуя командора, и проваливайся со мной в свои двадцать шесть унылых комнат!» (12, 197—198). Это означает, что Серебряков не только эгоистичен, но и мнительно-высокомерен и равнодушен. С ироническим оттенком рассказывает ему Федор Иванович Орловский историю о филине: «Иду я раз с охоты, смотрю — на дереве филин сидит. Я в него трах бекасинником! Он сидит... Я в него девятым номером... Сидит... Ничто его не берет. Сидит и только глазами хлопает». Серебряков не воспринимает значения охотничьего предания. Настолько самоуверен, что без малейшего стыда спрашивает: «К чему же это относится?» После этого ничего не остается как сказать: «К филину» (12, 196). Хрущов, характеризуя Серебрякова, снова использует образ птицы в качестве метафоры: «Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп, но и вы, профессор, не орел!» Этим подчеркивается отсутствие свободного полета и размаха. Подобные характеристики встречаются и в «Скучной истории». Николай Степанович, вспоминая басню И. А. Крылова «Орел и куры», цитирует:

Орлам случается и ниже кур спускаться,
Но курам никогда до облак не подняться...

Однако, анализируя свое положение, он иронически оценивает и свое поведение: «И досаднее всего, что курица Гнеккер оказывается гораздо умнее орла-профессора» (7, 296).

Несмотря на явное сходство, тут выступает и явное отличие. О Серебрякове говорят другие, он же их совершенно не понимает, даже представить себе не может, что о нем отзывались подобным образом. А Николай Степанович трезво оценивает создавшуюся ситуацию. Эти различия носят явно оценочный характер, в котором доминируют разные уровни культуры и уважение к своей и чужой личности,— т. е. становятся оценочными признаками с явным выражением симпатий самого автора.

В дальнейшем Чехов более утонченно пользуется знаковой системой. Его характеристики становятся настолько насыщенными знаковостью, что выступают уже в качестве символов. Символы Чехова отнюдь не отвлечены, они носители конкретных признаков и свойств, но вместе с тем и неисчерпаемы. Так, *убыток* — символ «зря прожитой жизни» в «Скрипке Ротшильда», где значение слова все более углубляется и трансформируется. Почти идентичное содержание выражает *крыжовник* в одноименном рассказе, где эта кислая, зеленая, незрелая ягода — цель и итог всей жизни. Писатель охватывает единство многообразия внешнего и внутреннего мира своих героев во взаимосвязях, переходах, в постоянном движении и изменении. Так становятся символами и *Мисюсь* из «Дома с мезонином», и знаменитая *чайка* в своей многозначности⁴.

С точки зрения единства художественного мира Чехова исключительно интересно сопоставить рассказ «В овраге» и пьесу «Три сестры». В первый момент параллели кажутся неожиданными, даже думается, что гораздо больше общего между «Дамой с собачкой» и «Тремя сестрами», однако внимательное, «медленное чтение» обнаруживает сходные черты, родственные мотивы и параллельные знаки в художественной системе этих двух произведений. В «Трех сестрах» Маша механически повторяет первые строки из «Руслана и Людмилы»:

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том. . .

Она сама не понимает, почему повторяет настолько навязчиво эти стихи. Она не продолжает, но когда появляется ее муж, читатель может продолжить:

И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом. . .

Сразу же выясняется причина ее внутреннего недовольства, неудовлетворенности, которые не высказаны, но смысл которых ясен всем: Маша не свободна.

Заглавие рассказа «В овраге» многозначно, сам овраг выступает здесь как метафора, ибо большинство действующих лиц охвачено такими страстями, которые толкают их все больше

вниз, в овраг, где господствуют бедность, болезнь, нечистота. Рассказ построен по принципу контраста. В доме Цыбукиных все чисто, уютно, даже весело. В их лавке же вонь, масло — горькое, мясо — тухлое, всюду — обман, а милостыня жены Цыбукина действует как предохранительный клапан. Вместе с острой постановкой социальных вопросов, в рассказе выступают на передний план моральное поведение человека и нравственное осмысление жизни. При этом усиливается символическое значение оврага как символа греха, обмана и даже убийства. Тут самое страшное то, что овраг воспринимается как естественный порядок жизни. Итогом оказывается та необыкновенно сильная *драматическая* ситуация, которая пронизывает все произведение.

В этом рассказе ярко выступает специфика повествовательной манеры Чехова. Обычно всегда говорят о роли деталей у русского писателя, но о «минус-приеме» — опускании звеньев по ходу развертывания действия — почти не упоминается. Например, здесь Липа выходит замуж, но о ней мы мало знаем. Готовятся к свадьбе, и было бы закономерно показать красивую невесту. Но Чехов характеризует другую невестку Цыбукина, Аксинью, которой сшили «светло-зеленое с желтой грудью» платье (10, 151). А жених Анисим приехал во всем новом, на нем был «вместо галстука красный шнурок» и в подарок он привез «новенькие» деньги, которые «сверкали на солнце» (10, 151). А душевное состояние невесты? О ее переживаниях сказано предельно лаконично. Очевидно мастерство Чехова в компоновании разных звеньев. Переходы от лаконичного рисунка чуть ли не к мозаичной детализации усиливают драматическую атмосферу произведения. Таким образом, из многих нитей, идущих рядом, выделяется то одна, то другая, и все это ведет к совмещению разных планов, к сочетанию лиричности и драматизма с гротеском. Вместе с тем Чехов так обновляет характер повествования, что границы романа и новеллы исчезают, драма вырабатывается в рассказе, и совмещение одновременности и последовательности в равной степени характеризуют и рассказ, и роман, и драму. В таком контексте даже диалог, как это часто принято считать, не снижают драматического накала.

В дополнение к сказанному необходимо отметить роль повторений и градаций. Автор снова подчеркивает, что: «Анисим, в черном сюртуке, с красным шнурком вместо галстука» (10, 153) пошел на свое венчание. Здесь важно не сочетание черного с красным, имеющее богатое и разнообразное толкование в литературоведении; важно, что развязный и беспощадный, легкомысленный и самодовольный человек стоит в церкви на своей свадьбе *со шнурком* на шее. И может быть впервые в жизни задумывается. Такой же повтор дается в характеристике Аксиньи: у нее «наивные глаза», на лице постоянно «на-

ивная улыбка». Однако есть в ней что-то настораживающее: в ее «маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности что-то змеинное; зеленая с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» (10, 155—156). Таким образом, в рассказе целая знаковая система.

И по мере развития действия овраг все сильнее дает о себе знать. Анисима арестовали как фальшивомонетчика. Он осужден, умер на каторге (вспомним шнурок на его шее). Старик Цыбукин теряет свою мощь, а ненасытная, жадная и беспощадная Аксинья все более целенаправленно забирает власть в свои руки. Трагедия старика в том, что его старания о жизнестроительстве оказываются тщетными. У молодой невестки Липы родился сын. Старик отдал мальчику участок земли, который больше всего хотела получить Аксинья. Она узнала об этом и устроила скандал: «... устремила на старика глаза, залитые слезами, злобные, косые от гнева; лицо и шея у нее были красны и напряжены, так как кричала она изо всей силы» (10, 170). (Вообще выражение глаз у Чехова имеет всегда большое значение, вспомним, что у Кати в «Скучной истории» доверчивые глаза, у Аксиньи глаза злые, зеленые⁵, а у Сони в «Лешем» злые, подозрительные глаза.) В исступлении Аксинья вошла в кухню, где Липа стирала и заорала: «Взяла мою землю, так вот же тебе!» (10, 172). Затем схватила кувшин с кипятком, плеснула на ребенка и «пошла в дом, молча, со своей наивной улыбкой...» (10, 172).

В характеристике Аксиньи «змеинное» явно выступает именно здесь, ее безудержность совсем не удивляет читателя, развертывание сюжетно-фабульной линии шло к тому, что произойдет что-то непоправимое. Воздействие мотива усиливается тем, что в этом месте упоминается только «наивная улыбка», а до этого она всегда сопровождалась прилагательным «змеинная». «Наивная улыбка» раскрывает сущность мотивации; в ней выражено то, что Аксинья руководствуется в своих поступках только страстью приобретения. Инстинктивно совершает она убийство — оно вытекает из логики ее стремлений. У нее нет угрызений совести, она никогда не задумывается. По велению страсти наживы она поступила логично — поэтому и появляется на ее лице довольная, «наивная улыбка».

Аксинья чрезвычайно однолинейная фигура, поэтому и изображена только извне. Во всем рассказе только она одна не переживает ничего трагического, даже потрясение здесь чисто внешнее. Образ Аксиньи напоминает образ Наташи в драме «Три сестры». Ее характеристика так же однолинейна. Наташа редко появляется на сцене и еще реже высказывается. Она так же постепенно выживает сестер из их собственного дома, как Аксинья прибрала имение и дом к своим рукам, вытесняя старого Цыбукина и прогоняя страдающую Липу сразу после

смерти маленького сына. Наташа также постепенно становится главной фигурой, ведь она командует в доме Прозоровых, как Аксинья в имении и лавке Цыбукиных.

Аксинью поддерживают богатые фабриканты Хрымины, которые не появляются в рассказе, также и городской голова Протопопов в драме является главной и невидимой опорой Наташи. Фабрикант Хрымин имеет связь с Аксиньей, как Наташа с Протопоповым, даже предполагается, что дочь Наташи — от Протопопова. Хрымин дарит золотые часы мужу Аксиньи, а Протопопов устраивает Андрея Прозорова, мужа Наташи, в земскую управу.

Аксинья устраивает скандал, когда ее планы рушатся, становится грубой и крикливой. И Наташа хочет выгнать из дома няню, воспитавшую сестер. Ольга не соглашается и даже упрекает Наташу за грубость. Однако Наташа тверда и напориста: «Нам нужно уговориться, Оля. Раз навсегда... Ты в гимназии, я — дома, у меня — хозяйство. И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю... И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки... (стучит ногами) этой ведьмы!.. Не смей меня раздражать! Не смей! (Спохватившись.) Право, если ты не переберешься вниз, то мы всегда будем ссориться. Это ужасно» (13, 160).

И позже:

«Значит, завтра я уже одна тут. (Вздыхает.) Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клен... (Строго.) Зачем тут на скамье валяется вилка? (Проходя в дом, горничной.) Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? (Кричит.) Молчать!» (13, 186).

Наташа, как и Аксинья, думает только о себе. Она запрещает сестрам, ссылаясь на болезнь сына, принимать ряженых. Она даже проходит со свечой и «заглядывает то в одну дверь, то в другую», но неожиданно горничная подходит к ней и шепчет ей на ухо. И она тут же обо всем забывает:

«Протопопов? Какой чудак. Приехал Протопопов, зовет меня покататься с ним на тройке. (Смеется.) Какне странные эти мужчины... Поехать разве на четверть часа прокатиться... (Горничной.) Скажи, сейчас» (13, 154—155).

Аксинья в зеленом платье — Наташа в первом действии надевает зеленый пояс к розовому платью. Ольга даже отмечает, что это сочетание говорит о безвкусице. Аксинья «змеиная», а Андрей говорит о Наташе в конце пьесы, что в ней есть что-то «животное». Андрей не предполагает, что Наташа обманывает его с Протопоповым, однако рассуждает следующим образом:

«...Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакого шершавого животного... иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил...» (13, 178).

Отношение Наташи к детям носит «животный характер», она заботится только об их здоровье, сне, прогулке и т. д. Наташе, как и Аксинье, никто не сопротивляется. Даже старый Цыбукин

пасует перед Аксиньей и бродит по селу, а Андрей уходит к себе и играет на скрипке или катает ребенка в коляске. Он молчит, как и старый Цыбукин, или говорит с Ферапонтом, зная, что тот глухой.

Именно поэтому есть основание утверждать, что Чехов главные мысли, занимающие его при написании «В овраге», транспонировал в драму «Три сестры», ибо ему казалось, что он их еще не исчерпал. А интеллигентская среда дает возможность для раскрытия идей, для столкновения взглядов.

Отметим, что пьеса «Три сестры» также строится на символике. Стоило бы также более подробно проанализировать смысл контраста: *овраг* (откуда нельзя выбраться) и *Москва* (куда нельзя попасть). Если вспомнить рассказ «Студент», пожалуй, можно легче найти разгадку. Там раздумья героя заканчиваются очень глубоким выводом: «Прошлое... связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что *он только что видел оба конца* этой цепи; дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (8, 309. Выделено мной.— М. Р.). Если вдуматься, может быть, и для Чехова *овраг* и *Москва* были концами одной цепи.

Этими примерами мне хотелось напомнить, что чеховское творчество следует изучать как целостную систему и прозаические произведения нельзя рассматривать изолированно, нельзя отделять от драм и наоборот, ибо чеховское творчество раскрывает свои тайны и богатство оттенков только при целостном, комплексном анализе.

Примечания

¹ Например, в работах В. Ермилова, Г. П. Бердникова, З. С. Паперного. Художественное единство и системность творчества писателя усиленно занимается литовскую исследовательницу Е. Червинскене и отражается в статьях Э. А. Полоцкой, Л. Д. Опульской и М. П. Громова.

² Lukács, György. A modern dráma fejlődésének története. Budapest, 1978. L. 423—426.

³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 3. М., 1976. С. 111. Все ссылки на это издание даются в тексте. Письма обозначаются П.

⁴ См. более подробно: Гашкене-Червинскене Е. «Дом с мезонином». Художественное единство целого в рассказах Чехова//Literatura. XVI (2). Vilnius, 1975. 43—64; Rév, Mária. Elbeszélés és dráma kölcsönhatása Csehov munkáiban//Filológiai Közlöny. Budapest. 1984. L. 25—51; Рев М. Осмысление обыденности жизни в пьесе Чехова «Дядя Ваня»//Лингвистика, литературоведение, методика. Исследования венгерских русистов, подготовленные к VI конгрессу МАПРЯЛ. Изд. Венгерской ассоциации преподавателей русского языка и литературы. Будапешт, 1986. С. 160—167.

⁵ Зеленый цвет обычно считают цветом надежды, и в «Мужиках» он в основном выражает красоту природы, которая очаровывает человека свежестью зеленой травы (9, 282, 287). Серый цвет у Чехова многозначен: в «Даме с собачкой» вначале отталкивающий, как забор, как одеяло и пыльная мебель в гостинице, а в конце повести значение «серости» меняется: Анна Сергеевна, «одетая в его любимое серое платье» (10, 142). Таким образом, у Чехова цвет так же, как и символ, поливалентен и его богатые оттенки дают более емкое представление о духовной жизни героя.

Е. В. ХВОРОСТЬЯНОВА

ПОЭТИКА ПАРОДИЙНОГО ТЕКСТА

(Ранний Чехов)

В работах о литературной пародии довольно четко обозначились два пути исследования пародийных произведений классиков русской литературы. В первом случае пародии писателя первого ряда используются в качестве материала для изучения самого жанра, во втором — они рассматриваются наряду с произведениями других жанров при изучении всего или определенного периода творчества писателя. Оба пути исследования оказались достаточно плодотворными и выработали довольно устойчивые принципы анализа материала, при всем том обнаружив и определенную ограниченность. При первом подходе индивидуальные особенности пародий писателей первого ряда начинали рассматриваться как общее свойство пародии. При втором — пародии писателя утрачивали свою специфику в контексте всего или определенного периода творчества, растворяясь в жанрово неоднородном материале.

Разделение «массовой» и «авторской»¹ пародии предполагает новый аспект изучения — выявление соотношенности общих признаков пародии и собственно авторского начала в ней. Традиционный анализ пародийного творчества писателя, как правило, сводится к однозначному истолкованию иронии, алогизма, гротеска, карикатуры и других примет комического как примет пародийного текста, выполняющих исключительно «снижающую» роль по отношению к тексту-источнику, как «дискредитирующий» его в глазах читателей. В то время как те же самые элементы могут представлять собой собственно авторские черты стиля, обусловленные в определенной степени «конструктивной», а отнюдь не «отрицающей» функцией в системе пародийного текста. И в этом смысле наиболее показательным представляется нам пародийное творчество А. П. Чехова. Определенный сдвиг в изучении пародии, наметившийся за последнее время, во многом связан с осознанием той конструктивной, созидательной роли пародии в литературном процессе, о которой говорил еще Ю. Н. Тынянов. В работах такого рода предпринимаются попытки изучения чеховской пародии как своеобразной творческой лаборатории, внутри которой происходит становление писателя².

Альмер поглядел на его серьезное лицо и покатился со смеха. — Ну, дай ему рубль! — сказал Фролов. — Этой превратностью судьбы он капитал наживает. Только из-за этих двух слов его и держат тут» («Пьяные» — 6, 62).

4. Сюжет (чеховские рассказы-дублиеты, представляющие собой два способа решения одного сюжета — в трагическом и комическом ключе, выявлены И. Н. Сухих⁶):

«В море» — «Начальник станции»; «Злой мальчик» — «Зиночка»; «Старость» — «Горе»; «Приданое» — «Юристка»; «Не в духе» — «Мелюзга»; «Хористка» — «Беззащитное существо» и др.

Примеры эти можно множить. Мы отметили только некоторые совпадения, чтобы подчеркнуть главную особенность чеховской поэтики, которую необходимо принимать во внимание при изучении любого его произведения. Чеховское слово не пребывает в своей неизменной данности, а живет в каждом отдельном тексте. Одно и то же высказывание обретает у писателя смысл лишь в определенном контексте, где оно может нести серьезный (подчас идеологический) смысл, может быть нейтральным, может звучать пародийно. Сказанное относится ко всем уровням текста и особенно ярко проявляется при анализе идейных споров чеховских героев и в позиции автора. Кочующие из одного произведения в другое «блоки» и дублиеты непосредственно связаны со своеобразием творческого метода писателя и проблемой чеховского идеала, которые в свою очередь влекут за собой изучение «мира идей» произведений Чехова. Свобода от самых разнообразных форм диктата в идеологии, искусстве и реальной жизни становится не только одной из главных идейных установок писателя и основной темой многих его произведений, но и находит свое непосредственное выражение в поэтике чеховского текста.

Определение типа писателя, особенностей его творческого метода, отличительных черт поэтики его произведений представляется особенно значимым при изучении пародийного материала. В противном случае, смещение «чужого» и «авторского»⁷ слова при анализе пародии становится неизбежным. Комизм ситуации смешивается с пародийным комизмом, ориентация на предшествующую и современную литературу становится неотличимой от пародийного отталкивания от нее⁸.

Наибольшую сложность в чеховедении представляет выявление пародий среди произведений других жанров. Фактически она является следствием двух наиболее трудных и до сих пор не решенных вопросов чеховедения — проблемы авторской позиции и проблемы чеховского юмора. Именно поэтому большая часть пародийных текстов писателя не получает в исследовательской литературе единодушного определения пародии⁹.

Одним из немногих произведений Чехова, не вызывающих разногласий у исследователей в определении жанра¹⁰, является ранняя пародия «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?». Источник пародии также выделяется единодушно, это «Романы и повести — в частности, переводные или написанные в подражание переводным — из так называемых семейных журналов („Нива“, „Огонек“, „Газета А. Гатцука“ и др.)» (1, 559). Разногласия по поводу этого рассказа обнаруживаются лишь в определении смысла пародии и характера пародийного преломления текста-источника. Так, З. А. Бориневич-Бабайцева считает пародию своеобразной схемой романов, первая часть которой посвящена перечислению «шаблонных персонажей иностранных романов» и осмеивает «мотивы, излюбленные приключенческими романами»; «в другой части схемы Чехов иронизирует над отражением русской действительности в некоторых русских романах»¹¹, причем эта схема представляет собой своего рода негативную программу. А. В. Розов утверждает, что здесь «за критическим выпадом (против традиций западноевропейского и русского романов, против эпигонствующего романтизма, стиля бульварной прессы и т. п.) чувствовалась позитивная программа пародиста, попытка, разрушив старое, утвердить новые принципы художественного творчества»¹². Нетрудно заметить, что определение телеологии рассказа обусловлено лишь различным пониманием самой специфики пародии как жанра. В первом случае трактовка пародийного текста основана на представлении о пародии как разновидности литературной критики. Во втором — как о своеобразном литературном манифесте писателя. И в этом смысле обе точки зрения обоснованы, тем более, что находят свое подтверждение в художественном творчестве и эпистолярном наследии Чехова. Нас же интересуют прежде всего не те тематические контексты, в которые попадает данная пародия в зависимости от аспекта изучения чеховского творчества, а принципы построения самого текста.

«Что чаще всего встречается...» — единственная пародия писателя, не оформленная сюжетно. Она представляет собой своеобразный реестр образов, сюжетных положений, элементов предметного мира, используемых в литературе, и т. д.: «Граф, графиня со следами когда-то бывшей красоты, сосед-барон, литератор-либерал, обедневший дворянин, музыкант-иностранец, тупоумные лакеи, няни, гувернантки, немец-управляющий, эсквайер и наследник из Америки. <...> Собака, не умеющая только говорить, попка и соловей. Подмосковная дача и заложенное имение на юге. <...> Портфель из русской кожи, китайский фарфор, английское седло, револьвер, не дающий осечки, орден в петличке, ананасы, шампанское, трюфели и устрицы...» (1, 17).

Определенную трудность в понимании этой пародии представляет использование Чеховым в непародийных произведениях тех же самых сюжетных положений и героев, которые представлены в пародии и характеризуются в литературе о писателе как «трюизмы и штампы», встречающиеся в повестях и романах. Практически для каждого из перечисленных образов, художественных приемов и сюжетных положений найдется аналог в непародийных текстах Чехова. «Тетка в Тамбове» появляется через двадцать с лишним лет в «Вишневом саде»; там же оказывается «слуга — служивший еще старым господам, готовый за господ лезть куда угодно, хоть в огонь» (Фирс — один из многих таких чеховских слуг); «графиня со следами когда-то бывшей красоты» станет одной из героинь «Зеленой косы» и через восемь лет появится в одном из писем Чехова М. В. Киселевой (П., 3, 84), на «подслушивании» будет построен рассказ «Неудача»; «высь поднебесная» перекоちует в непародийные рассказы «Весной» и «Страх»; отсутствие конца станет одной из характернейших примет чеховской поэтики (знаменитые «открытые финалы»). Мы привели лишь несколько примеров, но для каждого из перечисленных в пародии составляющих художественного текста есть аналог в непародийных произведениях писателя. Таким образом, отнюдь не сами приметы литературного произведения (даже в ироническом освещении) делают текст пародией, тем более, что сама подвижность чеховского высказывания является характерной особенностью его поэтической системы. Дело здесь в другом. «Что чаще всего встречается...», как и большинство пародий писателя, оказывается примером своеобразного осознания специфики литературы для начинающего автора. Условность самой литературы, а не только литературы определенного качества, становится темой этой пародии. Пародийный механизм организован «снятием» сюжета. В целостной системе художественного текста персонаж, функциональная роль которого определена развитием действия, не воспринимается в отрыве от последнего; сам набор действующих лиц никогда не останавливает на себе внимание читателя, и их условный подбор всегда мотивирован логикой повествования. В пародии Чехов «снимает» это главное связующее звено, скрепляющее персонажей в художественном тексте, и они распадаются в ничем не мотивированный набор лиц и характеров. Происходит то, что Л. С. Выготский назвал «экспериментальной деформацией»¹³ текста. Изменение одного из элементов художественного произведения или его «опущение» ведет к изменению, а подчас и к полной деформации этого произведения. «Снятие» сюжета как организующего начала обнаруживает и условность художественных приемов. Смысл их использования диктует уже не художественная логика, а реальная ситуация, в которой оказывается автор, окончательно запутавшийся в сложном раз-

витии действия — «нечаянное подслушивание как причина великих открытий». Подчеркивается условность и схематизм языковых средств: сила эмоций и экспрессия достигаются «бесчисленным множеством междометий», актуальность и современность — «попытками употребить кстати техническое словцо» (1, 18) и «электричеством, в большинстве случаев ни к селу ни к городу приплетаемом» (1, 17).

Такое осознание условности как специфики литературы, организующей мир художественного произведения как мир целостный, получает свое выражение в ранних пародиях писателя, в пору его своеобразного «ученичества». Любопытно, что спустя девять лет, когда Чехов становится не только признанным критикой писателем, но и наставником, учителем только еще вступающих в литературу молодых беллетристов, в его письмах появляются высказывания, прямо перекликающиеся с ранней пародией. Так, в письме от 8 мая 1889 г. к брату Александру Чехов пишет: «Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни — все это было уже описано и должно быть объезжаемо как яма» (П., 3, 210). В письме к Суворину от 11 марта того же года Чехов делится трудностями, которые вызывает у него начатый роман: «Еле справляюсь с техникой. Слаб еще по этой части и чувствую, что делаю массу грубых ошибок. Будут длинноты, будут глупости. Неверных жен, самоубийц, кулаков, добродетельных мужиков, преданных рабов, резонирующих старушек, добрых нянюшек, уездных остряков, красноносых капитанов и „новых“ людей постараюсь избежать, хотя местами сильно сбиваюсь на шаблон» (П., 3, 178). Здесь речь идет о тех же условных литературных приемах, что и в пародии, но выявляется и другая, не получившая в «Что чаще всего встречается...», но нашедшая свое выражение в других пародиях писателя особенность литературного произведения. Она заключается в том, что традиционный герой, литературный тип, именно своей типичностью противопоставленный реальной, живой, сиюминутной жизни в ее принципиальной нетипичности, подвижности, противоречивости, как бы «тянет» за собой определенную сюжетную ситуацию, задает ее отработанные ходы. «Банальные» персонажи диктуют и банальную ситуацию, в то время, как в художественном мире Чехова именно ситуация оказывается тем исходным мотивом, который определяет героев произведения¹⁴.

Постижение законов построения художественного произведения, специфики литературы, слом традиционных условностей, проявляющийся как новая условность в творческой практике писателя и формируемая в его письмах и высказываниях в зрелую пору, в пародийном произведении раннего периода, пе-

риода становления и некоторой неуверенности, призваны стать той мотивировкой, дополнительными связями в чеховской поэтике, от которых позднее писатель отказывается как от излишних.

В этом смысле особый интерес представляет пародия Чехова «Тысяча одна страсть или Страшная ночь (Роман в одной части с эпилогом)». Текст-источником пародии общепризнанно считаются романы В. Гюго, романтически-приподнятый стиль которых и становится пародийным объектом чеховского рассказа. «Наиболее вероятным объектом пародирования был роман Гюго „Собор Парижской богородицы“, сюжетно-композиционные особенности которого своеобразно использованы пародистом»¹⁵. Механизм пародийного преломления текста-источника обычно определяется как стилизация, переходящая в шарж в результате воспроизведения и утрирования характерных особенностей сюжетных ситуаций и стилистических форм романа В. Гюго¹⁶. Отсюда возникает и утверждение, что задача чеховской пародии — развенчание романтизма, некоторое оживление которого наблюдалось в начале 80-х годов XIX в.¹⁷ Не ставя под сомнение предложенный прототип пародии, позволим себе не согласиться с определенным принципом пародийной интерпретации текста-источника и телеологии произведения. Прежде всего, пародия не использует стилизацию. Стиль «Тысяча одной страсти...» лишь включает в себя отдельные приметы стиля текста-источника как знаки чужого текста, функциональная роль которых — обозначение литературного прототипа.

«Триста сорок восемь лет шесть месяцев и девятнадцать дней тому назад парижане проснулись под перезвон всех колоколов, которые неистовствовали за тремя оградами»¹⁸ соотносится с началом чеховской пародии («На башне святых Ста сорока шести мучеников пробила полночь» — 1, 35) лишь точностью числовых указаний, связывающих комическим образом время, от которого ведет свое начало действие в романе Гюго со своеобразным названием башни по точному количеству мучеников. Такие переключки пародии с текстом-источником отсылают к известному литературному прототипу и как знаки чужого текста определяют не только фон, на котором должна восприниматься пародия, но и через него акцентирует саму литературность этого фона. Художественная условность, проявляющаяся на разных уровнях организации текста, становится и здесь основным объектом пародии. «Тысяча одна страсть...» представляет собой своеобразный конспект романа. Быстро сменяющие друг друга сцены представлены во всех случаях лишь фрагментами (репликой героя, описанием обстановки, кратким обозначением сюжетного поворота и т. п.). Результатом этого становится организация впечатления, противоположного тому, которое задано литературным источником. Сверхди-

намизм пародийного «романа», бешено развивающееся действие, призванное увлечь и произвести на читателя сильное впечатление, в действительности приводит к нейтрализации этого впечатления. Особенность данного эффекта состоит в том, что каждое сюжетное положение лишь задается, но не получает дальнейшего развития, читатель не успевает «освоить» и пережить одну ситуацию, как оказывается перед следующей и т. д. Быструю смену событий организуют и подчеркнутые лакуны в тексте пародии. Так традиционный дополнительный сюжет, отступление от основной линии повествования (рассказ в рассказе, история какого-либо события, легенды и предания, связанные с местом действия и придающие основному сюжету дополнительный смысл), оказывается в пародии лишь заявленным, но не реализованным, превращаясь в романную формулу, лишённую внутренней необходимости и выполняющую орнаментальную функцию: «Мы стояли у края жерла потухшего вулкана. Об этом вулкане ходят в народе страшные легенды. Я сделал движение коленом, и Теодор полетел вниз, в страшную пропасть» (1, 36). Подобные лакуны и конспективное изложение событий становятся особенно явными на фоне иронически подчеркнутой сверхдостаточности отдельных моментов повествования: «Я венчался с ней. Она венчалась со мной» (1, 37). Несоразмерность составляющих пародийного «романа» находит свое выражение и в организации времени и пространства. Бешеный темп, заданный с самого начала, все сильнее ускоряющееся развитие событий дважды неожиданно ломается включением в «романное» время времени точного, появление которого, будучи не подготовленным повествованием, воспринимается не как художественное, а как реальное, обыденное: «Книжал, друг смерти, помоги мне по трупам добраться до ее дверей. Я стал прислушиваться. Она не спала. Она мечтала. Я слушал. Она молчала. Молчание длилось четыре часа» (1, 37); «Она пошатнулась. В моем взгляде она увидела все: и смерть Теодора, и демоническую страсть, и тысячу человеческих желаний (...) Я видел, что она залюбовалась мной. Четыре часа продолжалось гробовое молчание и созерцание друг друга. Загремел гром, и она пала мне на грудь» (1, 37).

Другим способом обнаружения условности текста оказывается в пародии смещение функций героя и повествователя. Герой не только является участником событий, но одновременно и сторонним наблюдателем, перед взором которого эти события разворачиваются. Пространственно герой находится и внутри и вне происходящего, то действуя, то созерцая свое действие с высоты птичьего полета:

«Я сделал движение коленом, и Теодор полетел вниз, в страшную пропасть. Жерло вулкана — пасть земли.

— Проклятие!!! — закричал он в ответ на мое проклятие.

Сильный муж, ниспровергающий своего врага в кратер вулкана из-за прекрасных глаз женщины, — величественная, грандиозная и поучитель-

ная картина! Недоставало только лавы!» (1, 36); «Я взглянул на нее... Поза моя — было величие. В глазах моих светилось электричество. Она видела перед собою демона в земной оболочке» (1, 37).

Комическое разрешение история любви и мести Антонио получает в финале пародии, где обращение к читателю (одна из характерных примет чеховских пародий) и окончательно запутывает повествование, и откровенно обнаруживает дистанцию между реальным и художественным миром:

«Вчера у меня родился второй сын... и сам я от радости повесился... Второй мой мальчишка протягивает ручки к читателям и просит их не верить его папаше, потому что у его папашки не было не только детей, но даже и жены. Папаша его боится женитьбы как огня. Мальчишка мой не лжет. Он младенец. Ему верьте. Детский возраст — святой возраст. Ничего этого никогда не было... Спокойной ночи!» (1, 38).

В ряде чеховских пародий игра с условностью искусства и с устоявшимися стереотипами восприятия художественного произведения приобретает чрезвычайно разнообразные формы. Так, до сих пор одной из самых загадочных остается пародия Чехова «Грешник из Толедо»¹⁹. Ощущение непонятной раздвоенности рассказа, какого-то неуловимого обмана не покидало исследователей, причем эта внутренняя неоднозначность не находила никакого объяснения и приводила к тому, что рассказ характеризовался как «неудачная стилизация» (А. Дерман).

«События XIII века»²⁰ как исторический фон рассказа и основной сюжет, заданный в нем, как история раскаявшегося грешника, определяют главный конфликт. Но по ходу повествования этот сюжет незаметно деформируется. История грешника превращается в сценку из жизни грешника. Заданный сюжетом конфликт между служением богу и земной любовью («Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христа, кто не любит человека?») (1, 111), неизбежно разрешающийся как трагедия отречения от этой грешной любви и раскаяние, получает в пародии иную реализацию. Выбор между долгом и человеческой привязанностью подменяется поисками такого решения, которое помогло бы герою и получить отпущение грехов, и не выдать горячо любимую жену испанской инквизиции. В результате второй сюжет, возникнув рядом с первым, окончательно вытесняет его. Спаланцо находит замечательное решение. Отравив жену и выдав ее уже мертвой, герой получает страстно желаемое отпущение грехов. Конфликт разрешен «ко всеобщему удовольствию». «Спаланцо получил отпущение толедских грехов... Епископ похвалил его и подарил ему книгу собственного сочинения...» (1, 115). В результате средневековый сюжет о раскаявшемся грешнике подменяется сюжетом о «хитроумном» грешнике. Именно на этой подмене строится история Спаланцо, для которого не было искренним раскаяние в грехах, но которому очень хотелось получить их отпущение. «Вина» героя, заключающаяся в том, что «он учился лезть

людей и занимался наукой, которая впоследствии стала называться химией» (выделено мной. — *Е. Х.* — 1, 115), вполне соответствует заявленному сюжету и реальной исторической ситуации, но и она получает ироническое освещение, благодаря упоминанию о том, что о тяжести греха, совершенного Спаланцо, и возможности его искупить только «каким-нибудь недюжинным подвигом» говорит герою «монах-доктор» (1, 114). Неожиданная подмена одного сюжета другим перекликается с неожиданностью чеховских финалов. Но если в непародийном произведении такой финал связан с анекдотичностью фабулы и является следствием ее развития, то в пародии неожиданный финал оказывается финалом «из другого текста».

Своеобразный «скрытый» комизм, рассчитанный на внимательного читателя, отсутствие внешних примет пародийного текста, которыми обычно считаются ярко выраженный алогизм, гротеск, ирония, затрудняет восприятие пародии, но отнюдь не позволяет отнести «Грешника из Толедо» к другому жанру.

Для структуры пародийного текста особенно значимым является характер связи между текстом-источником и текстом-интерпретатором. Точное определение этой связи становится одним из принципов распознавания пародийного произведения среди непародийных, в которых могут использоваться те же литературные прототипы, но с другой целью.

Характер трансформации текста-источника в системе пародирующего текста лучше всего прослеживается в том случае, когда в качестве литературного прототипа пародии выступает одно произведение. В этом смысле пародия Чехова «Жены артистов» представляет особый интерес. В ней нас будут интересовать прежде всего черты литературного источника, используемые пародией, и способ, которым они трансформируются.

Литературным источником пародии Чехова стал «цикл»²¹ А. Доде «Жены артистов», перевод которого появился во втором номере «Отечественных записок» за 1877 г. Цикл представляет собой несколько рассказов из жизни художников, поэтов, артистов, сюжетно скрепленных как рассказы одного художника, беседующего со своим другом. Восемь²² рассказов Доде — восемь очень разных, не похожих друг на друга историй. Пародия Чехова использует лишь одну линию цикла, открыто заявленную в интродукции к рассказам. В ней художник советует своему приятелю не жениться, так как семейная жизнь заставит его забыть светлые идеалы искусства и посвятить свой талант исключительно добыванию средств для своей семьи. Истинную подругу жизни, разделяющую стремления художника, помогающую, а не мешающую творить, найти, по его мнению, практически невозможно. В соответствии с этим основным мотивом пародия ориентируется на несколько рассказов цикла: «Транстеверинка», «Недоразумение», «Вдова великого человека», отчасти — «Графиня Ирма». Рассказы «Певец и певица»,

«Лгунья», «Признания академического мундира» исключаются из поля зрения пародиста как нарушающие единую линию, на-меченную интродукцией цикла.

Выделенный из цикла Доде мотив неизбежного и трагического непонимания женами высокого призвания своих мужей трансформируется в пародии в обратную ситуацию. Эта трагестийная трансформация происходит на основе включения новых, дополнительных мотивировок, не находящихся соответствия в литературном прототипе. Так, в «Женах артистов» Доде все люди искусства *argioi* талантливы. Род их творческой деятельности лишь назван, результатов этой деятельности читатель не узнает. Для Доде это представляется излишним в отношении описываемых ситуаций. Вопрос о том, что действительно представляют собой художники, о которых ведется рассказ, имеет ли смысл женам посвящать себя идеалам мужа, у Доде не ставится. Этот вопрос возникает в пародии, дающей характеристики художникам и описывающей созданное ими.

Центральный персонаж пародии Альфонсо Зинзага оказывается молодым романистом, «столь известным... только самому себе и подающим великие надежды... тоже самому себе» (1, 53). Остальные персонажи получают комические титулы, свидетельствующие о том, что торжество их безусловно, правда, в будущем: «...жена *будущего* артиста королевских театров, Петра Петрученца — Петрурио» (1, 58); «Не успела отойти от него жена *будущего* артиста королевских театров, как он увидел перед собою жилищу 101 номера, супругу опереточного певца, *будущего* португальского Оффенбаха, виолончелиста и флейтиста Фердинанда Лай» (1, 58). На этом фоне художник-жанрист Франческо Бутронца, «человек талантливый и *кое-кому известный*» (1, 55) (выделено мной. — Е. Х.) выглядит признанной знаменитостью. В пародии представлены и результаты творческой деятельности художников, населяющих гостиницу «Ядовитый лебедь». Так, Альфонсо Зинзага излагает своей жене Аманте замысел нового романа:

«Место действия весь свет... Португалия, Испания, Франция, Россия, Бразилия и т. д. Герой в Лиссабоне узнает из газет о несчастии с героиней в Нью-Йорке. Едет. Его хватают пираты, подкупленные агентами Бисмарка. Героиня — агент Франции. В газетах намеки... Англичане. Секта поляков в Австрии и цыган в Индии. Интриги. Герой в тюрьме. Его хотят подкупить (...). Бисмарк подает в отставку, и герой, не желая далее скрывать своего имени, называет себя Альфонсо Зулзуга и умирает в страшных муках. Тихий ангел уносит в голубое небо его тихую душу...» (1, 61).

Искусство будущего португальского Оффенбаха предстает как впечатление стороннего наблюдателя, ставшего свидетелем репетиции Фердинанда Лай:

«Трудно было сразу понять, что и как он пел. Только по вспотевшему, красному лицу его и по впечатлению, которое производил он на свои и чужие уши, можно было догадаться, что он пел и ужасно, и мучительно, и с остервенением. Видно было, что он пел и в то же время страдал. Он

отбивал правой ногой и кулаком такт, причем поднимал высоко руку и ногу, постоянно сбивал с пюпитра ноты, вытягивал шею, щурил глаза, кривил рот, бил кулаком себя по животу...» (1, 59).

Таким образом, основной конфликт, положенный в основу цикла Доде, комически переосмысливается Чеховым в пародии, где художники оказываются уже не безответными страдальцами, жертвами своих практичных жен, а воинствующими бездарностями. Как следствие этого, молчаливое переживание художников у Доде, скрытая драма которых понятна лишь близким друзьям, как правило, догадываемым об истинном положении вещей, в пародии Чехова превращается в публичное поношение жен, которые, по мнению подозрительных художников, недостаточно самоотверженно жертвуют собой идеалам искусства. Альфонсо Зинзага, возвращаясь домой, видит жену, уснувшую над его романом, что приводит будущего великого романиста в ярость: «Она уснула, читая мой роман!?! — прошептал Зинзага. — Какое неуважение к изданию графа Барабанта-Алимонда и к трудам Альфонсо Зинзаги, давшего ей славное имя Зинзаги!» (1, 54).

Отказ жены Франческо Бутронца встать на натуру вызывает град ругательств, комически перекликающихся с конфликтом цикла Доде, где он представлен как трагическое противоречие судьбы, давшей художнику талант, и в то же время привязавшей его к земному существу, чуждому всего возвышенного:

«Варвары! — гремел Бутронца. — Вы не любите, а душите искусство, чтобы черт вас взял! И я мог жениться на тебе, немецкая холодная кровь?! И я мог, глупец, свободного, как ветер, человека, орла, серну, одним словом, артиста, привязать к этому куску льда, сотканному из предрассудков и мелочей... Diabolo!!! Ты — лед! ты — деревянная каменная говядина! Ты... ты дура! Плачь, несчастная, переваренная немецкая колбаса! Муж твой — артист, а не торгош! Плачь, пивная бутылка!» (1, 56).

Идеал жены художника, который в реальной жизни практически не встречается, задан в «Женах артистов» Доде в самом начале цикла: «Мало быть умной и доброй, для того, чтобы быть истинной подругой художника. Надо еще обладать бесконечным тактом, улыбающимся самоотречением, а этого-то именно почти невозможно встретить в женщине молодой, неопытной и жаждущей жизни...»²³ Желанный, но недостижимый у Доде идеал находит у Чехова свое воплощение в Амаранте, жене Альфонсо Зинзаги. Реализованный идеал Доде и включение дополнительных мотивов, призванных «уточнить» ситуацию, трансформирует трагический конфликт цикла в комический пародийный. Пародийная линия то совпадает с повествованием Доде, то уводит от него, иронически подменяя положения внешне подобными, но внутренне противоположными. Своего рода перекличкой с композицией цикла становится включенный в пародию рассказ, «весьма годный для утешения Амаранты и других жен артистов» (1, 63). Заключение рассказа — «Печальная история! Женщины, как часто вы бываете причиной

несчастий великих людей! (1, 64) — внешним образом совпадает с идеей нескольких рассказов цикла Доде, представляющих собой своеобразную иллюстрацию основного тезиса, изложенного во вступлении. Так же, как и у Доде, история, рассказанная на странице старой газеты, похожа на историю героини, жены романиста. Но гротескно-комическая судьба м-ше Таннер становится уже не темой для размышления, а способом утешения героини, которая, прочитав рассказ, приходит к заключению:

«— Бедная! м-ше Таннер!... Бедная! Как она несчастлива! О, как я счастлива сравнительно с нею! Как я счастлива!

Амаранта, обрадованная тем, что есть на свете люди несчастнее ее, старательно сложила газетный лист, положила его в коробочку и, радуясь, что она не м-ше Таннер, разделась и легла спать» (1, 65).

Переключки текста-источника с текстом-интерпретатором в моментах, не совпадающих с линией цикла Доде, выделенной пародией, организуются таким образом, что блоки «чужого» текста воспринимаются в пародии как собственно пародийные, со своим источником не связанные. В «Женах артистов» Доде беседа художника и поэта, отнюдь не однозначно оценивающих художников как жертв своих жен, но и сознающих, сколько лишений приносит женщине жизнь с человеком искусства, включает следующее рассуждение: «Не все мужья обладают гением, заставляющим прощать им; не все окружены ореолом славы, способным осушить слезы, льющиеся по их милости. Куда как приятно должно быть женой гениального человека... Есть жены сторожей, которые гораздо счастливее...»²⁴ Этот пассаж в форме доверительного обращения к читателю интерпретируется в пародии как вывод, вытекающий из собственно пародийного сюжета, комического перевертыша сюжета текста-источника:

«Знаете что, девицы и вдовы? Не выходите вы замуж за этих артистов! „Цур им и пек, этим артистам!“, как говорят хохлы. Лучше, девицы и вдовы, жить где-нибудь в табачной лавке или продавать гусей на базаре, чем жить в самом лучшем номере „Ядовитого лебедя“, с самым лучшим протеже графа Барабанта-Алимонда.

Право, лучше!» (1, 66).

Подмена ситуаций и мотивов цикла Доде приводит к обнаружению искусственности и нежизненности рассказов, призванных стать аргументом в центральном споре. Истинность и реальность описываемых в них событий оказывается скомпрометированной введением «обратной» пародийной ситуации, которая противопоставляет себя литературному прототипу как вариант другой, комической, но не менее близкой к реальной ситуации. В связи с этим использование непосредственно жизненного материала в пародии не снимает вопроса о пародийности рассказа. Поэтому мы не можем согласиться с распространенным утверждением о том, что рассказ «представляет собой не столько литературную пародию, сколько юмористическое повествование «на русский манер» о неустроенном быте художников, литераторов и студентов, какими в 1880 году были сам

А. П. Чехов, его старшие братья, его друзья» (1, 566). Воспоминания К. А. Коровина²⁵, на которые опирается этот вывод, свидетельствуют лишь о том, что безденежье, характерное для героев пародии, было хорошо знакомо писателю, но отнюдь не объясняют переключки с «Женами артистов» А. Доде и не вскрывают природу пародийного комизма. В данном случае жизнь творческой молодежи в «Восточных номерах» стала для Чехова тем реальным прототипом, который помог ему создать во всех подробностях комическую ситуацию, противопоставленную трагической ситуации цикла А. Доде.

Анализ поэтики пародийных произведений Чехова приводит к заключению, что вопрос о созидательной роли пародии может и должен быть поставлен при изучении «авторской» пародии как вопрос о телеологии формы в системе данного писателя.

Изучение пародий Чехова в контексте его творческой эволюции позволяет предположить, что пародия была для писателя той «оправдывающей» формой, принципиальная внутренняя свобода которой способствовала возникновению и утверждению новых принципов художественной условности, на которых основан поэтический мир Чехова. В данном случае мы имеем в виду не генезис чеховских приемов, а способ их утверждения как новых художественных принципов, организующих новую литературную действительность.

Показательно и хронологическое распределение пародийного материала. Практически все пародии (около 50²⁶) написаны до «переломного» для писателя 1887 г. Более поздние пародийные произведения («Басня», «Любовь без зыби», «Рецензия») были адресованы частным лицам и для печати не предназначались. Большая часть пародий относится к 1883 г. — времени, когда Чехов начинает сотрудничать в целом ряде газет и журналов и подписывать произведения собственной фамилией²⁷. Именно в этот период значительное место в его творчестве занимает пародия.

В структуре пародийного произведения Чехова в противовес «литературности» текста-источника возникает «эмпирическая реальность», представляющая собой новый тип действительности, которая станет основой чеховской системы. В своеобразный «ученический» период творчества именно в рамках пародий «мир реальности», первоначально комически противопоставленный «литературному миру», утверждает свое право на существование. Здесь обнаруживается целый ряд «чеховских» принципов организации художественного текста, причем открыто противопоставленных традиционным литературным принципам, которые исследователи творчества писателя находят в произведениях зрелого Чехова. Отметим только несколько из них.

Главное, что поражало современников в произведениях писателя — это их неожиданная «узнаваемость», небывалая ранее близость художественного мира миру реальному. Эта «узнавае-

мость» первоначально появлялась в пародии как способ выявления условности устоявшихся художественных систем. Чеховская «нерезультативность сюжета»²⁸ как выражение бесконечного движения жизни выступала в пародии в качестве антитезы законченности и исчерпанности традиционных сюжетов. Особый эмоциональный тон произведений Чехова, за который его называли «писателем полутон», первоначально проявляется в форме «нейтрализации» маркированных сюжетных положений именно в пародии, где традиционное событие в чеховской системе *событием* не становится. Пародийно-комическое противопоставление традиционному сюжету — «томления сюжета»²⁹, в котором «ничего не происходит» (герой пришел домой, разделся и лег спать — «Марья Ивановна»), станет характерной чертой чеховских произведений. «Случайность» новой системы возникает в противовес устоявшейся функциональной обусловленности традиционных художественных систем. В этом смысле основные принципы творческого метода писателя остаются неизменными. Эволюция Чехова, определяемая обычно как переход от юмористического изображения к лиризму, а затем более глубоко, философскому осмыслению бытия, в значительной степени обусловлена постепенным исчезновением рефлексии в творческой практике писателя, с помощью которой новый художественный мир отстаивал свое право на существование. Не случайно первые опыты большой формы («Драма на охоте», «Ненужная победа») также создавались Чеховым в рефлектирующем пародийном ключе.

Все, сказанное о пародии Чехова, не может быть распространено на пародии других писателей первого ряда. Даже самое общее рассмотрение их пародийных произведений приводит к заключению, что характер использования пародийных форм для каждого из них специфичен. Осознание этой специфики при изучении «авторской» пародии не только дает возможность в каждом конкретном случае выявить характер взаимодействия пародии с ее литературным прототипом, но и становится главным критерием анализа и атрибуции текста как текста пародийного.

Примечания

¹ В исследовательской литературе прочно утвердились два разных и противоречащих друг другу подхода к «массовой» пародии и пародиям классиков русской литературы. Это противоречие может быть преодолено, если мы будем сознательно отличать принципы анализа «массовой» пародии от принципов анализа пародии «авторской». Вводя понятие «авторской» пародии, мы предлагаем обозначить им не пародии, принадлежащие исключительно перу писателей первого ряда, а те пародии, которые будут изучаться под особым углом зрения, а именно, с учетом авторской индивидуальности. Как «авторская» пародия может анализироваться и произведение характерного представителя «массовой» пародии, но принципы анализа будут иными, предполагающими большую степень подробности и глубины проникновения в индивидуальный художественный мир писателя.

² Характерным примером подобного исследования может служить книга А. Чудакова «Мир Чехова. Возникновение и утверждение» (М., 1986), в которой раннее творчество писателя рассматривается на пересечении двух традиций: традиции «большой» литературы и массовой беллетристики. См. также: С л и н и н а Э. В. О пародийности чеховского юмора//Учен. зап. Псковского гос. пед. ин-та им. С. М. Кирова. 1968. Вып. 28. С. 13—24; Б о р и н е в и ч - Б а б а й ц е в а З. А. Роман А. П. Чехова «Ненужная победа»//Тр. Одесского гос. ун-та. 1949. Т. 8. С. 83—101; и др.

³ См., например: Р о з о в А. В. Пародии А. П. Чехова в контексте русской пародии конца XIX века: Автореф. канд. дис. Л., 1985. С. 14—16; В у к о л о в Л. И. Роль пародий и стилизаций в формировании эстетических взглядов и художественного стиля А. П. Чехова: Автореф. канд. дисс. М., 1970. С. 13—20; Н а з и р о в Р. Г. Чехов и Гюго: Полемическое продолжение//Научн. докл. высш. шк. филол. науки. 1983. № 6. С. 24.

⁴ О повторяющихся «художественных единствах-блоках» в пределах одного текста см.: Ф о р т у н а т о в Н. М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975. С. 67—109.

⁵ Ч е х о в А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974. Т. 2. С. 312.— Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁶ С у х и х И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 47—51.

⁷ Об «авторском» и «чужом» слове см.: В о л о ш и н о в В. Н. Марксизм и философия языка. М., 1929. С. 136—137.

⁸ Наиболее сложным оказывается определение связи между текстом-источником и текстом-интерпретатором как связи пародийной. Ее следует отличать от двух других видов связи: 1) позитивной ориентации на чужое произведение, стилизации и 2) развития и полемического продолжения чужого текста. Характерным отличием этих двух видов связи от связи пародийной является принципиальная установка на адекватное понимание текста-источника.

⁹ Например, «Драма на охоте» получает жанровое определение пародии (С о б о л е в Ю. Чехов: Статьи, материалы, библиография. М., 1934. С. 94), мелодраматической прозы (Д е р м а н А. Б. О мастерстве Чехова. М., 1959. С. 48), непародийного романа (И з м а й л о в А. Чехов: 1860—1904 (библиографический набросок). М., 1916. С. 181) и т. д.; «Грешник из Толедо» — пародия (О х о т и н а Г. Литературные пародии А. П. Чехова//Дон. 1959. № 11. С. 152), стилизация (Ч у д а к о в А. Мир Чехова... С. 321); «Письмо к ученому соседу» — пародия (практически во всех работах о Чехове), комический монолог (А л е к с а н д р о в Б. И. О жанрах чеховской прозы 80-х годов//О творчестве русских писателей XIX века//Учен. зап. Горьковского гос. пед. ин-та им. М. Горького. Вып. 37. Горький, 1961. С. 12). Разнообразные жанровые определения получают и многие другие произведения Чехова.

¹⁰ Во всех известных нам работах о Чехове «Что чаще всего встречается...» получает жанровое определение пародии.

¹¹ Б о р и н е в и ч - Б а б а й ц е в а З. А. Роман А. П. Чехова «Ненужная победа». С. 84.

¹² Р о з о в А. В. Пародии А. П. Чехова в контексте русской пародии конца XIX века... С. 14.

¹³ В ы г о т с к и й Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 91.

¹⁴ О таком «ситуационном» мышлении, с одной стороны, определяющем персонажей, с другой — в значительной степени автономном по отношению к ним, справедливо пишет И. Н. Сухих: «Исходным зерном замысла оказывается у него (Чехова.— Е. Х.) не лицо, характер (как у Толстого), не идея (как у Достоевского), а ситуация, тип взаимоотношения персонажей, которая может быть „проиграна“ на разном „персонажном материале“» (С у х и х И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова... С. 56).

¹⁵ А л т у н и н а Л. А. Композиционно-стилевые особенности пародии А. П. Чехова «Тысяча одна страсть или Страшная ночь»//Вопросы сюжета и композиции: Сб. ст./Под ред. Москвичевой Г. В. Горький, 1984. С. 95—96.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 94.

¹⁸ Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. Т. 2. М., 1953. С. 7.

¹⁹ Не сложилось еще единого мнения о жанровой природе рассказа. Одни исследователи относят его к жанру пародии (см., напр.: Охотина Г. Литературные пародии... С. 152; Бориневич-Бабайцева З. А. Роман А. П. Чехова «Ненужная победа». С. 84 и др.), другие считают его стилиевой пародией или просто стилизацией (см., напр.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 432; Чудаков А. Мир Чехова... С. 80), третьи полагают, что рассказ представляет собой сатиру на реальные события в России начала 80-х годов (см., напр.: 1, 571 комментарий). Специального внимания этой пародии в исследовательской литературе не уделялось.

²⁰ Чудаков А. Мир Чехова... С. 321.

²¹ «Жены артистов» А. Доде публиковались как одно произведение. Несмотря на то что каждый из составляющих его рассказов имел отдельное название и был в значительной степени самостоятельным, цикличное оформление не позволяло «разбивать» произведение.

²² В переводе «Отечественных записок» были опубликованы не все рассказы цикла.

²³ Доде А. Жены артистов//Отечественные записки. 1877. № 2. С. 468.

²⁴ Там же. С. 467.

²⁵ Коровин К. А. Из моих встреч с А. П. Чеховым//Лит. наследство. Т. 68. М., 1978. С. 550—554.

²⁶ Имеются в виду произведения Чехова, вопрос о пародийности которых ставился в исследовательской литературе.

²⁷ Рассказы «Он понял», «В море», «Шведская спичка».

²⁸ Чудаков А. Указ. соч. С. 232—233.

²⁹ Паперный З. С. «Сюжет должен быть нов...»//Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 174.

Б. В. АВЕРИН

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ А. БЕЛОГО
И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Еще до 1917 г. А. Белый задумал большой цикл автобиографических произведений с традиционным заглавием «Моя жизнь». «Моя жизнь постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы годы, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни...», — несколько позднее писал он¹. Двучастная эпопея «Москва» (1926), роман «Маски» (1932) и представляют собой мифологизированную автобиографию А. Белого. Автобиографическими произведениями в общепринятом понимании этого жанра стали «Воспоминания об Александре Александровиче Блоке», впервые опубликованные в 1922 г. в журнале «Записки мечтателей», послужившие основой для «Воспоминаний о Блоке», изданных в 1922—1923 гг. в литературном ежемесячнике «Эпопея». «Воспоминания...» перерабатывались и для задуманной Белым историко-литературной хроники «Блок и его время», которая издана не была. В конце 20 — начале 30-х годов А. Белый вновь вернулся к своим «Воспоминаниям...» и написал трилогию «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века. Воспоминания» (1933) и «Между двух революций» (1934).

Трилогия А. Белого, как и ее первые варианты, — это великолепно написанные мемуары, воссоздающие общественно-литературную борьбу начала века, а конкретно — историю возникновения и становления русского символизма. Основная же цель мемуаров, как ее определяет сам А. Белый, показать процесс самопознания человека в борьбе с окружающей его действительностью или бытом. Именно так и восприняли книги первые читатели и критики. Художественное совершенство трилогии признавалось почти единодушно. Вопрос же, насколько они исторически верны, вызвал разногласия, в основе которых лежали прямо противоположные теоретические критерии оценки объективности мемуаров. Так, Корнелий Зелинский писал: «А. Белый несравненный мастер в изображении всех оттенков смятений, философий вздрогов умирающего класса. „Профессорская Москва“ конца прошлого и начала нашего века зарисована „знатоком“ и мастером целой галереей причудливых типов, зарисована зло, страстно, подчас с предвзятостями, но всегда

метко, характерно, с уловлением решающей черты»². Вместе с тем, К. Зелинский считает, что А. Белому не удалось представить символизм течением «вполне революционным, возникшим из „подполья“... потому, что мемуарист при описании прошлого не может отделить свое позднее сознание от более раннего и хочет с новых позиций переоценить свое прошлое»³. Эту точку зрения разделял Ц. Вольпе: «Мемуары А. Белого представляют собой один из значительных документов по истории дворянской и буржуазной эстетической культуры эпохи реакции. <...> Но их следует рассматривать прежде всего как документ, характеризующий сознание писателя в последние годы его жизни, как литературное произведение, в котором писатель подчеркивает в своем прошлом все те социально-прогрессивные элементы, на которые он хотел бы опереться в своих исканиях путей нового видения мира»⁴.

Прямо противоположную и более простую точку зрения высказал Л. Тимофеев. Он не признавал исторической значимости третьего тома мемуаров А. Белого: «Это не исторические мемуары, как мы привыкли понимать, это книга об истоках творческого пути А. Белого. Отсюда вытекает тот принцип, который проведен А. Белым через всю книгу: он старается дать события и людей такими, какими они ему казались в то время. В центре внимания Белого процесс его собственного идеологического формирования. Отсюда их ограниченность»⁵. Интересно, что точка зрения Л. Тимофеева, на первый взгляд, совпадает с оценкой мемуаров самим А. Белым. Тетка А. Блока, М. А. Бекетова, «изнутри» знавшая описываемую А. Белым среду, писала ему 24 января 1931 г.:

«Я с упоением прочла „Московского Чудака“, более слабый „Ветер с Кавказа“ и с громадным интересом — „На рубеже двух столетий“. Ваша ритмическая проза — совершенна, Вы достигли того, чего не сумел достичь Флобер, хоть он писал и не ритмической прозой, он хотел быть музыкально ритмичным, особенно в „Salambo“. ...В „Рубеже“ меня пленили ваши блестящие живописания лиц — профессоров и других. Поливанов вышел великолепно, не сомневайтесь, Соловьевы тоже, в высш(ей) ст(епени) интересно Демьяново, Танеев, Ваш дядя и пр., и пр. Недостатков в написании я почти не вижу, ...недостатки — идейные, т. е. скорее моральные: Вы слишком много полемизируете, сводите личные счеты. Я понимаю Ваши мотивы, но все же...»⁶.

А. Белый отвечал: «... мой метод — отражать мой мир сознания таким, каким он был в описываемую эпоху, а не накладывать штампы позднейшего осознания, ибо я не сужу, а показываю подлинно пережитое»⁷.

Мнения критиков и самого А. Белого справедливы и несправедливы одновременно. И вот почему. В мемуарах автор и герой повествования — одно и то же лицо, но их разделяет большая временная дистанция. Если в мемуарах господствует самосознание создающего их автора, то оно неминуемо искажает действительно бывшее, и, следовательно, мемуары субъек-

тивны. Такова точка зрения К. Зелинского и Ц. Вольпе. Если же автор стремится с максимальной точностью передать события своего давнего прошлого, то он тоже субъективен, так как не вводит «чужого взгляда» и не корректирует точки зрения героя. Таково мнение Л. Тимофеева. Подобную субъективность А. Белый в приведенном отрывке из письма считает объективностью. Но, пройдя опыт двух томов воспоминаний, в предисловии к третьему он напишет: «Из этого тома я, автор, не выключаем; не выдержан тон беспристрастия; не претендую на объективность...». Однако, продолжает далее А. Белый, есть «куски воспоминаний», которые «видятся объективно, так как эти части воспоминаний существуют „как отделившиеся от меня“». Но есть и другие, которые «еще в растворе сознания и не осели осадком»⁸. Естественный, казалось бы, ответ: автор мемуаров должен из материала прошлого отобрать только те «куски», которые «видятся объективно».

Так поступал, например, Короленко. В основе его мемуаров лежит то, что упрощенно можно назвать «анкетой». Автор говорит о родителях, воспитании, среде, эпохе и показывает, как все это определяло его мировоззрение. Во вступлении «От автора» он подчеркивает, что его произведение — не биография, потому что он не заботился о полноте биографических сведений, не исповедь (что для нас сейчас особенно важно), так как он «не верит в возможность и полезность публичной исповеди», и не портрет, «потому что трудно рисовать свой портрет с ручательством за сходство»⁹. Не «я», а «мы» важно для Короленко. Поэтому его мемуары и называются «История моего современника». Как же быть с глубоко личными, интимными, «субъективными» воспоминаниями? Они остаются за пределами мемуаров, как это, например, произошло с главой «Детская любовь». Действительно, что дает для понимания умонастроения молодежи 70—80-х годов то, что Владимиру Короленко часто снились яркие сны, которые, переплетаясь с «действительными событиями», «порой страшно усиливали впечатление от этих событий»? Вместе с тем, часть личных, интимных, особенно детских переживаний, по мнению Короленко, должна войти в мемуары, «чтобы читатель ознакомился предварительно с той призмой, в которой оно (описываемое Короленко время. — Б. А.) отражалось»¹⁰. Так Короленко сводит к минимуму неизбежную субъективность мемуариста.

Для А. Белого тоже важно «мы»: «мы, дети рубежа», «мы, жившие между двух революций» — подобные формулировки часто встречаются на страницах его мемуаров. Но, в отличие от Короленко, Белый считает, что исповедь полезна и необходима. Почему? Приведем пример, который поможет это понять. Самосознание человека не фиксирует момента собственного рождения, однако автобиография всегда начинается словами: «Я родился тогда-то». Дата рождения значима для человека, когда

он определяет свое место в истории и культуре, но совершенно не значима для ребенка, непосредственно переживающего жизнь. Этот простой пример важен для определения специфики автобиографических произведений. Они всегда состоят из передачи непосредственных восприятий действительности, которые восстанавливает их автор, и некоего отстраненного, почти «чужого» взгляда на ту же действительность. Этот отстраненный взгляд включает в себя самосознание или рефлексию действующего героя и несколько иное, а часто совсем другое, самосознание автора, создающего автобиографическое произведение. Но тогда вопрос о субъективности и объективности воспоминаний следует поставить уже в иной плоскости. Способен ли вообще человек так восстановить свои мысли и переживания, чтобы полностью исключить позднейшие их оценки? Например, способен ли человек, ненавидящий в настоящее время другого, восстановить в своей памяти и передать все факты и переживания того времени, когда он этого человека любил? Творческая история мемуаров А. Белого, на первый взгляд, дает вполне однозначный ответ на этот вопрос. Действительно, столь важная для их автора личность Блока в воспоминаниях 1921—1923 гг. значительно переосмыслена, снижена в автобиографической трилогии. Где же здесь объективность? Этот вопрос легко решить, признав необъективным образ Блока, построенный в окончательной редакции воспоминаний А. Белого. Именно так и считает В. Н. Орлов, подчеркивая при этом, что и в том, и в другом была «одна явная тенденция — борьба за Блока»¹¹.

Но возможно и другое решение, которое проистекает из одной из самых интересных особенностей трилогии А. Белого. Перед ним самим постоянно стоит проблема «объективности» и «субъективности» мемуариста. Причем объективность мемуаров для него столь же важна, сколь и их субъективность. Более того, по мнению А. Белого, если внешняя объективность достаточно легко достижима, то быть по-настоящему субъективным никому из мемуаристов еще не удавалось. Не удавалось хотя бы потому, что было непонятно, какую ценность могут иметь глубоко личные, интимные, часто неясные и смутные переживания, своей необычностью скорее отделяющие человека от других людей, чем связывающие его с ними.

В автобиографической трилогии Белого первый том занимает особое место. «На рубеже двух столетий» (в дальнейшем — «На рубеже...») — сложное жанровое единство. Это, конечно, мемуары, но это и исповедь, и в достаточной степени композиционно завершенное художественное произведение. К нему без особой натяжки подойдет и такое жанровое определение, как «социально-философский роман». Если же искать одно определение, то «На рубеже...» — автобиографическая

проза, включающая в себя все перечисленные выше жанровые разновидности, дающие в сумме новое качество. Второй и незаконченный третий тома представляют собой мемуары в точном смысле слова, но это мемуары, имеющие художественную ценность.

Ключ к пониманию содержания и жанрового своеобразия первого тома предлагает сам Белый. В третьей главе «На рубеже...» он отсылает читателя к первому своему автобиографическому произведению, написанному в 1916 и опубликованному в 1922 г., — «Котику Летаеву», без учета которого многое в первом томе действительно останется неясным. Правда, в третьей главе первого тома Белый кратко пересказывает «Котика Летаева», но это даже не пересказ, а некоторые объяснения того сложного процесса становления сознания ребенка, который полностью воссоздается в этом произведении. Прежде всего неясной остается сама специфика младенческих воспоминаний Белого, а — по достаточно категоричному утверждению писателя — «от характера начала воспоминаний зависит вся последующая жизнь».

Сам Белый в «На рубеже...» подчеркивает, что «Котик Летаев» — не художественное произведение, а документ сознания: «...не Андрей Белый написал, а Борис Николаевич Бугаев натуралистически зарисовал то, что твердо помнил всю жизнь»¹². Это высказывание противоречит мнению большинства критиков и читателей, считавших «Котика Летаева» выдуманной, вычурной и непонятной книгой¹³. Критики по-своему были правы: и содержание, и форма «Котика Летаева» очень необычны. Но прав был и Белый. Видимость претенциозной формы возникает из-за того, что уникальным был сам объект описания. Никогда ранее в литературе не воспроизводились подробно и последовательно младенческие воспоминания. Этот факт особенно важен для Белого:

«...Б. Н. Бугаев на несколько месяцев ранее других начал вспоминать; а ведь месяц в первых годах жизни — года; вспомнить на несколько месяцев раньше — сильно увеличить масштаб; Толстой и другие брали более поздние этапы жизни младенца... оттого они и выработали иной язык воспоминаний; выросла традиция языка» («На рубеже...», 168).

Здесь Белый допускает некоторые неточности. И С. Т. Аксаков, и Толстой, и Короленко, и Вяч. Иванов описывали ранние младенческие воспоминания. Мысль же о том, что «вспомнить на несколько месяцев раньше — сильно увеличить масштаб», была высказана Толстым, писавшим: «Разве я не жил тогда, когда учился смотреть, слушать, понимать, говорить... Разве не тогда я приобрел все то, чем я теперь живу, и приобрел так много, так быстро, что во всю остальную жизнь не приобрел и одной сотой того? От пятилетнего ребенка до меня — только шаг. От новорожденного до пятилетнего — страшное расстояние. От зародыша до новорожденного — пучина»¹⁴.

Прав же Белый, когда пишет о создавшейся традиции языка. Авторы мемуаров ранние младенческие воспоминания или опускали, или сообщали их просто как интересные факты, не более того. Иногда же эти факты подключались к той или иной идеологической системе, но при всей разнице таких систем описание фактов не требовало особого языка. Так, С. Т. Аксаков в «Детских годах Багрова-внука» пишет, что его четырехлетний герой вспомнил, как его в младенчестве отрывали от кормилицы, но идеологически этот факт никак не осмыслялся. В свою очередь, В. Г. Короленко просто фиксирует свое первое воспоминание — «сильное зрительное впечатление пожара», — никак не объясняя. А вот следующее воспоминание приводится Короленко не только потому, что оно одно из первых: «Голова у меня в детстве была большая, и при падениях я часто стучался ею об пол. Один раз это было на лестнице, и я громко плакал, пока отец не утешил меня особым приемом. Он побил палкой ступеньку лестницы, и это доставило мне удовлетворение»¹⁵. Этот эпизод автору уже служит подтверждением теории, в соответствии с которой ребенок в раннем возрасте способен переживать то, что переживали люди на ранних ступенях развития человеческого общества: «Вероятно, я был тогда в периоде фетишизма и предполагал в доске злую и враждебную волю»¹⁶.

Другое раннее детское воспоминание Короленко — очень сильное впечатление от природы, когда казалось, что «природа ласково манила ребенка в начале его жизни своей нескончаемой, непонятной тайной, как будто обещая где-то в бесконечности глубину познания и блаженство разгадки». Комментарий к этому переживанию у Короленко такой: «Как, однако, грубо наши слова выражают наши ощущения. В душе есть много непонятого говора, который не выразить грубыми словами, как и речи природы»¹⁷. Проблема языка существует для Короленко в традиционной ее постановке: трудности, а иногда и невозможность передать в слове глубокие и тонкие душевные переживания. Белый же в «Котике Летаеве» как раз и ищет новые формы для передачи ощущений, которые традиционно считались невыразимыми.

Младенческие — досознательные — переживания вспоминает и герой автобиографического романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева», писавшегося с 1927 по 1933 г., т. е. почти в тот же период, что и мемуары Белого. «Младенчество свое я вспоминаю с печалью. Каждое младенчество печально: скуден тихий мир, в котором грезит жизнью еще не совсем пробудившаяся для жизни, всем и всему еще чуждая, робкая и нежная душа. Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое»¹⁸. Более того, герой Бунина помнит не только свое младенчество, но и свои прошлые существования в веках: «В тамбовском поле, под тамбовским небом,

с такой необыкновенной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые „вспомнил“ тридцать лет тому назад»¹⁹.

В статье о «Жизни Арсеньева» С. Антонов предлагает такой вопрос. Если представить себе, что это не художественное произведение, а документ, то «насколько явственной и „годной к употреблению“ хранится память предков в наших мозговых клетках и можно ли вообще отделить от собственной памяти?» Ответ таков: «Бунин считает, что можно, и его книга предлагает исследователю интересный фактический материал. Кто знает, может быть, где-нибудь в катакомбах подсознания хранятся архивы впечатлений наших древних предков, и, может быть, только потому, что мы не умеем их вытащить на поверхность, мы не Львы Толстые и не Бунины»²⁰. С. Антонов подчеркивает, что «при обсуждении сложных проблем психики не следует пренебрегать свидетельствами, которые пока что расходятся с данными электронных микроскопов. Если отвергать наследственную память начисто, многое становится загадочным (в частности — быстрое овладение ребенком речью)»²¹.

Младенческие воспоминания Бунина и Белого действительно могут показаться или выдуманными, или крайне субъективными, не имеющими общего интереса. Эта мысль в еще более заостренной форме звучит и в «На рубеже...», когда Белый доказывает необходимость научного и художественного исследования редкого и даже уникального опыта, описанного им в «Котике Летаеве»:

«...надо не корить за языковую вычурность, а поставить вопрос о том, нужно ли изучать иную натуру натурализма Белого; по-моему — надо: всякий подлинный натуралист изучает редкие виды растений, как и обычные; в редком растении можно наткнуться ведь на подгляд в иной период земной эпохи... Этот случай должен возбудить чисто научный и художественный интерес, ибо он есть не выдумка „декадента“, а документ сознания» («На рубеже...», 168—169).

И Котик Летаев, и Боря Бугаев в первом томе мемуаров Белого обладают примерно таким же типом памяти, что и герой Бунина. Но почему тогда Бунину не нужен особый язык для передачи воспоминаний Арсеньева, а Белому — нужен? Во-первых, Бунин, как и Короленко, часто указывает на неопытность своих младенческих и детских переживаний, но не разворачивает их в подробные описания. Вот почему так много в «Жизни Арсеньева» недоуменных вопросов, восклицаний, неопределенно-личных местоимений:

«Почему же остался в моей памяти только минуты полного одиночества?»²²; «...все глядела на меня в окно, с высоты, какая-то тихая звезда...

Что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?»²³; «Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, неизвестное...? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, „что бог дал“, — только земля, только одна эта жизнь?»²⁴.

Во-вторых, концепция мира у Белого частично складывалась именно на основе младенческого опыта. У большинства же авторов автобиографических произведений бывает наоборот: позднее сложившееся мировоззрение накладывается на детские воспоминания. В результате приобретенные позднее взгляды способствуют активизации в сознании именно тех фактов младенческих и детских переживаний, которые соответствуют этим взглядам, и описание их идет на языке концепции, сформировавшейся у взрослого человека. Так, особенности мировосприятия Арсеньева частично укладываются в достаточно авторитетную для Бунина философскую систему, в которой есть элементы философии Платона, христианства и восточных религий. С точки зрения философии Платона, младенчество действительно может быть печально, так как душа, воплотившись, т. е. покинув область эмпирей, болезненно ощущает утрату ею гармонии. Отсюда: «Все человеческие радости бедны, есть в нас кто-то, кто внушает нам порой горькую жалость к самим себе»²⁵. Но утрата душой знания о прошлом существовании и прошлой гармонии дает особую радость ощущения новизны бытия, радость отсутствующей в эмпириях вещественности и материального мира, придает интенсивность и неповторимость переживания каждого мига жизни²⁶. Поэтому так насыщена «Жизнь Арсеньева» пейзажами и бытовыми зарисовками, описаниями света, цвета, звуков и запахов.

Иначе у Белого. Его младенческие переживания целиком не могут быть переведены на язык взрослых. Для Белого очевидно, что уже сам процесс поиска словесных формул для передачи непосредственного переживания неминуемо его искажает. Так возникает внешняя «объективность», делающая переживание общепонятным, но уничтожающая его индивидуальность. Сложная форма, «невнятный» язык «Котика Летаева» и объясняются желанием свести до минимума этот процесс, передать «без слова мысль, волнение без названья»²⁷, — как писал Блок, перефразируя начало стихотворения В. Соловьева «Мыслей без речи и чувств без названья...»²⁸. Эту особенность языка «Котика Летаева» хорошо почувствовал С. Есенин, назвавший его «гениальнейшим произведением нашего времени», в котором автор «зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей»²⁹.

Аналитический пересказ «Котика Летаева», первоначально имевшего уточняющий подзаголовок «Симфоническая повесть о детстве», так же приближителен, как перевод музыки на язык логических категорий. И все-таки Белый дает некоторые осно-

ванья для того, чтобы выделить в этом произведении некоторые основные стадии становления самосознания героя.

Первое запомнившееся Котику Летаеву ощущение — ощущение чистого движения, когда действительность переживается как расширение, и в ней еще невозможно разграничить «Я» и «не-Я»: «...ощущение математически точное, что ты — и ты, и не ты, а какое-то набухание в никуда и ничто»³⁰. Затем начинается восприниматься граница между сознанием и телом, причем сознание как бы «обнимает» тело извне, а «в месте же тела ощущается громадный провал» («Котик Летаев», 17). Сознание в общепринятом смысле еще не существует, есть только чувство роста, всеохватывающего движения, от которого отъединяется тело. Оно кажется замкнутым и в общем движении сознания ощущается провалом.

Потом появляются первые образы, сопровождающиеся образованием четкой границы между «Я» и «не-Я»: «возникло „Я“ и „не-Я“; возникали отдельные» («Котик Летаев», 19). Но первые образы еще не объединяются в цельное представление о действительности: «...космос врывался в действительность, в беспокровности таяло все: все-все ширилось» («Котик Летаев», 19). «Беспокровность» здесь понимается Белым в тютчевском смысле, как она передана в стихотворении «День и ночь» или «Святая ночь на небосклон взошла...»:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадней, день любезней
Как золотой покров она свила,
Покров, накиннутый над бездной.
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной.

На самого себя покينут он —
Упразднен ум, и мысль осиротела —
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье родовое³¹.

«Покров» — день, устойчивость и ясность форм жизни, рациональность мышления. Покров упорядочивает хаос, защищает от него человеческое сознание. «Беспокровность» — хаос, бездна, такое состояние сознания, когда «упразднен ум, и мысль осиротела». Но то, что для сознания Тютчева есть рациональная ясность действительности, для героя Белого — еще только формирующийся образ «внешнего мира». Погруженный в собственное сознание, как в бездну, человек ощущает себя «бездомным

сиротой», о чем в «Котике Летаеве» Белый пишет: «...Мне вечность — родственна; иначе — переживания моей жизни приняли бы другую окраску, (<...> не спадали бы узы крови» («Котик Летаев», 54). Но это ощущение «сиротства» и для Тютчева, и для Белого — необходимая ступень, чтобы в глубинах сознания почувствовать связь с «родовым наследьем», «памятью предков».

Затем в «Котике Летаеве» описывается, как происходит конкретизация образов, как «беспокровность» преодолевается, и на границе «Я» и «не-Я» возникает образ «старухи», не связанный для героя с впечатлениями внешней действительности. Это как бы первичный миф, присущий самому сознанию. Граница между текучестью и образностью все время колеблется, и описано это может быть только в самом общем смысле: «Ничто, что-то и опять ничто; снова что-то; все во мне — я во всем». Возникают пространственно-временные представления, которые воспринимаются как выросшие из сознания, но при этом мыслятся в конкретных образах действительности. Так впервые ощущается собственное тело:

«Кожа мне стала, как: (<...> свод; таково нам пространство; мое первое представление о нем, что оно — коридор... — Мне впоследствии наш коридор представляется воспоминанием о времени, когда он мне был кожей» («Котик Летаев», 26).

Подчеркнем, что все это описание может показаться «невнятной», да и сам А. Белый это понимает. Он не дает точных формулировок, а использует метафоры, сложный синтаксис, усиливающий впечатление разорванности речи, наглядно представляющий поиск слова и невозможность его найти. Как уже говорилось, оправдывает это Белый тем, что такой уникальный опыт никогда не был описан, не был представлен в культуре, и для него нет языка. Но невозможно создать и абсолютно новый язык. Тем более, что похожие состояния сознания описывались в культуре, особенно в поэзии, но они всегда были результатом долгих размышлений о соотношении мира и индивидуального сознания, а не воспоминаниями младенчества. Поэтому Белый вводит в свою «невнятицу» точные цитаты, как, например, строку из стихотворения Тютчева «Тени сизые смесились...»: «Все во мне, и я во всем». Но он не закавычивает эту цитату, поскольку поэтическая формула соответствует его непосредственному, младенческому, восприятию. Все же стихотворение Тютчева, где описывается, как исчезают точные и четкие границы между предметами и явлениями жизни, звуками и цветами, как становятся зыбкими и неотчетливыми их восприятия, поясняет для Белого подвижность границы между образностью и текучестью, между «Я» и «не-Я».

Затем начинается восприятие конкретной действительности в точном смысле этого слова, так как «старуха» все-таки является из его «безобразных» представлений и не связана

с окружавшей его реальностью. Запомнилась стена детской комнаты и печная труба, но эта действительность деформируется следами предыдущих воспоминаний:

«...очень скоро открылось мне: детская комната; сзади дыра зарастала, переходя — в печной рот (печной рот — воспоминание о давно погибшем, о старом: веет ветер в трубе о довременном сознании)» («Котик Летаев», 27).

Последующие стадии уже могут быть описаны проще. Это — домифологическая, т. е. доисторическая стадия, и потому первый запомнившийся человек — реальный дядя Вася — воспринимается как динозавр, хотя само это слово будет узнано позднее:

«Предлиннейший гад, дядя Вася, мне выползвал сзади: змееногий, усатый, он потом перерезался; он одним куском к нам захаживал пообедать, а другой — позже встретился: на обертке полезнейшей книжки „Вымершие чудовища“; называется он „динозавр“; говорят — они вымерли; еще я их встречал: в первых мигах сознания» («Котик Летаев», 28).

Поэтому, когда много позднее Белый описывает во втором томе мемуаров свою встречу с Э. Метнером, то его поражает то, что еще до зарождения палеонтологической психологии Метнер пытался объяснить причину появления в сознании человека домифологического и мифологического слоя воспоминаний:

«...ископаемый птеродактиль в ребенке, пробегающем ракурс всех исторических и доисторических фаз, жив в кошмаре о драконе, миф о котором — итог опыта передачи памяти о встречах первых людей с последними птеродактилями»³².

Затем начинается чисто мифологическое восприятие реальности:

«...переживаю <...> подпирамидный Египет: мы живем в теле Сфинкса; комнаты, коридоры — пустоты костей тела Сфинкса...» («Котик Летаев», 33). Или: «По ближним комнатам кто-то водит меня; молчаливо, сурово; кто-то светочем освещает мне путь, впоследствии становится ясно: это мама и няня проводят меня из коридора <...> в мою детскую комнату, <...> напоминало оно: шествие по храмовым коридорам в сопровождении быкоголового мужчины с жезлом» («Котик Летаев», 39—40).

И далее А. Белый говорит, что впоследствии он узнавал изображения подобных шествий, когда видел их на стенах подземных гробниц Египта.

Жизненный опыт ребенка усложняется одновременно с усложнением его мифологического опыта. Конкретные люди воспринимаются как мифологические персонажи: доктор Дорионов видится минотавром, отец — Гефестом, прежняя «старуха» связывается теперь с крестной матерью.

Здесь Белый оговаривает то важное для него, но трудно-сознаваемое читателями обстоятельство, что его мифологическое восприятие было непосредственным. Существующие в куль-

туре мифологические имена узнавались позднее. То есть он знал суть явления, но не знал для него имени:

«Папа водится редко; он в отсутствии представляется мне огнеротым каким-то — краснокудрые пламена, огнерод, вылетают из уст... (я впоследствии познакомился с греческой мифологией; и свое понимание папы определил: он — Гефест; в кабинете своем, надев на нос очки, он кует там огни — среброструйные молнии из стали, которые наподобье складного аршина он сложит и спрячет в портфель, чтобы утащить в Универс — и отдать их Зевсу: университетскому ректору, Пудостопову)» («Котик Летаев», 62—63).

Фиксирует Белый и начало овладения языком. Причем усвоение языка, с одной стороны, совпадает с тем, как обычно воспринимают слово в раннем детстве. Чаше же всего дети вначале понимают только буквальный смысл слова, что вполне естественно считается недостатком. Но, с другой стороны, поскольку в буквальном значении слова отражено его происхождение, то, по Белому, именно это значение оказывается наиболее родственным первоначальному мифологическому восприятию мира. Так, впервые услышав идиому «вылетел в трубу», герой связывает ее с собственным воспоминанием: «... и я ходил в трубах, пока оттуда не выполз я — в строй наших комнат... из-за черного перехода трубы; в строй стен и строй пережитий» («Котик Летаев», 66).

Затем начинается процесс образования понятий, и возникает качественно новое соотношение с действительностью. Язык понятий вытесняет из сознания безобразные представления младенчества:

«Описанное — не сознание, а — ошупи космосов; за мною гонятся прошупи по веренице лет: стародавним титаном: титан бежит сзади... В детстве он проливался в меня; и я ширился от моих младенческих вьятий — титана. Но ошупи космоса медленно преодолевались мною; и ряды моих вьятий мне стали: рядами понятий; понятие — щит от титана» («Котик Летаев», 146).

Роль понятий для Белого двойственна. С одной стороны, понятие защищает действительность от вторжения хаоса младенческого бреда, но, с другой стороны, опыт младенчества, который не может быть включен в язык взрослых, вытесняется понятиями и забывается. С Котиком Летаевым этого не происходит, его ранние представления продолжают жить в сознании бессловесно. Белый пишет, что понятия,

«толкования... ямою мне вдавили под землю мои стародавние бреды, над раскаленной бездною их оплотнела мне суша: долго еще средь нее натыкался я иногда: на старинную яму... с годами она зарастала; глухо-немою бессонницей тяготила мне память. Тяготит и теперь» («Котик Летаев», 146).

Так укрепляется в сознании Котика Летаева разорванность между опытом и действительностью.

В опыте чисто мифологическое восприятие действительности сменяется смешанным восприятием, на которое уже влияет знание, полученное от взрослых:

«Громыкает, а папа склоняется; и склоняется, шепчет мне:

— „Гром — скопление электричества“.

А над крышами в окна восходит огромная черная туча, тучею набегаёт — тиган; тихий мальчик, я — плачу: мне страшно» («Котик Летаев», 147).

Приобретенное знание — «гром — скопление электричества» — не оспаривается, но оно не соединяется с его изначальным, мифологическим опытом. Так складывалось основное для Котика Летаева и для Андрея Белого противоречие, во многом объясняющее его мировоззрение, противоречие между «несказанными» детскими воспоминаниями и усваиваемыми позднее знаниями. Одно из следствий этого противоречия заключалось в том, что для него снижалась абсолютная ценность рациональных объяснений мира.

Обычно младенческое сознание представлялось как «чистое незнание», *tabula rasa*, по определению Д. Локка. И когда ребенок извне получает объяснения мира, то они дают радость познания и принимаются им на определенный период как абсолютные истины. Именно такое отношение к знанию описано С. Т. Аксаковым в «Детских годах Багрова-внука». Герой читает популярную книгу, и его простые восприятия заменяются пониманием мира, что еще более увеличивает интерес ребенка к нему:

«В детском уме моем произошел совершенный переворот, и для меня открылся новый мир... Я узнал в „рассуждении о громе“, что такое молния, воздух, облака; узнал образование дождя и происхождение снега. Многие явления в природе, на которые я смотрел бессмысленно, хотя и с любопытством, получили для меня смысл, значение и стали еще любопытнее» (глава «Последовательные воспоминания») ³³.

Для героя Аксакова приобретение знаний — процесс органический, а для Котика Летаева органично ощущение разрыва между приобретаемым знанием и эмпирикой младенческих мифологических переживаний, так как понимание мира не ведет его к самопознанию.

В первом томе мемуаров А. Белый, возвращаясь к приведенному в «Котике Летаеве» примеру объяснения грома, вводит ряд новых уточнений. Первое — наиболее естественное. Ребенок просто не может понять, что такое электричество, и отвергает объяснение. Второе уточнение — существенней. Оказывается, что это было не просто ощущение разрыва между опытом и новым знанием. Чаще всего авторитетное понимание мира (книга, отец), которое приходит извне, вытесняет личное (неавторитетное) восприятие. То есть происходит то, что Вяч. Иванов в поэме «Младенчество», хорошо известной А. Белому, называет «воспоминаний палимпсест». Палимпсест — ру-

копись, с которой стерт первоначальный текст, и на его место нанесен новый. В отношении к сознанию человека первоначальным текстом являются младенческие переживания, стираемые затем приобретенным знанием.

В «Котике Летаеве» А. Белый пишет, что младенческие впечатления «отмирают у взрослых, впечатления эти живут и во взрослых; но живут за порогом обычного кругозора сознания; сознание взрослого занято кругом иных впечатлений: в них втянуто; потрясение иногда, отрывая сознание от обычных предметов, погружает его в круг предметов былых впечатлений и — возвращается детство. Только этот возврат — по-иному» («Котик Летаев», 204—205).

Чтобы ответить на вопрос, что же означает это «по-иному», необходимо понять, как соотносятся между собой оба «текста» в сознании самого А. Белого. Законы второго «текста», как бы записанного самой действительностью, не только не объясняют текста первоначального, а прямо противоречат ему. Но, несмотря на это, он не вытесняется «за порог обычного кругозора сознания», как это чаще всего и происходит. Младенческие воспоминания А. Белого не стираются в его памяти, потому что это были очень яркие и сильные впечатления, и не фрагментарные, а с четко запомнившейся последовательностью эпизодов. Их яркость могла бы угаснуть, если бы окружающая среда оказала на него более сильное воздействие. Этого не произошло, так как не нашлось ни одной авторитетной точки зрения, которая могла быть принята как единственно правильная. Обычно таким авторитетным в детстве является мнение родителей. Его же родители представляли людей, взгляды которых абсолютно не совпадали. Не произошло и частого в подобных случаях присоединения к точке зрения одного из них. Не объяснимый авторитетным мнением внутренний опыт затаивался и сохранялся:

«...Оспаривания отцом и матерью правоты их взглядов разрешил скоро я в неправоту их обоих, противопоставив им мое право на свой взгляд на жизнь, моя эмпирика заключалась в выявлении моих безыменных, мне не объясненных никак переживаний сознания; и я уже знал, о чем можно спрашивать, что объяснимо родителями и что ими не будет объяснено никак, это последнее я затаил» («На рубеже...», 187—188).

Но невозможно было замкнуться от неавторитетной действительности, и во внутреннем опыте это означало бы, как пишет А. Белый, погружение «в мир безыменный, безобразный, но опыт этого бегства привел бы к идиотизму, ибо я, раздувая в себе болезненные ощущения, просто разучился бы говорить...» («На рубеже...», 179—180). Необходимо найти формы соединения опыта и действительности и обретение языка. Для детского сознания такой формой оказывается сказка. В сказке ребенок находит возможность совмещать жизнь и «древнюю память». Сказка — сфера свободы в сознании:

«О сказке знаю всегда: сказка есть сказка, или не то, что кругом, а некоторое „как бы“, подобно игре в жмурки; вникание в сказку мне отличает

сказку от данности... (...) „как бы“ перевешивало хотя бы в том, что я свободно в сказку играл, то есть видоизменял материал ее фабулы» («На рубеже...», 167).

Один из важных выводов, который следует из первого тома воспоминаний, имеет прямое отношение к теории и психологии художественного творчества. Обращаясь к своим субъективным младенческим переживаниям, А. Белый при этом наталкивает читателей на мысль, что они не только не уникальны и субъективны, а наоборот, достаточно распространены и неоднократно зафиксированы, но только не в действительной жизни, а в искусстве. Одним из источников всего таинственного, загадочного, фантастического в искусстве и является, по А. Белому, младенческий и детский опыт, и художник, часто неосознанно для себя, возрождает его в своем творчестве.

Так, трехлетнему Боре Бугаеву читают балладу Гете «Лесной царь», и это сложное произведение близко и понятно ему и запоминается на всю жизнь потому, что он узнает в нем свои младенческие воспоминания. Сам Гете в автобиографическом произведении «Поэзия и правда» отказывается от воспроизведения своих самых ранних воспоминаний, так как не уверен, что он сможет отделить их от позднейших рассказов близких об этом периоде. Следуя логике Белого, эти невысказанные и забытые переживания и воплотились в таинственной балладе Гете «Лесной царь». Автор «Жизни Арсеньева», рассказывая о раннем детстве, также утверждает: «Вспоминая сказки, читанные и слышанные в детстве, до сих пор чувствую, что самыми пленительными были в них слова о неизвестном и необычном»³⁴. Пушкинский пролог к «Руслану и Людмиле» стал для героя Бунина «одной из высших радостей, (...) пережитых когда-либо на земле», именно потому, что, с точки зрения рационалистического сознания, здесь изображается нечто фантастическое и невозможное:

«Казалось бы, какой вздор — какое-то никогда и нигде не существовавшее лукоморье, какой-то „ученый“ кот, ни с того ни с сего очутившийся на нем и зачем-то прикованный к дубу, какой-то леший, русалки и „на неведомых дорожках следы невиданных зверей“. Но очевидно, в том-то и дело, что вздор, нечто нелепое, небывалое, а не что-нибудь разумное, подлинное»³⁵.

Отсюда следует ответ и на другой вопрос: почему детям гораздо ближе сказка и все, где есть вымысел, фантазия, тайна, чем реалистические произведения? Потому, что именно в сказочном сюжете они «узнают» реальность своих самых ранних «несказанных» переживаний.

Так ответили бы Бунин и Белый. Но только для Белого сказка, хотя и соответствует эмпирике его переживаний, все-таки не дает возможности преодолеть разорванность его сознания, так как она представляет собой данность, законченность, «готовый мир», не включающий его «Я». И в этом смысле она равна замкнутой действительности и застывшему быту. И он

начинает переделывать сказку, превращая ее в непрекращающуюся игру. В игре он обретает язык, на который переводит свой безмятный младенческий опыт. Игра в сказку, просто игра, становится для него особым способом отношения к жизни, способом преодоления жестких законов действительности с ее категорическим требованием «так надо», подчиняясь которому он исполняет роль ребенка. Все это дает ощущение свободы и возможность самовыражения, и достигается некоторый синтез между «Я» и «не-Я», который Белый определяет как «Он» игры.

Итак, младенчество было для А. Белого бессознательным осуществлением мифа, раннее детство — сознательной игрой в сказку, бывшей для него, как и для большинства, началом приобщения к культуре. История, литература, наука и философия, с которыми он знакомится позднее, также становятся для него материалом игры. Но он не принимает их естественно, как нечто ставшее и завершенное, что должно быть узнано и усвоено, а — как и в случае со сказкой — пересоздает их, включая собственное «Я».

Приведем такой пример. Существует действительность, и она требует от Бори Бугаева исполнения социальной роли гимназиста. Существует история, где были Цезарь, Цицерон и римский сенат. Это данности, от него не зависящие. Он же пересоздает действительность и одновременно перестраивает историю, ибо для него невозможна ни одна крайность: ни полное погружение в вымысел, ни полное отождествление себя с социальной ролью. Создается некий аналог художественной биографии, где фантастический «Он» действует, подчиняясь принципу правдоподобия:

«Узнавши о подвигах Юлия Цезаря и речах сенатора Цицерона, я обобрал и Цезаря, и Цицерона; но римский Сенат изменился; не Сенат, а парламент возник: „он“ вырвал его у правительства; надо же было объяснить ежедневное посещение гимназии: „он ежедневно ходит в сенат и не урок отвечает с парты, а речь произносит...“» («На рубеже...», 226).

Игра — это свобода, посещение гимназии — необходимость, и Боре Бугаеву нужно так трансформировать действительность, чтобы остаться свободным, но в этой свободе не оторваться от действительности. «Объяснять» посещение гимназии потому и нужно, что центром сознания является игра, но действительность также живет в сознании, и ее необходимо соотносить с законами игры. В приведенном примере найденное объяснение и является искомым синтезом реальности и жизни сознания. К игре он возводит и происхождение своего псевдонима, который имеет для него не только обычное, но и идеологическое значение. Псевдоним родился из «Он» игры:

«... последние следы „его“ теряются в слухах о нем, что он с головой ушел в авторство и пишет стихи, замышляет невиданные произведения, долженствующие удивить мир. Далее — краткий перерыв; „его“ — нет. И тотчас же рождается „Андрей Белый“, — то же мое второе „Я“» («На рубеже...», 226).

«Смысл того, почему он берет себе псевдоним, хорошо раскрыла Марина Цветаева:

«Каждый псевдоним подсознательно — отказ от преемственности, потомственности, сыновности. Отказ от отца. Но не только от отца отказ, но и от святого, под защиту которого поставлен, и от веры, в которую был крещен, и от собственного младенчества, и от матери, знавшей Боря и никакого „Андрея“ не знавшей, отказ от всех корней, то ли церковных, то ли кровных. (. . .) Полная и страшная свобода маски: личины не своего лица. Полная безответственность и полная беззащитность»³⁶.

Здесь все верно и совпадает с тем, что пишет Белый в своих мемуарах, которые, как и «Котик Летаев», скорее всего не были известны Марине Цветаевой, кроме одного — «отказа от собственного младенчества». Именно самые ранние младенческие опыты и привели Белого к раздвоенности сознания и появлению нескольких «Я», одно из которых стало псевдонимом. Тем не менее, найденный синтез не окончателен. Язык игры дает возможность воплотить внутренний опыт в некоторое подобие реальных форм, но выйти за пределы собственного сознания ему все-таки не удастся, так как с помощью игры трудно объяснить себя другим. Этот язык Белый называет «языком жеста», подчеркивая его недостаточность.

Адекватное выражение эмпирики младенческих и детских переживаний он нашел в музыке. Опыты его сознания, казавшиеся столь исклнчительными и невыразимыми, благодаря знакомству с музыкой получили еще одно подтверждение своей реальности. Продолжая тютчевскую метафору, развернутую в «Котике Летаеве», Белый в первом томе мемуаров окружающую действительность с ее рациональными законами, бытом, трагедией ребенка, замкнутого на своем сознании, непонятном и ненужном окружающим, называет миром «дневным». Он контрастно противопоставлен «ночному» миру музыки, живущему по совсем другим законам. Биографически это противопоставление объяснялось еще и тем, что мать играла на рояле по вечерам, когда Боря Бугаев ложился спать:

«То, что я переживал противопоставлялось всему, чем я жил; покидала драма нашей квартиры и мое тяжелое положение в ней; не существовало: ни профессоров, ни их „рациональных“ объяснений, мне, якобы, вредных; не было и никакого „второго математика“; эволюция, Дарвин, цепкохвостая обезьяна имели смысл, власть, основание в том мире, где не было звуков, в мире дневном, в мире, обстающем кроватку; но после десяти часов вечера в кроватку под звуки музыки вступал иной мир» («На рубеже. . .», 185).

Другая важная особенность музыки для Белого заключалась в том, что она сразу давала язык, которому не нужно было учиться, как языку науки, философии, искусства, даже собственно языку в прямом смысле этого слова. «Безобразность» младенческих переживаний в музыке, как и в сказке, получала воплощение, оставляя свободу, присущую жизни его сознания. Преодолевалась раздвоенность между сознанием и бытием, снимая непреодолимый барьер между ними:

«Мир звуков совершенно адекватен мне, и я — ему; бытие и сознание были одно и то же... если религия, искусство, наука, правила, быт были чем-то все еще мне трансцендентным, к чему я подыскивал, так сказать, песенки, к чему мне надо было взобраться, то музыку переживал я имманентно своему „Я“; никакого культа, никаких правил, никакого объяснения; все ясно; и все свободно» («На рубеже...», 186).

Но и этот синтез не мог удовлетворить А. Белого, так как музыка, свидетельствуя о «законности» и объективности его переживаний и отрицая абсолютную уникальность его младенческого опыта, была адекватна прежде всего «ночному», иррациональному сознанию, почти не включая в себя мир «дневной».

Искомый синтез должен был складываться из мифа, сказки, игры, музыки, взаимно дополняющих друг друга и открывающих путь к изменению жизни. Миф — это прежде всего родовая память, «наследье родовое». В игре он учится пересоздавать действительность по законам творчества. Из музыки А. Белый заимствует идею ритма, которую переносит на культуру, искусство, науку, рассматриваемые им в динамике становления различных, иногда взаимоисключающих, подобно музыкальной теме с вариациями идей, не только мыслимых, но и непосредственно переживаемых.

Сказка, игра, музыка были, по словам А. Белого, «опытами символизации», которые необходимо осуществить в действительности, в быту, и тогда символизм мог бы стать реальностью, а не только художественным направлением. А. Белый, по существу, впервые в истории культуры предпринимает попытку биографически обосновать символизм как жизненную практику. Поэтому тема быта становится стержневой для А. Белого и связывает все три тома его автобиографической трилогии.

Для автобиографической прозы традиционна тема противостояния среде и борьбы с бытом, но сами причины, побуждающие героев сопротивляться влиянию среды, отличаются от той, о которой пишет А. Белый. Так, например, для Герцена борьба с его средой была вызвана сильным влиянием на него в юности идеологии декабристов, для Короленко устойчивости быта противостояли его «социальные предчувствия», т. е. способность улавливать за кажущейся неизбежностью форм жизни новые «веяния времени». Внутреннее сопротивление Горького было воспитано в нем литературой и людьми, выделившимися, «выламывающимися» из окружающей его среды.

Поэтому борьба с бытом и средой всегда была, во-первых, осознанным актом уже более или менее взрослого героя, а во-вторых, это осознание было результатом воздействия извне. Не так у А. Белого, что подчеркивается самой композицией мемуаров. «Анкетный» принцип формально сохраняется. Пер-

вый том начинается с описания семьи, быта, среды. Необычность же заключается в том, что герой в начале мемуаров фактически отсутствует, впервые появляется только в третьей главе. Так, в композиции третьего тома четко разграничиваются два мира — мир, как пишет А. Белый, «куда я влезал» (быт, среда) и «откуда я вылезал» (младенческий опыт). То есть сопротивление быту было изначально заложено в нем самом.

Особые воспоминания младенчества, как уже указывалось, сформировали стержень его сознания, но не находили внешней формы выражения в окружающей действительности. В том, что он постепенно узнавал и усваивал от взрослых, не было ничего родственного миру его внутреннего опыта, и этот опыт продолжал жить в сознании бессловесно, никак не проявляясь внешне. Обычно, по мнению А. Белого, не имея возможности быть хоть как-нибудь выраженным, подобный опыт под влиянием впечатлений действительности забывается и утрачивается.

С Андреем Белым этого не происходит, так как влияние среды, которая должна была бы переключить внимание ребенка от внутренней памяти к его внешней роли в обществе, было хотя и сильным, но неоднородным. При этом Белый различает понятия среды и быта, которые обычно в мемуарах отождествляются. Если для дворян Герцена, мещан Горького быт и является их жизнью, и, следовательно, не существует никакой раздвоенности, то в профессорской среде, описываемой Белым, есть непреодолимая разделенность между духовностью и бытом. А. Белый создает яркую галерею портретов московской профессорской элиты конца XIX в. Он видит отталкивающую его консервативность, устойчивость всех форм жизни и вместе с тем — трагедию умных и незаурядных людей, подчиненных законам быта.

Анализируя среду математиков, к которой принадлежал отец писателя, Белый настойчиво подчеркивает противоположность быта и среды: «Математики — наибольшие революционеры в среде абстракций — оказывались наиплотнейшими бытовиками» («На рубеже...», 43). Быт, по его мнению, навязывался им, и они просто брали его «напрокат», «как мебель черт знает какого стиля, было бы на чем сидеть, „рюс“ так „рюс“, „ампир“ так „ампир“, кто, в самом деле, глядит на мебель». Математик в науке — человек «с перцем», математик в быту — «песок» («На рубеже...», 45). Они не признают быт, отстраняются от него, но все-таки продолжают жить, даже не замечая своего вращения в общепринятые формы обыденной жизни.

Трагедия профессорской среды — в противостоянии между свободой в сфере мысли и полной зависимостью от самых примитивных бытовых норм и правил. Одним из тех, кто умел видеть косность профессорского быта, но кто также оставался его «узником», так как у него не было «воли к новому быту», был

и отец А. Белого: у него был страх пред «бытиком», но была и боязнь идти против страшного канона жизни «как у всех».

«Рубежом», разделившим «отцов», их жизнь и новое поколение «детей», стало отношение к быту. Белый пишет, что рубеж выявил «два поколения», два типа «детей»: «сыны» и «сынки». Тех, которые пошли по стопам «отцов», которые брали их жизнь за образец, он называет «папашинскими сынками».

«Папаша занимается биологией, и — Паша, Папаша читает Милля, и — Паша; папаша профессор, и — Паша; папаша рисует план жизни, продуманный им, и — Паша (занмствуя план папашин). <...> Паша вышел в папашу: профессором, но без... блеска отца» («На рубеже...», 99—100).

Для Белого тема «рубежа» является определяющей в его отношении к людям, и поэтому он крайне резко отзывался о неплохих мемуарах Т. Л. Щепкиной-Куперник «Дни моей жизни», опубликованных в 1928 г., т. е. за год до выхода первого тома воспоминаний Белого.

И Т. Щепкина-Куперник, и А. Белый описывают одно и то же время, оба мемуариста изображают в своих книгах культурную элиту Москвы и Петербурга, но по идейному содержанию эти мемуары явно отличаются друг от друга. «Дни моей жизни» призваны восславлять, «На рубеже двух столетий» — разоблачать.

А. Белый прав, когда говорит о «трогательном почитании „старцев“ юной Т. Щепкиной-Куперник. Ее книга проникнута нежностью и любовью ко всей «патриархальной» жизни высшей столичной интеллигенции. У нее, Т. Щепкиной-Куперник, нет никаких претензий к людям, к быту. Напротив, она считает уклад жизни и быт «отцов» крепким и здоровым, ей и в голову не приходит «бунтовать» против этой жизни, стремиться что-либо изменить в ней. С детства Т. Щепкина-Куперник окружена культурными, интеллигентными людьми, которые помогают ей определить свой путь в жизни. Все замыслы ее поддерживаются. Когда она захотела играть в театре, ей доверили сразу же большую роль. Ее рассказы печатают в газете «Новости дня», пьеса «Вечность в мгновении» вызывает всеобщее одобрение театрально-литературной комиссии. Поэтому Т. Щепкина-Куперник в своих воспоминаниях отдает дань уважения «отцам» за их заботу, доброту, поддержку, за то, что они передают ей свою культуру, традиции, свой жизненный опыт. И благодарность ее вполне естественна и человечна. Но Т. Щепкина-Куперник не ставит в своей книге вопрос об общей оценке культуры, быта, как это делает А. Белый. Она — мемуарист в точном смысле слова. А. Белый же выступает в своей книге и как художник, и как социолог, и как историк культуры. Он стремится зарисовать социальные типы, концентрирующие в себе его понимание эпохи. Т. Щепкина-Куперник для него именно такой тип человека, в котором отсутствует жажда бунта, в котором нет чувства «рубежа» и осознания его необходимости. Она и подобные ей,

по мнению Белого, делались на всю свою жизнь рабами «отцовских» традиций, нравов, законов, всего «отцовского» быта. В отличие от них, «сынков», в сознании «сынов» крепла какая-то точка свободы, еще тайная, скрытная, но она уже была. И от этого сознания свободы «крепла тенденция к иному быту, иному искусству, иной общественности среди нас» («На рубеже. . .», 4).

Конечно, в оценке воспоминаний Т. Щепкиной-Куперник А. Белый излишне нигилистичен. В обществе всегда существуют две тенденции — борьба за новые формы жизни и стремление к сохранению традиций. Оба мемуариста занимают крайние позиции. Вместе с тем, нигилизм А. Белого органичен и вызван изначальной раздвоенностью сознания.

Общефилософская проблема поиска синтеза «Я» и «не-Я» между бытом и сознанием, рассмотренная выше, сочетается в мемуарах А. Белого с конкретно-идеологической проблемой отношения «Я» и среды. Еще в раннем детстве Белый фиксирует в своем сознании наличие двух «Я». Одно — внутреннее, определяемое опытом младенчества, или «древней памятью», которое не может быть реализовано в действительности. Другое — внешнее, связанное с поиском своего места в обществе, когда себя, ребенка, он понимает как «социальное поколение», требующее соблюдения целого набора правил. Роль ребенка или маска ребенка становится способом поведения со взрослыми. И неминуемо эти правила утрируются, так как это не непосредственное, а сознательно разыгрываемое поведение. Создается парадоксальная ситуация: ребенок играет роль ребенка. Поэтому на фоне других детей он выглядит глуповатым, неестественным, отсталым. Сам А. Белый определяет свое поведение как «нервные гримасы на людях» («На рубеже. . .», 217). Правда, были редкие исключения, когда его внутренняя драма раздвоения оценивалась именно как драма и принималась всерьез. В главе с характерным заглавием «Избавительница» А. Белый пишет о своей новой гувернантке:

«До нее я рос заброшенным; гувернантка учила меня подшаркам и тому, как сидеть за столом и держать ножик с вилкою; мадмуазель (так я ее называл) прочитала серьезную драму маленького „человечка“ и протянула ему, как взрослому, руку помощи; с ней я забыл, что я „маленький“; и от того-то лишь с ней я был маленьким (без кавычек); с ней, с одной не лоялся я. . .» («На рубеже. . .», 217).

«Нервные гримасы на людях» были свойственны не только мальчику Боре Бугаеву, но и многим взрослым, например, его родителям, так как они старались жить в соответствии с навязанным им бытом, но до конца все-таки не могли следовать ему. Вся среда, окружающая ребенка, определяется им как постоянный разрыв, как «ножницы»: 1) между бытом родителей и собой; 2) между отцом и матерью; 3) между разнородными утверждениями авторитетов (Лясковской и Танеева) о том, что «так надо» жить, и — что жить «так не надо» («На рубеже. . .», 187).

Так как другие формы быта неизвестны герою мемуаров, то его неестественные, карикатурные «гримасы» стали единственно возможной формой поведения: «маска» прирастала к лицу и грозила стать натурой. Необходим был иной быт, который бы дал ему иные формы поведения. Трагическая раздвоенность, «безъязыкость», неприменимость внутреннего опыта начинает преодолеваться, когда Андрей Белый входит в круг семьи Соловьевых. Здесь он впервые видит соответствие внешних форм быта внутреннему «Я». В квартире Соловьевых все, вплоть до разложенных на столе книг и расстановки кресел, отрицало общее представление о том, «как надо», и естественно выражало душу хозяев. Для Белого важно, что Михаил Сергеевич Соловьев по возрасту принадлежал к поколению «отцов», но что именно он первый сказал «нет» всему профессорскому быту и «да» — таившемуся бунту поколения «детей». «Я был раз навсегда вырван из подполья», — так определяет Белый итог своего знакомства с семьей Соловьевых, где «подполье» — замкнутость на своем сознании и невозможность его выразить, а выход из него — обретение языка и поведения, в которых, хотя бы частично, реализовался его «невывразимый» опыт.

Встретившись в 1902 г. с Белым в семье Соловьевых, В. Я. Брюсов записал в дневнике: «Это едва ли не интереснейший человек в России. Зрелость и дряхлость ума при странной молодости»³⁷. Интересно, что в одной части характеристики Брюсова определение «дряхлость ума» совпадает с определением Белым собственного сознания как сознания «тысячелетнего старика». В другой части («странная молодость») Брюсов, вероятно, подмечает следы прежнего неестественного поведения, своеобразного инфантилизма, игры в детскость, так и не преодоленных Белым окончательно.

Корни символизма Белый видит, с одной стороны, в своей биографии, в индивидуальных опытах «символизации», т. е. в попытках найти воплощение своим переживаниям в мифе, сказке, игре, музыке и, наконец, реализации этих опытов в бытовых формах поведения в семье Соловьевых. В таком обосновании Белый выступает просто как мемуарист. С другой стороны, как социолог, Белый возникновение символизма связывает с появлением на рубеже двух веков особого социального и психологического типа «детей рубежа», сознание которых строилось на отрицании законов среды и на утверждении права на новое мироотношение. Символисты объединились, в первую очередь, не идеологически, подчеркивал Белый: «... идеология имела не первостепенное значение, стиль мироощущения доминировал над абстрактною догмою» («На рубеже...», 4). «Новым стилем мироотношения» объясняет Белый и сходство своих детских воспоминаний с воспоминаниями Брюсова, дневники которого не раз цитирует, Блока, Эллиса. Все они отрицали старый быт, и

все в детстве пытались создать особые формы внутреннего сопротивления быту.

Во втором томе мемуаров («Начало века») Андрей Белый дает характеристику целого ряда типов взаимоотношений между людьми и вариантов отношения к быту. Но, в отличие от первого тома, это уже новые герои, «дети рубежа», поднявшие бунт против традиций своих «отцов». Быт «отцов» их не удовлетворял, но противопоставить ему другой быт они еще не могли: его не было; поэтому весь второй том мемуаров — это поиски «детьми рубежа» форм реализации нового стиля мироотношения. Фундаментом для создания новой культуры «детьми рубежа» частично послужило философское учение В. С. Соловьева. Реальный мир, по Соловьеву, находится в стадии распада, разрушения, это «бытие, раздробленное на исключаяющие друг друга части и моменты»³⁸. В. Соловьев определяет задачу «мирового процесса» как необходимость «сделать внешнюю реальную среду сообразною внутреннему всеединству идей», т. е. призывает создать идеальный, совершенный мир, пока еще существующий только в сознании людей. От «всеединой идеи» философ идет к рождению нового человека, так как идея эта может воплотиться только «в полноте совершенных индивидуальностей», а последней целью и должно быть «высшее развитие каждой индивидуальности»³⁹.

Символисты пытались создать или, по слову Белого, «волили» такой быт, в котором любые повседневные действия являлись бы символом духовности, т. е. в идеале новый быт должен был превратиться в культ. Именно так С. Есенин в статье «Ключи Марии», написанной под влиянием символистов, трактует быт крестьян, имеющий, по его мнению, мифологическое происхождение и значение:

«Изба простолюдина — это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосозаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов... Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок — небесному своду, а матица — Млечному Пути. (...) Каждое утро, встав со сна, мы омываем лицо свое водою. Вода есть символ очищения и крещения во имя нового дня. Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов, вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа...»⁴⁰.

Ячейкой нового быта, первой попыткой соединить быт и духовность для «детей рубежа» стал кружок, названный «Аргонавтами» по стихотворению Андрея Белого «Золотое руно». Организационно этот кружок оформлен не был, так как он, по определению Белого, «не был ни идеологией, ни кодексом правил, или уставом, он был только импульсом оттолкновения от старого быта, отплытия в море исканий, которых цель виднелась в тумане будущего» («Начало века», 54). Но они нашли друг в друге единомышленников, «сочувственников», «совопросников», всех их объединяло ощущение «конца века и чувство рубежа». Они пытались в реальной жизни создать свой особый мир, образ

которого жил в их сознании и который они творили в своих художественных произведениях. Творить жизнь и быт и творить искусство для «аргонавтов» было одно и то же. Законы искусства они переносили в жизнь, и наоборот, законы жизни — в искусство. Это была своего рода игра, но игра искренняя, вселяющая надежду, что именно этот созданный мир и есть та самая действительность, в которой полностью реализуются творческие возможности человека.

Построение нового быта шло по законам игры, что в какой-то степени было родственно детскому разыгрыванию мифов Андреем Белым. Эта игра включала в себя выполнение созданных символистами ритуалов, арлекинады, просто розыгрышей. Перечисляя атрибуты этой игры (дикий ритуал «козловак», «галоп кентавров» и т. д.), А. В. Лавров пишет, что все это было одновременно и профанацией старого быта: «Существующий мир изжил, исчерпал себя, он несправедлив и достоин осмеяния и эпатирования, нужно обнажить его бессмысленность, противопоставить ему иные ценности и иной тип поведения»⁴¹.

Мифологизированный быт, подобный тому, который сложился в кружке «аргонавтов», в начале века существовал во многих вариантах: от принципов построения издательств, оформления литературного кружка до личных взаимоотношений. Описывая эти формы во втором и третьем томах мемуаров, Белый ставит самый важный для него вопрос: почему новый быт все-таки не сложился, почему не осуществилась идея братства между единомышленниками? Самый простой ответ: это был искусственно созданный быт, живущий прежде всего отрицанием: «Соединялись в исканиях, а не в достижениях, и потому: многие среди нас оказывались в кризисе своего вчерашнего дня; и в кризисе мировоззрения, казавшегося устаревшим» («Начало века», 111).

Труднее было осознать то, что невозможность построения нового быта коренилась в них самих. Так второй и третий тома мемуаров становятся беспощадной исповедью, цель которой — выявить неизжитые темные глубины в самом себе и в своих единомышленниках. Казавшееся ранее легко преодолимым не только не было преодолено, но и оказалось самым серьезным препятствием для построения новой жизни: «...не обращали внимания мы на догматические пережитки в каждом из нас, надеясь склероз догмата растопить огнем энтузиазма в поисках нового быта и новой идеологии» («Начало века», 54). То, в чем упрекали Белого современники — в пристрастном отношении к своим единомышленникам, в «сведении счетов» с ними, во многом и объясняется внешне жестким анализом «догматического склероза» в каждом из них. Брюсов, Вяч. Иванов, Мережковский, Эллис оказались для Белого совсем «не героями». Они «запутанные, самопротиворечивые, как и я». «И все, что казалось новым — совсем не новое, а то же разбитое корыто» («Начало

века», 477, 480). Отсюда и характерное название первой части третьего тома — «Омут». Омутот обернулся для Белого созданный символистами быт, который первоначально воспринимался им как революционный.

Создавая галерею шаржированных образов современников, выделяя, как и Гоголь, доминирующую черту характера, внешности, жеста, Белый, тем не менее, изображает не «мертвые души», а «мертвое» в живых душах, «мертвое» в своей собственной душе. Во втором и третьем томах воспоминаний Белый приходит к идее самопознания, и пафос этой идеи превращает исповедь в проповедь:

«И открылось: всякому идейному устремлению должны соответствовать люди, его проводящие в жизнь; а мы как люди не сдали экзамена; первые же опыты со проведением жизни для меня окончились крахом; и вставал надо всю суету жизни новый вопрос: что же есть человеческая личность? Что есть человек? Человек оказался сложнее всех моих юношеских представлений о нем» («Начало века», 111).

Здесь и кроется причина, почему, написав два варианта воспоминаний в начале 20-х годов, Белый заново переписывает их в третий раз. В центре первых вариантов воспоминаний стоял Блок, в трилогии — в центре сам Белый, так как главной задачей становятся самопознание и самоанализ. Один из итогов самопознания Белый выражает развернутой метафорой, где сознание человека представлено как дом с большим количеством комнат:

«Вы идете к знакомому на пятый этаж неизвестного вовсе вам дома; вы звоните в его квартиру, где все вам известно, где все так уютно, где все вас влечет; возникает иллюзия, будто и дом, в одной из квартир которого вы бываете часто, известен вам, как квартира, а вы пробегаете лестницы, где ряд неизвестных квартир; и у вас возникают мысли о том, что там свои жизни, порой очень страшные. Пятый этаж с вам известной квартирой вы отождествляете с личностью: это ж — участок личности; личность — весь дом, то есть энный ряд устремлений, переживаний, противоречий, о которых вы и не подозреваете вовсе. Такая картина предстала мне, когда я пытался гармонизировать кружок „аргонавтов“: тогда и открылось, что все слова о прекрасном, о новом в каждом из друзей — квартирочка в ряде квартир, обитатели коих живут и не по-новому, и не прекрасно; мечтаю о деле, связующем тесно друзей, ты мечтаешь и о связи квартир, то есть общности переживаний; казалось бы — налажена связь. Как бы не так. В поволенную жизнь введены ряды, сотни квартир с неизвестными, подчас ужасными в них обитателями; и выявляется косность, не преодоленная в каждом; „отцы“ не во мне лишь часто непреодоленные, они в нас таятся; оттого-то и грань между близкими и дальними, меж старым и новым порой для нас незаметна; ускальзывает в каждом миге; и порывы наши к изменению жизни разбиваются ежеминутно; „тюремщик“ всегда присутствует; он неизбытен; и это — ты сам, не опознавший себя; ты думаешь, что побеждаешь, что круг твоих новых заданий, расширяясь, осуществился, ты разорвал со своим прошлым; ты только о будущем; и вдруг, то же разбитое корыто; ты — описал круг, твое освобождение из „тюрьмы“ только сон об освобождении» («Начало века», 476—477).

И оказалось, что столь важные для Белого младенческие воспоминания и детский опыт — тоже только одна из «комнат» в его сознании, многие другие «комнаты» или остались ему неиз-

вестны, или в них распоряжались «отцы», т. е. темное и косное прошлое.

Так второй и третий тома воспоминаний Андрея Белого раскрывают трагедию людей, осознавших необходимость изменения быта и культуры, но при этом не заметивших, что все старое, против чего они восставали, было настолько сильным и укоренившимся, что — при всем искреннем желании победить его и уверенности в уже наступившей победе — оказалось гораздо сильнее, чем они подозревали.

Горький считал, что человека создает не быт и среда, а его способность сопротивляться окружающей среде. Эта нехитрая, но вполне справедливая мысль относится и к Белому, и к русской автобиографической прозе XIX века. Но Белый впервые показал, что причина такого сопротивления лежит глубже, чем полагали раньше. Она в тех метафизических «огненных глубинах духа», к которым можно прикоснуться, если отбросить наследие рода и рационалистические покровы сознания. Об этом хорошо писал М. О. Гершензон, характеризуя путь русской литературы от Пушкина до А. Белого: «И Пушкин, не хуже нас, умел видеть огненное ядро духа и знал, что наружная жизнь творится в этом горниле. Но тогда художнику еще можно было быть ваятелем, а не хирургом; Пушкину еще не было надобности удалять естественные покровы... От Пушкина до Андрея Белого — вот наш путь за сто лет»⁴².

Примечания

¹ Белый, Андрей. Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. 1. С. 64.

² Зелинский К. Профессорская Москва и ее критика//Критические письма. М., 1934. Кн. 2. С. 185.

³ Там же. С. 189.

⁴ Вольпе Ц. О мемуарах Андрея Белого//Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. XXIV.

⁵ Тимофеев Л. Последняя книга А. Белого//Художественная литература. 1934. № 1. С. 13.

⁶ Гречишкин С. С., Лавров А. В. Мемуарные письма М. А. Бекетовой и А. Белого//Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 251.

⁷ Там же. С. 260.

⁸ Белый, Андрей. Между двух революций. Л., 1934. С. 5.

⁹ Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1954. С. 8.

¹⁰ Там же. С. 8.

¹¹ Орлов В. Н. Александр Блок в памяти современников//Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 24.

¹² Белый, Андрей. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930. С. 168.— В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

¹³ Здесь интересен следующий факт. В воспоминаниях об А. Белом Д. Е. Максимов пишет, что когда он в возрасте пятнадцати лет впервые прочел «Котика Летасва», впечатление его было необычайно сильным. Воспитанный в семье «народников», где, естественно, с недоверием относились к символистам, он был совершенно не подготовлен к чтению Белого. И тем не менее, книга не только понравилась, но даже повлияла на его последую-

щие литературные привязанности. Д. Е. Максимов объясняет это так: «Может быть, думается сейчас — ощущение этой поэтической связи, разрушившее часть моих юношеских предубеждений против Белого, стало возможным потому, что я, подросток с еще живой в душе памятью о незапамятном, одновременном детстве, не успел подавить тех младенческих предпереживаний, которые соединяли меня с героем Белого, — они были достовернее для меня, чем для моих близких, взрослых» (Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 352).

Складывается внешне парадоксальная ситуация: «Котик Летаев» оказывается ближе, понятнее детскому сознанию, в котором еще не окончательно стерся собственный младенческий опыт, нежели сознанию взрослых, считавших книгу выдуманной и неясной.

¹⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное): В 90 т. Т. 15. М.; Л., 1928—1958. С. 152.

¹⁵ Короленко В. Г. Собр. соч. Т. 5. С. 10.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 13.

¹⁸ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1966. С. 9.

¹⁹ Там же. С. 37.

²⁰ Антонов С. От первого лица. М., 1973. С. 48.

²¹ Там же. С. 49.

²² Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 9.

²³ Там же. С. 10.

²⁴ Там же. С. 21.

²⁵ Там же. С. 16.

²⁶ Подробно об этом см.: Аверин Б. В. Из творческой истории романа Бунина «Жизнь Арсеньева»//Бунинский сборник. Орел, 1974. С. 151—157.

²⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 198.

²⁸ Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 78.

²⁹ Есенин С. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1979. С. 161.

³⁰ Белый, Андрей. Котик Летаев. Пг., 1922. С. 15.— В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³¹ Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 131.

³² Белый, Андрей. Начало века. М.; Л., 1933. С. 76.— В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

³³ Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука//Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1986. С. 235—236.

³⁴ Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 21.

³⁵ Там же. С. 37.

³⁶ Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 306.

³⁷ Брюсов В. Дневники. М., 1927. С. 121.

³⁸ Соловьев В. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. СПб., б. г. С. 53.

³⁹ Там же. С. 56.

⁴⁰ Есенин С. А. Собр. соч. Т. 5. С. 111.

⁴¹ Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов»//Миф—Фольклор—Литература/АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). Л., 1978. С. 137—139.

⁴² Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Пг, 1917. С. 11.