

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ  
УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

# КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 1

Материалы межвузовской научной конференции  
(14—16 апреля 1992 года)

ИЖЕВСК  
ИЗДАТЕЛЬСТВО УДМУРТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1994

ББК 83.3 (2)  
К 66

Редакционная коллегия: доц. В. А. Зарецкий,  
проф. С. П. Ильев, проф. Н. Л. Лейдерман,  
доц. В. А. Свительский, доц. Д. И. Черашняя  
(отв. за выпуск)<sup>1</sup>, доц. В. И. Чулков.

К 66 **Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф./**  
Отв. ред. Д. И. Черашняя. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та,  
1993 Вып. 1. 248 с.

Первый выпуск «Кормановских чтений» составлен в основном из докладов и сообщений, прозвучавших на межвузовской научной конференции, организованной кафедрой русской литературы Удмуртского университета 14—16 апреля 1992 года в Ижевске. Эта конференция была первой официальной среди ежегодных апрельских Чтений, проводимых в честь профессора Б. О. Кормана (1922—1983) его учениками, начиная с 1983 года, и приуроченных ко дню его рождения (19 апреля).

Предлагаемый сборник в какой-то мере отражает географию сегодняшнего изучения проблемы автора в художественной литературе на территории бывшего Союза и разнонаправленность усилий в разработке отдельных ее аспектов — теоретических и историко-литературных.

ISBN 5—7029—0101—0

© Издательство Удмуртского университета, 1993 г.

В. А. Свительский

ТЕОРИЯ АВТОРА  
И ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ  
ПРОЗЫ XIX ВЕКА

Категории авторства и автора личностны. Само их возникновение обусловлено глубочайшими процессами развития личностного сознания. Когда произведение стало закрепляться за его создателем, когда в тексте начали искать отпечаток личности его творца, это явилось великим шагом в осмыслении человеческой конкретности художественного творчества, что индивидуально-неповторимой определенности и духовной свободы. И уже тогда де-факто авторское начало выражало самоценную величину, каким бы инстанциям ни приписывалась воля и возможности художника. В фигуре, в голосе и — самое главное — в деятельности автора<sup>1</sup> сами собой давали о себе знать ценности человека, личности, индивидуальности.

Тем интереснее связь теории автора, созданной Б. О. Корманом, с русской психологической прозой, конституирующей эти ценности, основанной на их утверждении. В значительной мере теория, развивавшаяся литературоведом и его учениками, в ее исходном виде строилась на изучении русской лирики прошлого столетия. Период наиболее продуктивных исследований в научной биографии Кормана начался с осмысления особенностей лирического рода — самого непосредственного выражения личности, как бы ни подчинялась она групповым пристрастиям, как бы ни желала раствориться в коллективе или слиться с монолитом большого мира. Очевидно, что лирика по своей природе изначально тяготеет к выражению «я», а не изображению «другого»<sup>2</sup>. И это не отменялось материалом главного исследования Кормана — некрасовской лирикой, хотя в ней

статус «другого» или речь человека несвободного, определяемого средой, уже оказался увеличенным.

Далек от нас год 1964-й, когда в Воронеже вышло первое издание монографии о лирике Н. Некрасова! Однако и тогда внимание ученого было направлено на развитие, движение «способов изображения личности»<sup>3</sup>. В «Постановке вопроса» к главе первой употреблено обозначение «образ человека» и на одной оси с ним — «образ автора, «я», поэта». Исследователь цитирует Гоголя: «При мысли о всяком поэте представляется больше или меньше личность его самого»<sup>4</sup>. Черты некрасовской поэзии он рассматривает прежде всего в их личностном регистре. По его формулировке, Некрасов, «введя в лирическую поэзию социальное содержание, создал в лирике новую интимность»<sup>5</sup>. «Новое понимание интимного, личного, новая эмоциональная структура личности» возникли не сразу. Историческое движение и развитие «традиционного интимно-лирического комплекса» — это различные этапы в формировании и воплощении личности. «Чувство социальности» объясняется через ряд существенных понятий, в их числе — «пафос гуманности»<sup>6</sup>.

И когда система разрабатываемых Корманом теоретических понятий приобретает наиболее завершенный, гибкий и убедительный вид, она еще последовательнее исходит из личностных оснований, укоренена в продуманном гуманистическом подходе к человеку и всем его проявлениям. Первичное личностное измерение было органичным для ученого, и оно привело к созданию самобытной теории и методологии. Автор — это для Кормана прежде всего выражение личности. Формы воплощения авторского сознания и его единство понятны лишь в связи с ценностью личности и в границах ее мира, лишь в русле художественного раскрытия человеческого начала.

Восприятие некрасовской лирики в таком ключе выводило ко многим другим фактам литературы. Однажды, в самом начале нашего знакомства, где-то в конце 60-х годов, Борис Осипович сказал с оттенком аксиоматичности в тоне, но и с озорством вызова: «Тот, кто занимается Достоевским, не сможет как следует понять Толстого». Сам он в своем творчестве опроверг эту мнимую аксиому: по-видимому, чем глубже личность филолога, тем универсальнее его интересы и тем доступнее ему разные художественные миры. Проявляется здесь и закон нашего дела: в области духовной культуры и литературы все связано. Через Достоевского просвечивает Толстой и — наоборот.

Некрасов возник в литературе своего времени не оторванным от иных принципиальных явлений: его творчество выводит не только к поэтам некрасовской школы. Грандиозное явление его поэзии — это и судьбы «гуманического направления», и превращения демократизма, и искания литературы. Освоив творчество Некрасова, ученый стал внутренне готов к восприятию фактов, которые, казалось бы, лежали за пределами привычной литературной ойкумены и могли вызвать недоверие или неприятие. Он пишет статьи о поэзии Баратынского, Тютчева и др. И что гораздо неожиданнее, им создаются работы о Достоевском, Чехове. А в поэзии Некрасова он услышал то, что роднило ее с психологической прозой — многомерное восприятие человека, борение души, ибо личность, раскрывающаяся в произведениях поэта, — это и герой психологической прозы, и сочинитель психологических романов.

В монографии «Лирика Н. А. Некрасова» лирика соотносится с повествовательной прозой, лирический род — с эпосом и драмой. Постепенно это сопоставление будет все более углубляться, оставаясь принципиальным<sup>7</sup>. Исследователь держит в памяти факты психологической прозы — они помогают объяснить существо лирических произведений. Таково его интереснейшее наблюдение, что «введению дурного начала в лирику поставлены известные пределы. Автором-героем лирического монолога не могут стать ни Свидригайлов, ни Каренин»<sup>8</sup>. С одной стороны, в сочинениях лирического рода «действительность воспроизводится преимущественно как ее прямая оценка»<sup>9</sup>, с другой — замечено многоголосье в лирике, предлагается очень сложная дифференциация понятий и элементов... «Субъект речи», «субъект сознания», разного рода точки зрения... Не обогащено ли восприятие лирики учетом опыта психологической прозы?!

Вместе с тем многоголосье в лирике все-таки ограничено в своих возможностях: специфика рода проводит границы. Здесь в наш разговор требуется ввести еще одну величину, еще одного героя: М. М. Бахтин и его книга о Достоевском... В отношении Кормана к этому труду, дающему анализ особенностей психологической прозы, выделяются этапы. Как ни заостряет полемики его создатель неповторимое своеобразие творчества Достоевского, сегодня все отчетливее видно, что явление полифонизма шире. Оно объединяет русских писателей-психологов в апогей их деятельности (60—70-е гг. XIX в.), предстает решающие черты литературы художественного гуманизма. Воздействие самого материала бахтинского исследования — психологической прозы — могло идти и через его страницы.

Свое открытие многоголосья в лирике Некрасова Корман описал в статье 1958 года<sup>10</sup>, затем ему посвящен раздел монографии. Легко предположить здесь влияние бахтинской книги. Борис Осипович рассказывал, что выплывал книгу о поэтике Достоевского еще в Борисоглебск (по МБА) — задолго до ее первого переиздания в 1963 году. То есть он узнал ее до того бахтинского «бума», который начался с выходом второго издания. По-видимому, ученый уже на этом этапе, работая над своим фундаментальным исследованием, прошел через поле воздействия Бахтина. И это при том, что его анализ в статье 1958 года ближе к подходам В. Виноградова, Г. Гуковского, Л. Гинзбург. Но понятие «многоголосья» связано с идеей полифонизма. На этом примере видно, как книга Бахтина расширяла слуховые возможности исследователей при восприятии литературных текстов. Произошло органичное и оправданное усвоение чужой идеи, и это отличает отголоски бахтинской идеи у тогдашнего Кормана от последовавших позднее в нашей науке многочисленных случаев безоглядного использования, когда полифонизм стали находить везде и у всех.

Интересно, что в статье Кормана 1958 года нет ссылки на Бахтина, ни разу не употреблено и обозначение «полифония». Сноска на труд о Достоевском появляется в первом издании книги «Лирика Н. А. Некрасова»<sup>11</sup>. Его я видел у Бахтина на московской квартире, и отношение Михаила Михайловича к присланной ему монографии было благожелательным. Сноска дана в списке, указывающем на родственные явления в прозе некрасовского времени. Причем это была сноска из тех, которые делались тогда спешно при чтении гранок печатаемого издания. Здесь можно сделать предположение, что Корман во время создания книги о Некрасове еще не осознавал ясно внутреннего, глубинного родства лирики поэта с психологической прозой, хотя на деле все решительнее шел навстречу писателям-психологам и теории полифонизма<sup>12</sup>.

Ижевский период открывает новую перспективу в исканиях ученого. Сноска на книгу о Достоевском из второго издания «Лирики Н. А. Некрасова» исчезает. Она была бы общим местом в тот момент: тогда вышло еще два переиздания бахтинской книги, мода на идеи ее автора перешла все границы, его стали цитировать легкомысленные журналисты, имя звучало даже в популярных радиопередачах...<sup>13</sup> Корман делает ссылку на другую работу Бахтина, а я в это время услышал от него совет не перегружать свои статьи сносками на создателя концепции полифонизма, пробиваясь к более решительной самостоятельности. Теория автора в это время становится более

гибкой и всеобъемлющей. На этом этапе важна коррекция авторского моноцентризма, оправданного применительно к классической лирике, но поправляемого психологической прозой XIX века, сложными фактами поэзии и прозы XX века. Заодно происходит преодоление идущего от Гегеля и насаждавшегося марксистской эстетикой понимания художественного творчества прежде всего как познания, а литературного изображения — как результата конструирующих усилий логицизирующего, головного разума. О новых чертах в мышлении ученого свидетельствуют работы Кормана о Достоевском<sup>14</sup>. Выясняется им и терминологическое употребление Бахтина в книге о Достоевском<sup>15</sup>, позволяющее объяснить некоторые противоречия в ее восприятии. Понятия «другого человека», «чужого сознания» получают еще большее значение в системе применяемых понятий. На этом последнем этапе своей духовной биографии Корман несет удивительную мудрость и широту мысли. Предельно чуткий в своей восприимчивости к самому разноголосому литературному материалу, он обретает новый интерес к сложнейшим, ранее не затрагивавшимся проблемам теории литературы. Одновременно уникальна его способность к корректировке движения как собственной мысли, так и всей нашей науки, и она соединяется с доказанным правом на своеобычное, на независимое бытие. Множественная субъектность исследуемых им явлений литературы все полнее охватывается его теорией, и в этом — торжество его творческой личности.

Ему было бы что сказать в идущих сегодня спорах. Но он и говорит — своими книгами и статьями, своим жизненным примером. У исследователей изящной словесности есть все основания не чувствовать себя бедными родственниками у праздничного стола литературного творчества. Участь ученого-литературоведа соприродна судьбе литературы. Для Бориса Осиповича Кормана понятия гуманизма, демократизма, реалистической правды не были формальными ярлыками. Он видел их насущность, знал им цену. Наверное, не поддержал бы он становящиеся расхожими в наши дни сомнения в правомерности гуманистического взгляда на вещи, упреки в адрес русской литературы XIX века. Трагическую горечь нашего столетия он отведал сполна, знал о многом, переживал за всех, но никогда не забывал о главном. Его работы и идеи, сложившиеся в теорию автора, выражающие продуманный взгляд на историю русской литературы, свидетельствуют: гуманистическое измерение — в самой природе нашего дела, и литературу без него не объяснить.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Представляется перспективным и в какой-то мере универсальным подход к поэтике литературного произведения, основанный на понятии «деятельности» (см.: Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989; Он же. Поэтика романа. Саратов, 1990). Последовательное его применение требует объяснения всех сторон и элементов произведения целями, логикой, этапами деятельных усилий творческой личности.

<sup>2</sup> Это теперь «мы знаем, что поэзия не менее (если не более) умело играет «чужим словом», чем роман» (Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века//Новый круг, 1992. № 1. С. 115).

<sup>3</sup> Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 4.

<sup>4</sup> Там же. С. 7.

<sup>5</sup> Там же. С. 19.

<sup>6</sup> Там же. С. 20.

<sup>7</sup> См., напр.: Корман Б. О. Проблема личности в реалистической лирике//Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 1.

<sup>8</sup> Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 154.

<sup>9</sup> Корман Б. О. Лирика Некрасова. Изд. 2-е, перераб. и доп., Ижевск, 1978. С. 3.

<sup>10</sup> Корман Б. О. Многоголосье в лирике Н. А. Некрасова//Уч. зап. Борисоглебского пед. ин-та. 1958. Вып. 4.

<sup>11</sup> Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 370.

<sup>12</sup> Немаловажна противопоставленность романа и поэзии, полифонического романа и лирики в теории Бахтина: она отмечается с разных позиций (см.: Гаспаров М. — Седакова О. Диалоги о Бахтине//Новый круг. 1992. № 1. С. 115, 117).

<sup>13</sup> К сожалению, сегодняшний этап в освоении идей М. М. Бахтина не свободен от крайностей и противоречий «бума» 60-х годов. Ныне возникающая «бахтинология», в значительной мере оторвавшись от обаятельной личности замечательного мыслителя и ученого, идет порой по пути громогласной «глобализации» Бахтина, по пути излишне абстрактного понимания и не корректно широкого использования его идей в различных сферах гуманитарного знания. Инициативу у литературоведов во многом перехватили философы (см., в частности, сб. «М. М. Бахтин как философ». М., 1992). Тем не менее не решены самые первичные текстологические проблемы, в том числе — об авторстве работ, иногда полностью приписываемых Бахтину. Думается, многое поставит на место и станет выражением разумной меры подготавливаемое научное издание собрания сочинений создателя «Проблем поэтики Достоевского».

<sup>14</sup> Корман Б. О. Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского//*Slavia. Ročník XLIX (1980). Číslo 4;* и др.

<sup>15</sup> Корман Б. О. Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина// Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. Ижевск, 1978.

Б. О. КОРМАН О «РОЛЕВОЙ ЛИРИКЕ»>

По принципу проявления личностного начала на основе определенной тематического единства к лирическому герою при-мыкает, хотя с ним и не идентифицируется, так называемая «ролевая лирика». Специфику этого варианта субъектной организации лирического произведения Б. О. Корман определяет следующим образом: «...автор<...>выступает не от своего лица, а от лица<...>разных героев. Он присутствует в стихотворениях скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними»<sup>1</sup>. Но и здесь, между отдельными стихотворениями «ролевой лирики», могут устанавливаться системные отношения: персонажи принадлежат, скажем, одному социальному кругу (как, например, у Н. А. Некрасова) и т. д.

Выделение героя «ролевой лирики» рядом с «лирическим героем» позволяет прояснить соположение различных вариантов лирического «я» с точки зрения его выраженности в художественном времени и пространстве, с точки зрения возможности его нравственно-психологической и социально-исторической конкретизации. Наиболее обобщенно выраженными вариантами лирического «я» следует считать в пределах лирического мышления «собственно автора» и «автора-повествователя». Наиболее конкретизированными — соответственно — следует считать «лирического героя» и персонажа «ролевой лирики». Это, так сказать, полярные точки в спектре проявлений лирического «я».

Вместе с тем между «собственно автором» и «автором-повествователем», с одной стороны, и «лирическим героем» и персонажем «ролевой лирики», с другой стороны, есть внутреннее родство (по крайней мере, в пределах одной лирической системы: скажем, поэзии Н. А. Некрасова). С точки зрения локализации в художественном пространстве «автор-повествователь» родственен персонажу «ролевой лирики»: достаточно сравнить пространственную локализацию в стихотворении «Вчерашний день часу в шестом...» и в стихотворении «Огородник» — в обоих случаях носитель лирического повествования сам, от себя характеризует то, что он, и именно он, видит, что доступно именно его наблюдению.

«Собственно автор» эквивалентен «лирическому герою», поскольку они в большей степени, нежели «автор-повествователь» и персонаж «ролевой лирики», проявляют тягу к тому, чтобы идентифицироваться с «всезнающим автором», с автором как

всобъемлющей художественной концепцией. Разумеется, это происходит на разных уровнях конкретности, однако направление маршрута в обоих случаях одно и то же.

Отмеченные особенности субъектно выраженных форм лирического «я» не мешают видеть, что если «собственно автор» — наименее конкретизирован, то персонаж «ролевой лирики» наиболее конкретизирован. Это, разумеется, ведет к созданию эпической дистанции между автором как носителем целостной концепции мира и персонажем как носителем повествовательной речи. Возникает естественный вопрос: насколько велика эта дистанция, не возникает ли установка на эпическое отдаление, которое делает произведения, обозначаемые как «ролевая лирика», произведениями лиро-эпическими или эпическими?

Именно это пребывание «ролевой лирики» рядом с той зоной, где начинаются владения эпического рода, и имел в виду Б. О. Корман, когда указывал на то, что «здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом: автор дает слово героям, явно отличным от него»<sup>2</sup>. Но именно интерес исследователя к лирическим произведениям, балансирующим на грани эпического творчества, неизбежно вызывал не только сомнения, но и прямое несогласие оппонентов. Так, А. М. Гаркави обратил внимание на то, что в ряду «ролевой лирики» в книге о Некрасове оказались и стихи, написанные от лица отрицательных персонажей, где «...уже явно нет «лирического освоения мира», здесь нет ни лиризма, ни «сопереживания» автора с персонажем-носителем речи: «Эти «ролевые» стихотворения приближаются по форме к монологу водевильного плута или к сатирам, построенным на приеме «маски благонамеренного человека»<sup>3</sup>.

Спорит А. М. Гаркави и по другой позиции, занятой Б. О. Корманом. В 1971 году Б. О. Корман внес уточнение в свое понимание «ролевой лирики» сравнительно с тем, как оно было сформулировано в рассматриваемой монографии о Некрасове 1964 года. Теперь к «ролевой лирике» исследователь отнес лишь произведения, написанные от лица тех, кому безоговорочно отданы авторские симпатии: «В них воспроизводится внутренний облик крестьян, городских бедняков и женщин-революционерок»<sup>4</sup>. А. М. Гаркави так аргументирует свое несогласие по данному вопросу: «...ближе к лирике стихотворения, написанные от лица положительных персонажей. Они зачастую освещены лиризмом, «сопереживающий» автор присутствует в них, сочувствует носителям речи. Но основной смысл этих стихотворений — не в выражении авторских чувств и мы-

слей, а в создании социальных и психологических образов персонажей. Сочувствуя персонажам, автор резко разнится от них. Следовательно, эти стихотворения не могут быть безоговорочно отнесены к лирике: это лиро-эпические произведения с сильно выраженным лирическим началом (например, «Огородник») <sup>5</sup>.

Между тем суть проблемы именно в «сильно выраженном лирическом начале» — в степени его конструктивно значимой активности. Дело в том, что хотя субъект речи в «Огороднике» принадлежит к совершенно иному, чем автор, социальному слою, и поэтому субъект речи и автор отстоят друг от друга на очевидной дистанции, эмоционально, нравственно и психологически автор не только близок субъекту речи, но и, в конечном счете, сливается с ним. И это — главное!

По сути дела, в «ролевой лирике» расхождение между автором и носителем речи такого же рода, что и в «лирическом герое», с помощью которого разворачивается «демоническая» тема. Автор, естественно, осуждает недобрые чувства в сознании «лирического героя», но он прорывается к своему герою, тянется к слиянию с ним. Аналогичным образом в «ролевой лирике» автор стремится к тому, чтобы пробиться к своему герою, слиться с ним, невзирая на социальный рубеж, его от этого героя отделяющий. Дело, следовательно, именно в том, какая тенденция преобладает. Если конструктивно значимым оказывается образ сопереживания между автором и субъектом речи, преобладает лирический тип художественного мышления, независимо от того, имеем мы дело с «лирическим героем» или героем «ролевой лирики». И в стихах с «лирическим героем» в центре, и в «ролевой лирике» имеет место один общий процесс: наличие посредника между «концептированным автором» и читателем направлено не на расподобление голоса автора и голоса героя, а на их взаимоуподобление. И хотя посредник существует на правах отдельного от автора лица, имеет свой голос, этот голос стремится к слиянию с авторской позицией, с авторским голосом (в конечном счете). Позиция двойственная, и эта двойственность диалектична: герой «ролевой лирики» и «лирический герой» как сохраняют свою «самость», так и одновременно стремятся к растворению ее в авторской субъективности <sup>6</sup>.

Именно поэтому ни «демоническая» тема, на основе которой может развиваться «лирический герой», ни отрицательные стороны, присущие персонажу «ролевой лирики», не отменяют тех особенностей, которые Б. О. Корман определил следующим образом: «...носитель зла, дурных качеств, слабостей

и пр. является в лирическом стихотворении и носителем положительного начала, выразителем оценок. Следовательно, введение дурного начала в лирику поставлены известные пределы. Автором-героем лирического монолога не могут стать ни Свидригайлов, ни Каренин. Решающим моментом оказывается здесь отношение автора-героя к дурному началу в самом себе, в своем душевном строе и жизненной позиции»<sup>7</sup>.

Но, разумеется, как только носителем «ролевого» начала оказывается сатирический персонаж или вообще персонаж, не тяготеющий к идентификации с автором, в дело вступает эпическое начало. Суть проблемы состоит в том, чтобы, во-первых, определить расстояние между автором и носителем речи и, во-вторых, установить, какая тенденция преобладает — к взаимоотношению автора и носителя речи или, наоборот, к взаимослиянию. К сожалению, в этом направлении сделано мало. А. М. Гаркави остановился на том, что «ролевые» стихотворения Некрасова стоят «на грани лирики и эпоса»<sup>8</sup>. Б. О. Корман сделал некоторую уступку своему оппоненту. Переиздавая в 70-е годы в переработанном и дополненном виде «Лирику Некрасова», исследователь определил «ролевые» стихотворения как «двуродовые»: с одной стороны, он предложил их рассматривать «в составе некрасовской лирики», а с другой стороны, он указал на необходимость «...выявить и оговорить их специфику»<sup>9</sup>.

Однако, если А. М. Гаркави говорил о лиро-эпической природе «ролевых» стихотворений, то Б. О. Корман считал возможным говорить о соединении в них лирического и драматического (драматургического) начала: «С одной стороны, они («ролевые» стихотворения — В. С.) относятся к области лирической поэзии, ибо в них господствует прямооценочная точка зрения: носитель сознания соотносит факты, обстоятельство, людей с нормой. С другой стороны, в «ролевых» стихотворениях обязательно присутствует драматическое начало: прямооценочная точка зрения выступает в них в форме фразеологической. Герой «ролевого» стихотворения — субъект сознания — обладает резко характерной речевой манерой, своеобразие которой выступает на фоне литературной нормы»<sup>10</sup>.

Понятна логика интереса к театральности, к «резко характерной речевой манере» именно драматургического порядка: говорил же А. М. Гаркави, как мы помним, что некоторые «ролевые» стихотворения «...приближаются по форме к монологу водевильного плута...» (см. прим. 3). Вопрос, однако, в том, создает ли «фразеологическая точка зрения», предполагающая, что «...субъект сознания обладает резко характерной речевой

манерой, своеобразии которой выступает на фоне литературной нормы», ту степень личностной активности персонажа, которая предполагает наличие драматургического элемента? Скорее в данном случае есть основания говорить о стихотворном эквиваленте сказовой форме повествования в соединении с лирической тенденцией. Во всяком случае, вопрос здесь остается нерешенным — и не только применительно ко всему корпусу «ролевых» стихотворений Н. А. Некрасова, но и вообще к стихотворениям подобного типа. Здесь нет иного пути, кроме конкретного изучения субъектной организации каждого отдельного стихотворения с точки зрения того, преобладает тот или иной родовый тип субъектной организации или они действуют, так сказать, на равных.

При анализе межродовых отношений, коль скоро они возникают в пределах «ролевого» стихотворения, нужно исходить прежде всего из того, насколько субъект речи ориентирован на последовательное воссоздание образа переживания, на то, чтобы подчинить героя как субъекта речи единовластной конечной авторской воле, то есть тому, чтобы были прежде всего воссозданы «...все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное самовыражение субъекта»<sup>11</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Статья представляет собой фрагмент из рукописи учебного пособия В. П. Скобелева «Системно-субъектный метод в трудах Б. О. Кормана».

<sup>1</sup> Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 165. Термин «ролевая лирика» широко использовал Б. О. Корман, однако явление это давно уже стало предметом исследовательского внимания. Так, В. В. Гиппиус писал: «От Кольцова к Некрасову идет и вся вообще традиция ролевых стихотворений, герой которых наделен социально-психологической характеристикой именно как герой из народа». (Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века // Литературное наследство. М., 1946. Т. 49—50. С. 39—40). Н. Л. Степанов говорил о «лирическом персонаже», появляющемся у Пушкина там, где автор «...умышленно создает определенный поэтический образ, отнюдь не совпадающий с его собственным жизненным обликом» (Степанов Н. Л. Лирика Пушкина М., 1959 С. 107). Б. О. Корман ссылался на В. Гиппиуса, Н. Степанова и Л. Плоткина как на своих непосредственных предшественников (см. Лирика Н. А. Некрасова. С. 165 — в сноске).

<sup>2</sup> Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. С. 165

<sup>3</sup> Гаркави А. М. Проблемы родового классификации литературных жанров и некоторые возможности изучения лирики Н. А. Некрасова // Жанр

и композиция литературного произведения: Межвуз, сб. Калининград, 1976. Вып. II. С. 57. Говоря о «маске благонамеренного человека», цитируемый автор имел в виду следующее: «Одним из основных приемов выражения своего отношения к действительности является в его (В. С. Курочкина — В. С.) сатирях пронический рассказ от имени благонамеренного человека.» (Ямпольский И. Василий Курочкин//Курочкин В. С. Собр. стихотворений. М., 1947. С. XXX—XXXI). На эту статью и ссылался А. М. Гаркави.

<sup>4</sup> Корман Б. О. Лирическая система Некрасова//Некрасов и русская литература. М., 1971. С. 100.

<sup>5</sup> Гаркави А. М. Цит. соч. С. 57.

<sup>6</sup> «Лирика исключает все моменты пространственной выраженности и исчерпанности человека, не локализует и не ограничивает героя всего сплошь во внешнем мире, а следовательно, не дает ясного ощущения конечности человека в мире<...>; далее, лирика не определяет и не ограничивает жизненного движения своего героя законченной и четкой фабулой; и, наконец, лирика и не стремится к созданию законченного характера героя, не проводит отчетливой границы всего душевного целого и всей внутренней жизни героя (она имеет дело лишь с моментом его, с душевным эпизодом). Этот первый момент создает иллюзию самосохранения героя и его внутренней позиции, его опыта чистого самопереживания, создает видимость того, что в лирике он имеет дело только с самим собою и для себя самого, что в лирике он одинок, а не одержим, и эта иллюзия облегчает автору проникнуть в самую глубину героя и полностью им овладеть, всего его пронизать своей активностью, герой податлив и сам весь отдается этой активности» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 146, 147).

<sup>7</sup> Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. С. 154. Ср.: «По самой своей сути лирика — разговор о значительном, высоком и прекрасном (иногда в очень сложном, противоречивом преломлении); своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека» (Гинзбург Л. О лирике. С. 5—6); «Лирика — это прежде всего разговор о самых больших жизненных ценностях, и потому поэт не может не любить того, о чем пишет. Это относится даже к самым трагическим поэтам» (Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 335) « тот строй переживаний, который образно воссоздан в лирике..., для автора выступает всегда положительным началом — даже когда поэт выражает глубокое самонедовольство: здесь положителен самый факт самонедовольства, общественной ответственности мысли поэта» (Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М., 1975. С. 11).

<sup>8</sup> Гаркави А. М. Цит. соч. С. 55.

<sup>9</sup> Корман Б. О. Лирика Некрасова. Изд. 2-е, переработ. и доп. Ижевск, 1978. С. 5.

<sup>10</sup> Корман Б. О. Лирика Некрасова. С. 98.

<sup>11</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968—1972. Т. 3. С. 420.

**Б. И. Осипов**

## **ТЕОРИЯ АВТОРА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЛИНГВИСТА**

Этот доклад был задуман отнюдь не в качестве какой-то итоговой оценки теории автора с лингвистических позиций —

по замыслу он должен был стать одним из эпизодов конструктивной товарищеской полемики, составляющей необходимое условие развития всякой теории, и при обдумывании каждой своей мысли я был движим прежде всего вопросом о том, как на нее будет реагировать сам Б. О. Корман.

К несчастью, теперь этот вопрос снимается, а оценка теории, находившейся «в работе», в развитии до последних дней жизни ее создателя, превращается из «информации к размышлению», из возможного стимула к его дальнейшей работе в некое итоговое обобщение, слишком обязывающее и, боюсь, едва ли даже для меня поспешное.

Вместе с тем глубокое уважение, которое я питаю к памяти покойного, не позволяет устраниваться от дела, которому он отдал столько сил и участником которого так хотел видеть и меня.

Говоря об оценке концепции Б. О. Кормана с точки зрения лингвиста, нельзя не заметить прежде всего, что ее истоки лежат в трудах тех филологов, которых широчайшая эрудиция и высокая исследовательская культура позволяют в равной мере считать языковедами и литературоведами (в первую очередь здесь должен быть упомянут В. В. Виноградов). То направление литературоведческой науки, которое представлял Б. О. Корман, безусловно, наиболее близко лингвистике или, лучше сказать, «собственно лингвистике», лингвистике в узком смысле слова, потому что в широком смысле лингвистика и есть филология вообще. Литературовед, если он хочет понять литературу как специфически словесное искусство, не может не быть лингвистом<sup>1</sup>. И Б. О. Корман принадлежал к числу тех литературоведов, которые не декларируют, а внутренне понимают этот факт. Лингвистические понятия в его системе занимают чрезвычайно важное место и органически неотъемлемы от нее. Имеются в виду прежде всего такие понятия, как фразеологический уровень анализа художественного текста, а также собственно прямая речь.

Здесь приходится сказать о той терминологической недоработанности теории автора, которую признавал и сам Б. О. Корман, писавший в одной из последних работ, между прочим, о том, что само название этой теории не вполне удачно и лучше было бы говорить о термине целостного анализа художественного произведения.

В связи с этим хочу отметить, что малоудачным представляется и более частный термин теории Б. О. Кормана — «фразеологический уровень». Хотя слово «фразеология» и известно в значении «излюбленная манера выражаться», но как лингвисти-

ческий термин оно обозначает все-таки совокупность устойчивых выражений языка, используемых, наряду со словами, как готовый «строительный материал» при конструировании текста. Термином «фразеология» называется и лингвистическая дисциплина, изучающая эти выражения (фразеологизмы). Поэтому то, что в теории автора названо фразеологическим уровнем, было бы лучше, мне думается, назвать уровнем речевым. Впрочем, важнее другое обстоятельство, относящееся к данному аспекту теории. То, что литературоведу представляется как более или менее компактный и однородный «уровень», для лингвиста — целая иерархия уровней, целый мир, целая, в свою очередь, система, и при ее анализе, в свою очередь, тоже встает проблема сохранения целостности в процессе анализа. Профессор А. И. Горшков в одном из своих недавних выступлений остроумно заметил, что у лингвистов нередко бывает так: один изучил морфологические особенности какого-либо памятника и пришел к выводу, что язык памятника — архаический; другой взял этот же памятник, изучил лексику и пришел к выводу, что язык памятника — новаторский. Неодинаковая скорость развития разных областей языковой системы ведет к тому, что объективная характеристика речевой манеры того или иного автора может быть получена при комплексном анализе всех элементов его «фразеологии», его словесного и грамматического арсенала и даже — в той мере, в какой это возможно — фонетических особенностей созданного им текста. В языкознании сейчас идет острая борьба против тех, кто ставит знак равенства между системностью и синхронией, борьба за системность в диахронии, за то, чтобы уяснить развитие языка как развертывание системы, а не как конгломерат явлений, подчас непонятно откуда возникающих. А это значит, что уяснение системных отношений внутри «фразеологического уровня» в художественном тексте и постановка этой системы в историческую перспективу представляет собой задачу такой важности и такой сложности, что решение ее требует тесного сотрудничества филологов литературоведческого и лингвистического профиля. При этом я глубоко убежден, что изучение языка художественного произведения как художественного совершенно исключает специально лингвистический и специально литературоведческий подход. Другое дело, что художественный текст может быть использован лингвистом просто как текст, как некая совокупность говоримого и понимаемого в отвлечении от эстетической функции, но если такого отвлечения нет, если мы изучаем именно художественные достоинства того или иного произведения, — нет и различия между литературоведом и

лингвистом, а если оно все же сохраняется, то это лишь признак того, что перед нами либо плохое литературоведение, либо плохая лингвистика.

Вот те мысли — может быть, несколько общие, — на которые наводит меня та область теории автора, которая посвящена «фразеологическому уровню» анализа художественного текста.

О категории несобственно прямой речи. Уже говорилось, что это понятие также занимает в теории автора немаловажное место<sup>2</sup>. Блестящим примером анализа роли несобственно прямой речи является сопоставление сцены жатвы в поэме «Мороз, Красный нос» и в стихотворении «В полном разгаре страда деревенская», данное в книге Б. О. Кормана «Лирика Некрасова». Мне кажется, было бы чрезвычайно интересно систематически проследить на материале какого-нибудь большого произведения, как используется этот прием в качестве формы выражения авторского сознания. С лингвистической точки зрения важно и то, что сама сущность этого приема в ходе такого исследования могла бы быть выяснена более точно и более широко. Ведь эпическое произведение крупного жанра часто и представляет собой не что иное, как чередование несобственно прямой речи разных персонажей. Сама прямая речь персонажей в действительности часто предстает как несобственно прямая, как эксплицитно, даже демонстративно преломляемая через сознание и речевую манеру повествователя<sup>3</sup>. Интересна в этом смысле прямая речь Наполеона в «Войне и мире» Л. Н. Толстого: Наполеон говорит то по-русски, то по-французски — так, как говорили во времена Толстого русские образованные люди определенного круга, обращаясь к французскому языку либо в ситуации какой-то особой конфиденциальности, интимности, либо в целях экспрессии. Русские фразы Наполеона — это как бы демонстративный пересказ повествователем содержания его речи заведомо приблизительно, а французские — те, где повествователь как бы «не смеет» пересказывать, причем это «не смеет» часто проницательно — ср. фразу: «Voilà une belle mort» («Вот прекрасная смерть!») над телом Андрея Болконского, данную по-французски ввиду ее претензии на «исторический возглас», о каких любят писать биографы и мемуаристы. Фразу, произнесенную «для истории», нельзя искажать, как бы иронически утверждает автор, давая ее «на языке оригинала». Ср. в той же главе фразу Наполеона о молодости поручика Сухтеленa и др. (Заметим, что в известной экранизации С. Болдарчука Наполеон постоянно говорит по-французски, толстовский прием оказывается утраченным, и это один из ярких примеров

различной специфики литературы и кино и невозможности экранизации тех мест, а иногда и целых произведений, где литература выступает как специфически словесный вид искусства.)

Но если даже прямая речь персонажа может представлять как «не совсем прямая», то для остальной части повествования, передающего внутреннее состояние, мысли, мотивы действий того или иного персонажа в преломлении повествователя, это тем более справедливо. Возникает, таким образом, возможность представить крупное эпическое произведение как цепь фрагментов речи собственно автора, повествователя и несобственно прямой речи героев. Если мы обратимся с этой точки зрения опять-таки к «Войне и миру», то обнаружим следующее. В 1-й части I тома главы I—V и VI до беседы Андрея и Пьера — речь повествователя. Но в сцене беседы совершается постепенный переход на несобственно прямую речь Пьера, и последняя часть главы VI — это *его* рассказ, хотя и переданный в 3-м лице. Несобственно прямой речью Паташи является вся X глава. В главах XII и XIX—XXI снова имеем дело с несобственно прямой речью Пьера. Остальные фрагменты 1-й части I тома — речь повествователя. Хотя, например, в последних главах этой части в центре внимания — образ Андрея Болконского, но образ этот ни где в этом месте романа не дается «изнутри». Это сказывается в том, что почти не приводятся мысли и внутренней речи героя, а если они даются, то с предположительной модальностью; даются те или иные штрихи внешности и внешнего поведения князя Андрея, как замечаемые со стороны. Князь Андрей в этой части романа как бы «не впускает в себя» повествователя.

Таким образом, в одних фрагментах повествования повествователь выступает как очевидец события, а в других — как бы пересказывает рассказ героя, бывшего очевидцем. Трактовка фрагментов этого второго типа в качестве несобственно прямой речи есть, может быть, некоторое расширение данного понятия, но вопрос в своеобразии этих фрагментов, в частности, своеобразии языковом, «фразеологическом», безусловно, должен быть поставлен, и, повторяю, в ходе его решения может быть уточнено само выражение термина «несобственно прямая речь» в лингвистическом плане.

Конечно, тот факт, что автор часто ведет повествование, как бы «вселяясь» в героя, отмечался и описывался, но именно в рамках теории автора он получает возможность быть осмысленным как элемент системы в единой и целостной иерархии приемов выражения авторского сознания<sup>4</sup>. В свою очередь,

стремление к целостному, системному анализу художественного текста тоже не ново, и заслуга Б. О. Кормана состоит не в том, что он нас к нему призвал, а в том, что разработал наиболее, на сегодняшний день, разветвленную и гибкую методику такого анализа — может быть, не во всем совершенную, может быть, в неумелых руках способную выродиться в схему, может быть, не единственно возможную, но методику работающую, реально превращающую такой анализ из благого пожелания в делаемое дело, а потому достойную внимания и развития

Иногда спрашивают: а разве нельзя понять художественного произведения безо всех этих концепированных автора и читателя, повествователей и рассказчиков разного ранга и проч.? Думаю, вопрос этот вызван недоразумением. Понять безо всего этого художественный текст, конечно, можно, более того: его даже нужно понимать, не прибегая ко всем этим сложным понятиям. Сомнительная честь быть писателем, которого можно понять только с помощью профессора. Но ведь задача филолога не в том, чтобы понять художественный текст, — это задача читателя. Филолог же призван уяснить, *почему* читатель понимает (или не понимает) произведение и понимает так, а не иначе, *как* автору удастся воздействовать на читателя в задуманном направлении, а если не удастся, то почему не удастся. И можно ли отрицать роль теории автора в решении этих задач?

Конечно, могут высказываться и высказываются и более серьезные возражения против тех или иных положений концепции Б. О. Кормана. Poleмика вокруг нее продолжает носить достаточно острый характер. Но уже и это свидетельствует о значительности концепции, тем более чем создатель ее, записывая пост весьма скромный, не имел возможности привлекать внимание к ней какими-либо административными приемами, как это иной раз бывает с концепциями высокопоставленных научных деятелей. А то, что ученики Б. О. Кормана полны решимости развивать его идеи и после смерти учителя, с особой силой свидетельствует, что внимание к этим идеям базируется исключительно на их научных достоинствах.

1983

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ср. термины «металлингвистика» М. М. Бахтина и рассуждения по этому поводу в ст.: Корман Б. О. Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина // Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. Ижевск, 1978. С. 187—188.

<sup>2</sup> См. Корман Б. О. Лирика И. А. Некрасова. Воронеж, 1961. С. 344—345 и др.

<sup>3</sup> См. наблюдения Г. А. Подшиваловой над стилем Чернышевского в ряде случаев («Прямая речь» заменяет повествование», вычленившись лишь формально) (Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. С. 36).

<sup>4</sup> В частности, надо помнить о разнице субъектов речи и субъектов сознания.

А. И. Орлова

## МОДАЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В предлагаемой работе речь идет о степени соотношения категорий лингвистики и понятийного аппарата литературоведения, статья представляет собой попытку исследования подобного соотношения на примере оценочной точки зрения как составной части системы научных понятий теории автора.

Традиционно такая понятийная категория, как модальность, ограничивалась рамками лингвистики. Но поскольку модальность сопряжена с личностной оценкой предмета мысли, нравственным мерилом, то она выходит за рамки микротекста на уровень макротекста (художественного текста) и оказывается способной соединять в себе его концептуальный и материальный аспекты.

Являясь одной из составных частей его семантической структуры (тематические вершины текста, гипертема, иерархия топиковых цепочек, сюжетная и композиционная связность, что, в конечном счете, составляет текстовый диктум), а фактически пронизывая по вертикали все уровни художественного текста (структурный и коммуникативно-прагматический — модус), модальность становится категорией металингвистики. Это обстоятельство становится очевидным еще и потому, что именно модальность является одной из составляющих, отражающих сущность художественного текста как особого функционального типа. В двуединстве когнитивного и эстетического начал эстетическое всегда связано с нравственным мерилом, нравственной нормой, что находит свое выражение в прямой либо косвенной оценке предмета мысли в понятийном аппарате теории автора.

Этот постулат может быть выверен и выверяется в различных ракурсах на материале любого художественного текста в ключе металингвистики. Так, можно выявить тесную взаимозависимость и взаимовлияние модальных языковых компонен-

тов в романе А. Зегерс «Седьмой крест» и модальной линии произведения, модуса (термин Ш. Балли). Взаимоотношение это определяется не авторской индивидуальностью (имеется в виду индивидуальный языковой стиль), хотя, возможно, в какой-то мере и ею, а авторской интенцией, позицией автора, т. е. взглядом на действительность, выражением которого является все произведение (Б. О. Корман). Понятия «модальная линия произведения» и «модус», употребляемые как синонимы, являются важной составной частью позиции автора. Анализ модальных слов романа А. Зегерс «Седьмой крест» обнаружил единство концептуального начала произведения и его материального воплощения. Повествователь держит читателя в напряжении на протяжении всего романа, убедительно демонстрируя тот факт, что побег из концлагеря, — это не выход на свободу, что ментальность нации слишком изменилась за годы фашистского режима, а ее нравственные нормы сильно пострадала. Анализ текста выявил неожиданные, новые семантические параметры модальных слов, работающие на нравственную норму со знаком минус, а именно: обнаруживается контекстуальная синонимия кодифицированных антонимов, которая при поверхностном рассмотрении разрушает соотносительность значения модальных слов с модальной линией произведения, при глубинном же анализе — «работает» на нее. Следует пояснить эту мысль. В романе «Седьмой крест» 511 модальных слов разных семантических типов (*wahrscheinlich, vielleicht, wohl, freilich, sicher, natürlich, hoffentlich, wirklich* и т. д.). Их рекуррентность достаточно высока. И это неудивительно, поскольку «Седьмой крест» — роман-размышление о том, как быть, куда податься, на кого опереться, чтобы выжить и противостоять. Поэтому в тексте преобладают модальные слова со значением вероятностной модальности, выражающие неуверенность, сомнение. Модальные лексемы противоположной семантики приобретают при глубинном прочтении также значение вероятностной модальности. Так, на уровне речи (текста) возникает синонимия модальных лексем, принадлежащих к кардинально противоположным семантическим группам, а именно: синонимия между модальными словами, выражающими неуверенность, сомнение (*vielleicht, wahrscheinlich, wohl* etc.) и модальными словами, выражающими уверенность, усиливающими содержание высказывания (*sicher, gewiß, natürlich* etc.). Если в первом случае *vielleicht, wahrscheinlich, sicher* выражают сомнения героя в том, что ему, инакомыслящему, окажут помощь в условиях тоталитарного режима, то во втором случае сема уверенности (*sicher, vielleicht*), на первый взгляд, опровергает

взаимосвязь с основной модальной линией произведения (нарушение, подрыв общепринятых нравственных норм). Сравните: «Konnte er hier herein, wo man ihn *vielleicht*, arglos aufnahm?» (S. 205). «Es gab da *höchstens vielleicht* einen einzigen — gab es ihn *wirklich*?» (S. 328). «Seine Mutter war sicher bewacht. Die Frau, die Elli, die seinen Namen hatte, war *sicher* bewacht. — Ein jeder konnte bewacht sein, der ja in dieser Stadt ein Steinchen in sein Leben hineingesetzt hatte» (S. 178). «Gewiß, es kann mal diesem und jenem glücken, aber nie als Dauerleistung» (S. 71).

Однако вышеупомянутое противоречие обманчиво, поскольку основным содержанием подобной уверенности является уверенность в невозможности найти точку опоры, какую-то помощь, убежище. Первые два высказывания — интенсивный поиск возможностей (вопросительные предложения-размышления), слабый проблеск надежды и отчаянное сомнение (*wirklich*). Вторые два предложения — уверенность в невозможности найти выход. Создается семантическая оппозиция: может быть, да? Может быть, можно? — Нет, точно нельзя, а если и повезет кому-то, то очень ненадолго.

Таким образом, на уровне речи, то есть текста художественного произведения, обнаруживается синонимия значений «уверенности» и «неуверенности, сомнения», которые в языке являются антонимами. Такой словесный выбор является одним из способов выражения авторской интенции в данном произведении. Бсжавший из концлагеря Георг находится в постоянном напряжении, страхе, он лихорадочно размышляет, не может ни на кого положиться, ибо вокруг него царит безумный, оупляющий страх перед фашизмом, и нет уже, кажется, сил, способных его одолеть. А отсюда и неуверенность в поступках, словах и мыслях героев. Георг ставит многих людей перед необходимостью выбора, решения, перед определением статуса нравственной нормы. В третьем рейхе господствует атмосфера слежки, доноса, предательства, развращающая неустойчивых людей, вызывающая наружу их самые низменные инстинкты. И Георгу начинает порой казаться, что он и не на свободе вовсе, а только перебрался из маленького концлагеря в большой, что смерть, физическое уничтожение вот-вот настигнет его. Верноподданническое массовое обывательское сознание блестяще продемонстрировано в сцене с Беллони, на которого гестапо устраивает облаву, а толпа с каннибальским восторгом наблюдает за безвыходностью положения Беллони, способствуя его поимке.

Таким образом, единство материального и концептуального начал проявляется в романе как в нарушении кодифицированных языковых семантических норм (синонимия антонимов), так и в нарушении норм нравственных, общечеловеческих (модальная линия произведения) на уровне речи, то есть художественного текста.

Л. М. Цилевич

## С КЕМ ДВИЖЕТСЯ АВТОР?

Прежде чем отвечать на вопрос, уточним его формулировку: кто, с кем, где движется?

Местомимне «с кем» достаточно пояснить: «с кем» значит «с кем из персонажей, действующих лиц эпического произведения». Существительное «автор» нуждается в корректировке: оно здесь неуместно по определению, — если, конечно, исходить не из расхоже-произвольного, а из терминологически точного определения: «Автора мы находим в не произведении как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако в не изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним»<sup>1</sup>. Персонажи движутся, перемещаются во времени-пространстве художественного мира, созданного автором. Автор покоится, пребывает вне этого, изображенного мира, в своем — реальном, изображающем мире; из этого, авторского времени-пространства он созерцает все, им создаваемое или уже созданное.

Однако, некорректный терминологически, вопрос правомерен эвристически: в процессе преодоления, снятия его некорректности формируется представление о том, кто же движется с персонажем и в каких отношениях он находится с автором. Этот «он» — повествователь, посредник между автором и персонажем, — а одновременно между автором и читателем.

Функция посредника может быть явной: когда повествователь персонафицирован, когда он выступает как «мнимый автор», совмещая действующее лицо и лицо повествующее (Грицев в «Капитанской дочке»). Если источником информации «мнимого автора» становится не его собственный, а чей-то опыт, тогда появляется вторичный посредник — рассказчик (Максим Максимыч в «Бэле»).

Однако понятие «повествователь» приобретает собственный смысл именно тогда, когда посредническая функция становится неясной: когда автор-демиург, «не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи)». По ведь «и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его»<sup>2</sup>. За этим «как если бы» и стоит некий субъект повествования — повествователь в собственном смысле слова: не действующее лицо, вообще не лицо, но — слово, голос, точка зрения, сознание. Повествователь незримо сопутствует героям, а его роль посредника проявляется в том, что он объединяет мир изображаемый и мир изображающий. Это станет очевидным, если определить, в каком времени-пространстве находятся автор — герой — повествователь: во времени-пространстве действия или во времени-пространстве повествования? Автор находится вне того и другого, герой — во времени-пространстве действия, повествователь — и в том, и в другом одновременно: он и вводит читателя в художественный мир, сопровождая героя, и выводит читателя в мир реальный, возвышая до позиции автора<sup>3</sup>.

Отношения автора и повествователя можно уподобить отношениям законодательной и исполнительной власти: автор решает, предписывает, повествователь исполняет. В данном случае, применительно к заданному и скорректированному вопросу: автор решает, кому из персонажей будет сопутствовать повествователь, повествователь — сопутствует персонажу, сопровождает его, движется вместе с ним.

Взглянув с этой точки зрения на систему отношений «автор — повествователь — персонаж», мы получаем возможность яснее представить и точнее истолковать некоторые существенные свойства художественного произведения — и универсальные, и частные.

Универсальное свойство художественного произведения — целостность; она проявляется в трехступенчатой системе отношений: «возникновение целостности — развертывание ее — завершение целостности»<sup>4</sup>. М. М. Гиршман убедительно доказал, что целостность — «столько же итог, сколько и исходная точка... формирования» произведения, «нечто безусловно первичное и по отношению ко всем компонентам и по отношению к осуществившейся в итоге художественной цельности»<sup>5</sup>. Однако понимание не всегда адекватно представлению — чувственному, эмоционально-наглядному. Представить, «увидеть» произведение как итог творческого процесса — легко, предста-

вить сам этот процесс — нетрудно; а вот как представить себе «нечто безусловно первичное» по отношению к произведению, которого еще нет?

Чтобы это представление возникло, нужно трехступенчатую систему целостности соотнести с системой «автор — повествователь — читатель». Тогда мы увидим, что на первой ступени произведение уже существует, но — лишь в сознании автора, как «вещь в себе», как некое статичное целое. На третьей ступени произведение становится достоянием читателя, «вещью для нас». А повествователь появляется на второй ступени, когда персонажи приходят в движение.

М. М. Гиршман приводит свидетельства художников о том, как они в своем воображении представляют «будущее целое»: Моцарт — слышит всю симфонию сразу, в один миг, Михаил Чехов — видит всю роль <sup>6</sup>.

Приведем свидетельства создателей литературных произведений — драматурга и романиста.

Герой «Тсатрального романа» М. А. Булгакова видит перед собой «волшебную камеру»: «Как бы коробочка, и в ней... горит свет и движутся фигурки...\* <...> А как бы фиксировать эти фигурки?... А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует» <sup>7</sup>.

А вот как И. А. Гончаров писал роман «Обломов»: «В голове у меня был уже обработан весь роман окончательно — и я переносил его на бумагу, как будто под диктовку» <sup>8</sup>.

Заметим, что слова «писал, как будто под диктовку» относятся больше к драматургу, чем к романисту: ведь автор пьесы лишь воспроизводит «услышанные» им слова персонажей, а автор романа, кроме того, повествует о событиях, описывает обстоятельства, создавая тем самым, кроме образов персонажей, еще и образ повествователя — человека, который знакомит читателя с героями, сопутствует им.

Так мы обращаемся к одному из частных, но весьма существенных свойств произведения — к сюжетности, динамике художественного мира <sup>9</sup>.

Анализ отношений «автор — повествователь — персонаж» позволяет уточнить представления о соотношении сюжета и фабулы. Ведь сюжетно-фабульное единство — один из элементов системы форм выражения авторского сознания; автор выражает себя в слове и в композиции произведения; сюжет —

---

\* Он видит их «сквозь строчки» рукописи романа; но источником такой «трехмерной картинки» могла быть и реальная действительность.

это реализация фабулы в авторском слове и в авторской композиции<sup>10</sup>.

Фабула становится содержательной в соотношении с сюжетом. Но она может приобрести содержательность и сама по себе — в том случае, когда автор избирает один из возможных вариантов фабулы, точнее, — развития действия в фабульном времени-пространстве. Именно тогда и возникает вопрос: с кем движется повествователь?

Позволю себе обратиться к давней полемике, в которой мне тоже пришлось принять участие. В. Ермилов в статье о романе В. Ажаева «Далеко от Москвы» утверждал, что этот роман «есть не что иное как опозитизированный производственный отчет»: «Сюжет «Далеко от Москвы» прямолинеен, как нефтепровод, прокладываемый героями романа; ход сюжета и ход строительства нефтепровода полностью совпадают»<sup>11</sup>. В рецензии на роман Н. Атаров писал: «Особенный секрет — и, пожалуй, новаторская черта романа состоит в том, что он написан так, как построен нефтепровод: такое же множество героев, как строителей в тайге, что ни глава — то новый участок магистрали, герои прокладывают сюжет романа, как строители трассу»<sup>12</sup>.

Производственный отчет, конечно, может стать источником поэтического вдохновения, — как и любой другой документ: военная сводка, историческое предание, биография человека. Но все это — лишь разновидности жизненного материала, из которого создается содержательная форма произведения. История строительства нефтепровода была для Ажаева в принципе тем же, чем для Толстого — история Бородинского сражения, а для Роллана — автора романа «Жан Кристоф» — творческий процесс композитора. И в романе Ажаева жизненный материал нашел, пусть и весьма скромное, художественное претворение: в композиции, темпе повествования, сюжете, характерах.

В. Ермилов и Н. Атаров возводят в ранг достоинств то, чего в романе нет и что, будь оно в нем, сделало бы его действительно «неопозитизированным» производственным отчетом. «Какая же здесь поэзия?.. — восклицал, споря с В. Ермиловым и Н. Атаровым, А. Фадеев. — Какое счастье, что не так на самом деле обстоит дело у В. Ажаева»<sup>13</sup>.

Как же «обстоит дело», как «прокладывается» сюжет романа? Наиболее наглядное представление о претворении жизненного материала в фабулу романа дает его вторая книга. Н. Атаров о ней пишет: «Движение романа совпадает с движением в тайге. Вот тронулся в геройский путь — первым по

всему бездорожному маршруту — шофер Сморгчов, за ним на тракторе — Силли. Вот пошли по участкам на лыжах нижеперы Беридзе и Ковшов. Вот ушла сотня комсомольцев-добровольцев подвешивать <...> телефонную линию проводов — сектор».

Добавим, в это же время на трассе находится и Батманов. Но критик не касается главного вопроса, — а с кем же «движется» автор?

Автор волею был выбрать другой способ, чтобы познакомить нас с людьми трассы. Но его вариант наиболее удобен для этого. Бригада связистов движется слишком медленно, это не соответствует темпу повествования. А Батманов, наоборот, движется слишком быстро (на самолете) и посещает не все участки. Кроме того, это — посещение начальника, так сказать, «взгляд сверху». Беридзе и Ковшов проходят трассу в соответствующем темпе (на лыжах); этот вариант дает писателю возможность показать жизнь участков «изнутри»<sup>14</sup>.

Таким образом, создавая эпический сюжет, автор решает две взаимосвязанные задачи: определяя пути героев, выбирает и тот путь, по которому вместе с героем пойдет повествователь, — а вместе с ним и читатель.

Но, сопутствуя одному герою, читатель должен представлять себе, что в это время, но в другом пространстве происходит с другими героями. Поэтому сюжетно-композиционная система, создаваемая автором, сочетает синхронно и диахронно: о том, что происходит одновременно, рассказывается последовательно, дискурсивно.

Так поступает Толстой, изображая Бородинское сражение. Читатель, ведомый повествователем, проходит с каждым из героев по каждому из «параллельных» путей. Основной принцип композиции эпизода можно выразить словесной формулой: «А в то время, когда...»: в то время, когда Пьер Безухов наблюдает за происходящим на батарее Раевского, Андрей Болконский шагает взад и вперед вдоль фронта своего полка, — а Наполеон отдает бессмысленные приказания, — а Кутузов как будто не делает никаких распоряжений... Параллели соединяются, точки зрения пересекаются — и в сознании читателя, перед его внутренним взором возникает объемная, стереоскопичная картина события: как будто он одним взглядом охватывает все, что происходит в это время во всем сюжетном пространстве.

По тому же принципу «А в то время, когда...» изображается и центростремительное движение — с разных направлений к одной точке. Так передается в «Молодой гвардии» Фадеева

возвращение героев в оккупированный Краснодар: его фабульная основа — дорога домой, его сюжетный смысл — путь к объединению в подпольную организацию, в коллектив<sup>15</sup>.

Когда герои расстаются друг с другом, с кем-то из них должен расстаться и повествователь. Кого же он должен покинуть? Точный ответ на этот вопрос мы найдем в финале рассказа Чехова «Ионыч». История превращения Старцева в Ионыча завершается словами: «Вот и все, что можно сказать про него». Что они значат? То, что в жизни Ионыча ничего уже не изменится? Да, это так; но почему же продолжается рассказ о Туркиных? На вопрос: «А Туркины?» — повествователь отвечает; значит, о них есть что сказать? А ведь в их жизни тоже ничего уже не изменится, а в жизни старших Туркиных вообще никогда ничего не менялось. Но Туркины и появились в сюжете до Старцева, и уходят из сюжета после Ионыча. Так за фабульной мотивировкой открывается сюжетная: Туркины все-таки лучше, человечнее Ионыча<sup>16</sup>. Их жизненный путь продолжается, повествователь с ними расстается, по-прежнему пронизируя, но и сочувствуя. А Ионыча он покидает, не сочувствуя, а осуждая, отвергая его путь — исчерпанный, тупиковый.

Конечно, дело не в том, когда оставляет повествователь героя (это определяется конкретными обстоятельствами), а как это происходит, какие сюжетные отношения их связывают — и разъединяют.

В финале романа Гончарова «Обыкновенная история» повествователь одновременно оставляет обоих героев — Петра Иваныча и Александра Адуевых. Дядюшка с уважением смотрит на племянника, любит, гордится им. Казалось бы, Адуев-старший был прав, когда высмеивал романтические бредни Адуева-младшего... Но — недаром он пытается дать ему «несколько советов <...> насчет будущей <...> жены...». Ведь сам Петр Иванович переживает сейчас если не крах, то кризис своих программных установок: ведь «тайная советница-то плоха..», ведь он бросает службу, карьеру, дела, — чтобы спасти жену от пустой, бесцветной жизни, а себя — от сухой рассудочности: «...я хочу жить не одной головой: во мне еще не все застыло». Сейчас он понял то, чего раньше не понимал, и этим он становится читателю симпатичен, ему можно посочувствовать. А племянник, к которому прежде мы относились и с юмором, и с симпатией, теперь становится резко антипатичен.

Но ведь аналогичным образом развивается и сюжет «Ионыча»: в отношении Туркиных — от антипатии к симпатии, в отношении Старцева-Ионыча — от симпатии к антипатии.

Именно это различие выражают слова «покинуть» (в значении «отвергнуть») и «расстаться».

Различные слов «расстаться», «оставить», «покинуть» не столь важно для фабулы, но весьма существенно для сюжета: оно позволяет увидеть в повествователе не нейтрального попутчика героев, а их спутника, который активно проявляет свое отношение к ним, — выражая тем самым авторскую оценку.

Значение слов «покинуть», «оставить», «расстаться» меняется в процессе исторической эволюции сюжетности, по мере того как изменяются представления о завершенности и незавершенности произведения.

Вспомним разговор автора\* с читателем в финале романа Пушкина «Евгений Онегин»: «И здесь героя моего, В минуту, злую для него, Читатель, мы теперь оставим, Надолго... навсегда...». В концовке романа слово «оставить» заменено синонимом «расстаться». Однако современный Пушкину читатель понимал «оставить» как «покинуть», — в нарушение романного канона XVIII века. Читатель ожидал традиционного конца (иронически представленного Пушкиным в 3-й главе: «И при конце последней части Всегда наказан был порок, Добру достойный был венок») и, не встретив его, воспринимал роман как незавершенный.

До сих пор мы говорили о случаях, когда герои уходили из сюжета навсегда. Но ведь есть и другие: когда герои расстаются, чтобы затем встретиться. Повествователь в этом случае может либо последовательно сопутствовать каждому, либо предпочесть одного из них. В «Евгении Онегине» повествователь, в то время как Онегин путешествует по России, сопутствует Татьяне, — но «Отрывки из путешествия Онегина» ретроспективно проводят читателя по «параллельному» пути.

Повествователь может вообще уклониться от сопровождения кого-либо из героев, оставить их всех, используя своего рода «фигуру умолчания». Она приобретает особую, повышенную значимость как «нулевая информация»: на ней строится детективный сюжет.

Так, в пушкинской «Метели» повествователь мог выбирать из трех путей в Жадринскую церковь: с Марьей Гавриловной, с Владимиром, с Бурминным. С Марьей Гавриловной он только начинает путь: «...кучер Владимира... помог барышне... усесться... и лошади полетели». С Владимиром он доезжает — уже

---

\* Термин «автор» здесь уместен, потому что Пушкин создает образ автора, который, вмещая автобиографическое начало, совмещает функции персонажа, повествователя и лирического «я».

утром до запертой церкви. А о том, что произошло в церкви, читатель узнает из рассказа Бурмина в финале повести.

Накопец, повествователь, сопровождая героя в фабульном времени-пространстве, может опережать его в сюжетном времени, взглянув на настоящее из будущего, для которого оно становится прошедшим. Такую временную ситуацию мы встречаем в повести Чехова «Степь». Повествователь незримо сопутствует герою в поездке по степи и вместе с ним открывает для себя — и для читателя окружающий их мир. Но в повествовании вводятся фразы-сигналы, которые говорят не только о том, что повествователь, в отличие от героя, 8-летнего мальчика, — взрослый человек, и о том, что он не раз ездил по степи («В июльские вечера и ночи уже не кричат перепела...»); оказывается, что повествуется не о том, что происходит сейчас, а о том, что происходило когда-то («Теперь Егорушка... верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным... Егорушка еще не знал этого...»).

Совмещаются два временных вектора повествования, — и это позволяет прочитать произведение как воспоминание о том, что было, обогащенное «взрослым» пониманием и переживанием минувшего, но представленное рассказом о том, что есть, который сохраняет непосредственность первичного, детски-наивного восприятия<sup>17</sup>.

Начав статью с вопросов, уточняющих формулировку ее темы: «Кто, с кем, где движется?» — мы тут же определили значение понятий, с кем и кто. Ответом на вопрос, где происходит движение, стал анализ различных путей в сюжетном пространстве. А затем возникли вопросы: когда и как происходит движение? — и оказалось, что, сопутствуя персонажу в сюжетном пространстве, повествователь свободно перемещается в сюжетном времени.

Таким образом, отвечая на вопрос, вынесенный в название статьи, и корректируя в процессе поиска ответа на него саму его постановку, мы шли от простого к сложному, от элементарных видов отношений повествователя и персонажа ко все более сложным их видам, а тем самым — ко все более сложным формам выражения авторского сознания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики М.: Худож. лит., 1975. С. 403.

<sup>2</sup> Там же. С. 405.

<sup>3</sup> Подробнее см.: Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. С. 178—190.

<sup>4</sup> Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. М.: Высш. шк., 1991. С. 70.

<sup>5</sup> Гиршман М. М. Целостность литературного произведения//Проблемы художественной формы социалистического реализма. М.: Наука, 1971. Том 2. С. 51.

<sup>6</sup> Там же. С. 52.

<sup>7</sup> Булгаков М. А. Романы. М.: Современник, 1988. С. 278.

<sup>8</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. М.: Правда, 1952. Т. VIII. С. 255.

<sup>9</sup> См.: Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Указ. соч., раздел «Сюжетность как литературоведческая категория». С. 88—99.

<sup>10</sup> Там же. С. 48—50, 104—106.

<sup>11</sup> Ермилов В. Прекрасное — это наша жизнь!//Лит. газета. 1948. 13 нояб.

<sup>12</sup> Атаров Н. Люди сталинской эпохи//Лит. газета 1948. 22 сент.

<sup>13</sup> Фадеев А. О задачах литературной критики//Лит. газета. 1950.

4 февр.

<sup>14</sup> Цилевич Л. Некоторые проблемы «производственного романа»//Вопросы литературы. 1957. № 7. С. 172. (См. также: Цилевич Л. На главном направлении. Л.: Сов. писатель, 1964. С. 58).

<sup>15</sup> См. об этом: Цилевич Л. М. Сюжет как история коллектива в «Молодой гвардии» А. Фадеева//Вопросы сюжетосложения. 2. Рига: Звайгзне, 1972. С. 65—66.

<sup>16</sup> См. об этом: Паперный З. Испытание героя (о повести А. П. Чехова «Ионыч»)//Русская классическая литература. Разборы и анализы. М.: Просвещение. 1969. С. 400.

<sup>17</sup> Подробнее см.: Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Указ. соч. С. 211—215.

Н. С. Лейтес

## ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ (На материале современной прозы)

Интерес к вечным образам, как мифологического, так и литературного происхождения, отмечаемый ныне повсеместно, стимулируется и социально-идеологическими причинами, и внутренними закономерностями жизни искусства. Вечные образы — это один из способов поднять художественное изображение конкретно-исторических явлений на всемирно-исторический уровень. В них проблематика наших дней соотносится с общечеловеческим опытом, а потребность в этом велика. Существовая в культурном контексте «большого времени», вечные образы, сохраняемые поэтической памятью как «вторая реальность», вступают в живое взаимодействие с современным художественным мышлением, становясь не только частью образной

системы произведения, но нередко и его организующим центром. В особенностях их нового бытия по-своему сказываются исторические судьбы художественности — судьбы художественного времени, категории характера. Вечные образы будто специально предназначены для пластического отображения всеобщего, их природа как бы заранее предполагает существование в двухдном времени, конкретном и вечном. Однажды родившись (в мифологии ли, в фольклоре, в литературе), эти образы продолжают существовать, казалось бы, вне прикрепленности к тому или иному периоду или направлению. Они могут бытовать в любом из них, обретая каждый раз какие-то новые свойства, но сохраняя свои основные черты, как при метампсихозе.

Вечный образ — это материализация функции, символ и одновременно модель какой-то возможности проявления человека; в чистом виде, как понятие, это, собственно, идея образа, схема, что и отличает его от характера. Характер же — это именно образ живой и конкретный, живая индивидуальность. Он отнюдь не всецело зависит от функции, как и функция от него. Последняя может реализоваться в разных характерах и обстоятельствах (см. Дон Жуан у Мольера и у Байрона, Прометей у Гете и у Шелли), во множестве вариантов. При этом каждый раз возникает новая ситуация, новый жизненный и художественный контекст. В структуре сюжета, однако, сохраняются черты исходного мотива, архетип узнаваем. Подобно лейтмотивам, скрепляющим части большого произведения и тем подчеркивающим его целостность, повторения такого рода указывают на общность, но уже в масштабах национальной, региональной или даже мировой литературы, и не только в пределах данной эпохи, а порой и на всем протяжении ее истории.

Вечный образ и художественное целое, в которое он включен, с большей или меньшей интенсивностью влияют друг на друга, но не растворяются один в другом. Ю. М. Лотман, исследовавший взаимодействие символа с несимволическим окружением, видит в символе некий текст, обладающий замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной грацией, позволяющей ясно выделить его из несимволического фона. При этом «символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется в вариантах». Это, конечно, относится и к вечным образам.

Один из таких вариантов, нередкий в литературах бывших соцстран, — переосмысление вечных образов в конкретно-исто-

рическом плане. Так, в повести Э. Герейеша «Храни тебя бог, Ланселот» (1973) «железный рыцарь» не сам вступает в поединок с драконом, а вдохновляет на борьбу народ, и тот свергает угнетателя. В рассказе Л. Мештерхази «Дон Жуан или Истина» герой погибает не от каменной руки Командора, а от пули убийцы, подосланного церковниками, невзлюбившими Дон Жуана за вольнолюбие. Такая прямолинейная модернизация превращает легенды в иллюстрации к истолкованию истории как цепи социальных столкновений. Временная организация демонстрирует при этом отчетливое разграничение временных пластов. Время «рассказанного события», время «события рассказывания» и время нового переосмысления рассказа повествователя не перекрещиваются друг с другом. В повести о Ланселоте постаревший герой вспоминает о далеких временах своей юности, автор же видит те времена с дистанции, из XX века. В рассказе о Дон Жуане легко различимо время жизни героя (XVI в.), время проверки легенды о нем, предпринятой неким аббатом (XIX в.), и время, когда была найдена рукопись этого аббата (XX в.). Авторы делят историю на столетия и десятилетия, легенды теряют свой поэтический ореол, насильственная историческая конкретизация обесценивает их общечеловеческую сущность.

На первый взгляд, происходит нечто подобное психологизации мифа, которую Т. Манн, по его словам, применил в тетралогии «Иосиф и его братья». Но «подобное» не значит «равное». «Точность и конкретность деталей, — говорил писатель, — являются здесь лишь обманчивой иллюзией, игрой, созданной искусством, видимостью... несмотря на вполне серьезный подход к героям и их страстям, подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является юмор». Юмор позволяет создать ощущение реальности происходящего одновременно с впечатлением его иллюзорности, соединить мифологическое с общечеловеческим, древнее с новым.

Другой тип сопряжения конкретного и вечного — осмысление современной ситуации через ассоциацию с вечным мотивом. В этом случае предметом прямого изображения служат современные люди и события, но второй план обращает мысль читателя к вечной ситуации, помогая ему увидеть в частном всеобщее.

«Ниобея» — так назвал словенский писатель К. Грабельшек свой роман о распаде одной крестьянской семьи в результате войны. Его центральный образ — Аница Кнезова, мать шестерых детей, еще недавно хозяйка многолюдного дома, теперь — одинокая, умирающая старуха, потерявшая всех своих

сыновой. Роман написан в форме предсмертной исповеди Анны, сопровождаемой авторским комментарием. По многим параметрам он примыкает к традиции семейной хроники. Социально-конкретное, историческое, психологическое повествование наделяет каждого из персонажей живым характером и судьбой. Но уже заголовок, избранный писателем, ориентирует и само повествование, и его восприятие на отображение вечного в исторически конкретном. Социально-типизированные образы Анны и ее детей получают символическую «подсветку». Они сближаются тем самым с мифологическими персонажами, а рассказ об их трагических судьбах — с притчей.

Повесть румынского прозаика Д. Попеску «Скорбно Анагасия шла», тоже развивающая тему женского неприятия войны и насилия, не содержит прямых указаний на мифологический архетип, но он здесь просматривается достаточно ясно. Действие разыгрывается в дни второй мировой войны на границе Румынии и Сербии, то есть в определенном месте и в определенное историческое время. Молодая сельская учительница Анастасия, невзирая на запрет властей, хоронит убитого немцами серба, тело которого палачи бросили на перекрестке дорог, и погибает сама. Попеску создает современную параллель к древнему мифу, в которой равно знаменательны и совпадения с первоисточником, и отклонения от него. Существенно, что здесь на первый план в трактовке персонажей, как и в развитии темы антифашистского сопротивления, выходит духовная, нравственная основа, и потому мифическое, вечное проступает более ясно, чем в романе Грабельшека. Более ощутимо проявляется у Попеску и поэтизирующая функция мифологизации. При всей исторической конкурентности сюжета повесть носит характер трагической притчи и отмечена поэтической приподнятостью, усиливаемой стилиевой ориентацией на фольклорно-мифологические традиции.

Повесть К. Вольф «Кассандра» дает основания говорить о глубоком внутреннем синтезе исторически-конкретного и вечного как об особом типе их соединения. Предметом непосредственного изображения служит как будто отдаленная ситуация, как и в повести Терейша или в рассказе Мештерхази, но тут другое соотношение временных пластов, другой тип сопряжения дисгигантированного и современного планов. В «Кассандре» нет явственной различимости пластов художественного времени, нет его подчеркнутой многослойности. Прошрое, настоящее и будущее слились здесь в едином целостном времени, вобравшем их в себя. Кассандра и ее судьба существуют не в античной древности, теряющейся в дали веков, а в открытом време-

ни, охватывающем всю историю человечества, то есть и в наши дни. Функция Кассандры — предчувствие беды, предвидение, предупреждение, она — зрячая среди слепых, ее голос — тревожный набат, отчаянная, но тщетная попытка пробудить в оглушенных мысль, сорвать у ослепленных пелену с глаз. Сюжет заостряет антитезу разума и безумия, с ним органично связывается проблема массовой психологии, вопрос о позиции «среднего» человека в подобных экстремальных ситуациях. Повесть типологически родственна роману исторических аналогий, имеющему в немецкой литературе большие традиции. Она близка также роману предупреждения. Ситуация, здесь изображенная, хорошо знакома читателям и по пророчествам социальной фантастики: мир после вселенского побоища, не имеющего никакого оправдания, победители и побежденные, чуть ли не равно униженные войной, в которой по сути нет победителей. «Троя, которая стоит у меня перед глазами, это нечто много большее, чем отражение прошлого, — говорит К. Вольф в книге «Предпосылки одной повести», — это модель своего рода утопии».

Сюжетное значение в повести, представляющей собой внутренний монолог пленной дочери троянского царя, получают два встречных разнонаправленных потока: линия постепенного обезличивания людей, все более втягиваемых в омут стадной бездумности, растворяющей личностное сознание, и линия смелых, истовых, мучительных раздумий Кассандры, переосмысляющей всю историю Троянской войны и всю свою жизнь от детских радостей и первых девичьих надежд царской дочери до неотвратимой гибели обреченной пленницы. События Троянской войны видятся Кассандре прежде всего как результат действия людей. В их обрисовке как будто господствует характерологический принцип. Но индивидуальная характерность отступает перед стандартизацией психологии тех, кто дает превратить себя в средство, так же, как и перед человечностью тех, в ком достало мужества сохранить в себе личность. И становится ясно видно вечное естество Кассандры, ее неразстворимость во временных ситуациях, требующих, как кажется, отречения от «всеобщего» во имя выигрыша в спомнутном и частном.

Уместно вспомнить в этом контексте и о фюмановском варианте темы исхода Троянской войны, данном в рассказе «Гера и Зевс», ироническом и поэтичном. Если, согласно повести К. Вольф, поражение Трои предопределили тщеславие, трусость, корысть, властолюбие, то, по Фюману, причиной этого поражения явился симпатии Геры к ахейцам и ее жепская

власть над мужем. Но эти произведения, во многом разные, близки друг другу в весьма существенных моментах. История в их трактовке — это не ряд как бы самопроизвольно совершающихся событий, а ряд людских поступков, диктуемых в незначительной степени психологическими причинами. Причины войны и ее исход в обоих случаях чисто человеческие. И в повести К. Вольф, и в рассказе Ф. Фюмана очень значима роль мужчины и женщины — оба писателя включают биопсихологический фактор в разговор об истории. К. Вольф соотносит названную тему с историей человечества, сложившейся, как она полагает, столь драматично из-за ведущей роли мужчин, Ф. Фюман разбивает тему мужчины и женщины как вечную внеисторическую коллизию и ставит исход исторических событий в прямую зависимость от нее. Открыто игровой характер сближения исторического и вечного снимает абсолютность этой зависимости и уравнивает в правах вечный и исторический уровни. Целостное время объединяет в себе оба уровня.

Всплывая из глубин истории, вечные образы напоминают собой о ее единстве, о вечном в человеке, о взаимосвязи конечного и бесконечного. Не заключен ли в них своего рода «бунт против исторического времени», о котором говорил румынский философ и культуролог Мирче Элиаде? Не являются ли вечные образы своего рода попыткой превратить историческое время, несущее людям все новые испытания, «в космическое время, цикличное и бесконечное»? Думаю, функция вечных образов на современном этапе скорее в связи времен. Взаимодействуя с конкретным образным окружением, они отбрасывают на него ответ символики, выявляя в частном всеобщее и во всеобщем частное, помогая увидеть, ощутить их друг в друге.

Р. М. Лазарчук

**СТИХОТВОРЕНИЕ М. Н. МУРАВЬЕВА  
«БОГИНЕ НЕВЫ»  
И ПИСЬМА ПОЭТА**

(роль биографических реалий в интерпретации текста)

«Богине Невы» (1794) — одно из немногих стихотворений Муравьева, вошедших в культурную память пушкинской эпохи. В разное время и с разными целями его процитировали Батюшков («Ложный страх. Подражание Парни», «Прогулка в Академию художеств») и Пушкин («Евгений Онегин»), оставив нам лишь возможность задуматься над причинами столь удивительного совпадения и предпочтения. Совершенство поэтической формы этого стихотворения не снимает, а множит его загадки. Почему Муравьев, так редко решавшийся на обнародование своих опытов, выбрал для публикации в «Аонидах» (1797. Часть 2) именно его? Отчего оно почти не имеет аналогов? Ведь в художественной системе Муравьева так много значит повтор — повторяемость тем, ситуаций, поэтических образов. Откуда на севере такая, словно наступившая после томительной истомы южного дня, прохлада («Полон вечер твой прохлады»)?<sup>1</sup> И неужели только своевольным полетом фантазии вызваны упоминания о Паросе и Лемносе (Лемне), бостанжи и кизляр-аге, Тамизе и Таго?

В письмах Муравьева отцу Н. А. Муравьеву, сестре и зятю Ф. Н. и С. М. Луниным есть три фрагмента, имеющих самое непосредственное отношение к стихотворению «Богине Невы».

6 ноября 1777 года. «Сегодня был прекрасный день, и я, идучи тихонько, не один раз останавливался, особливо по набережной, чтоб насладиться видом Невы и ее окрестностей: это еще первый мороз, но такой, что с жарким солнечным сиянием

его почти и не слышно. Вместо того, что накануне грязи было по колено, нынче не замарасшь ногі. Тонкий туман, теряющий почти синеву свою в солнечных лучах, стоял вокруг берегов. Мне было мило, что я петербургский гражданин: вить все делает воображение»<sup>2</sup>.

7 июня 1781 года. «В полночь вчерась зачалась Серенада на берегу, которых здесь уже давали пяток, с тех пор как стоит хорошая погода. Часа два продолжалось зрелище толпы господ и господж, медлительно движущейся взад и вперед, между гем как вся улица загромощена каретами»<sup>3</sup>.

5 июня 1791 года. «Нет, я ручаюсь, ваш прекрасный климат не может произвести дня жарчае сегодняшнего; далеко от вчерашней ночи голубой, спокойной, светлой, которую я всю пробродил на берегу Невы»<sup>4</sup>.

Впечатления и зарисовки разных лет объединены не только темой, но и заданием. «Я ишу на берегу, в моих уединенных гуляньях<...> тех же удовольствий, которые вкушал я в них 15 лет назад и едва могу поймать тень воспоминаний»<sup>5</sup>. Увиденное и пережитое не просто помнится. К ним возвращаются сознательно. Переживается уже пережитое, ловится «тень воспоминаний». Не оттого ли столь поразительны некоторые совпадения. Как будто стихи не пишутся, а припоминаются. Из памяти извлекаются ситуация («ночь... которую я всю пробродил на берегу Невы») и «скульптурно зримый образ поэта»<sup>6</sup> («...и я, идучи тихонько, не один раз останавливался, особливо то набережной, чтоб насладиться видом Невы и ее окрестностей»)<sup>7</sup>. Именно так рождаются строки:

Вьявь богиню благосклонну  
Зрит восторженный пиит,  
Что проводит ночь бессопу,  
Опершися на гранит. (С. 236)

Не создаются, а воспроизводятся отдельные поэтические образы и картины, найденные давно, сразу и словно врезавшиеся в память:

Берег движется толпой,  
Как волшебной серенады,  
Глас приносится волной.  
Ты велишь сойти туманам... (С. 235)

Но как неузнаваемо преображаются другие. Вместо прозрачно ясных акварелей («тонкий туман, теряющий почти синеву свою в солнечных лучах»; «ночь, голубая, спокойная, светлая») — полутона, едва уловимая дымка пастели:

Зыби кроет тонка тьма...  
Тонким паром ты восходишь  
На поверхность вод своих. (С. 235)

Вместо описаний, изобилующих конкретными деталями (см. описание гуляний в Летнем саду<sup>8</sup> или катания на лодке «между островов Крестовского, Петровского, Каменного и Аптекарского»<sup>9</sup>), — величественно строгий образ города на Неве:

Протекай спокойно, плавню,  
Горделивая Нева,  
Государей зданье славно  
И тенисты острова!

Ты с морями сочетаешь  
Бурны росски озера  
И с почтеньем обтекаешь  
Прах Великого Петра (С. 231)

И все же наибольшей трансформации подвергается лирическое «я». Чувствительный путешественник<sup>10</sup> и мечтатель, «восторженный принт» и «петербургский гражданин»... К этим уже знакомым нам по письмам измерениям «я» в стихотворении «Богине Невы» добавится новое: гражданин России, сын Отечества. Восточные реалии в «Богине Невы» — совсем не следствие произвола фантазии. Вторая русско-турецкая война (1787—1791) — постоянная тема писем Муравьева к Ф. Н. и С. М. Луниным. Сообщения Муравьева напоминают то военную хроникку («...вы не слыхали еще, я думаю, о морской баталии на Черном море, которую выиграл наш контр-адмирал Ушаков. Капитан, пашинский корабль сожжен, другой взят»)<sup>11</sup>, то победные репортажи («Хотите ли, чтоб я вам возгласил восною трубою? Наши знамена «развеваются» на струях Дунайских. Взяты Исакча и Тулча. Ожидают взятия Измаила. Рибас, предводитель нашей гребной флотилии, сжег и забрал турецкую»)<sup>12</sup>. У воспитателя великих князей свои источники информации. Из Петербурга в село Никольское «Тамбовского наместничества в Кирсановской округе» летят повести, опережающие официальные сообщения: «...не имеет ли права московский газетчик на меня жаловаться, что я у него перебиваю лавочку»<sup>13</sup>. Но за всеми известиями — постоянное и тревожное ожидание мира: «Еще несколько побед и добрый мир или лучше и без побед мир»; «Здесь было веселье, фейерверк... Сколько забав для шведского миру: что будет, когда мы усовестим сии чалмы неверных?»<sup>14</sup> «...Я почитаю вас приятелями мира и для того предпочитаю говорить о надеждах сего приближения, нежели о победах Репнина и Гудовича»<sup>15</sup>; «Я желаю мира, но это так

стыдно, что иной подумает, что я трус...»<sup>16</sup>. Ясский договор, подписанный 29 декабря 1791 г., упрочил положение России в Причерноморье. Однако новой, еще одной оды «На победы, одержанные русским оружием», или «На замирение России с Портою Оттоманскою» Муравьев не создал: время победоносных песен для него уже безвозвратно прошло. В стихах, написанных 3 года спустя, эта тема не стала ни главной, ни единственной. Она лишь одна из тем, подтема, не всегда выраженная словесно и обнаруживаемая, главным образом, благодаря внетекстовым связям:

В недре моря Средиземна  
Нимфы славятся твои:  
До Пароса и до Лемна  
Их промчались струи.

Реки гречески стыдятся,  
Вспоминая жребий свой,  
Что теперь в их ток глядятся  
Бостанжи с кизляр-агой . (С 234—235)

Только в контексте писем Муравьева становится понятным, почему привычным для русской поэзии восточным реалиям («мурза», «паша», «султан», «визирь») Муравьев предпочел те, с которыми связаны самые страшные и унижительные проявления турецкого владычества в Греции. Ведь бостанжи — начальник полиции в Константинополе, а кизляр-ага — старший евнух в гареме турецкого султана. Ясский мирный договор поколебал господство Оттоманской империи, державшей под своим контролем все Средиземноморье, но желанной свободы для греков — братьев по вере — не принес. Едва ли случаен выбор и других топонимов:

От Тамизы и от Тага  
Стая мчится кораблей,  
И твоя им сродна влага  
Расстиляется под ней. (С. 235)

Тамиза (Темза) воспринимается как напоминание о том, что именно Англия подстрекала Турцию к войне с Россией и препятствовала переброске Балтийского флота в Средиземное море, как укор победительницы... «Теперь владычество морей принадлежит России...»<sup>17</sup>, — пишет Муравьев родным. Таг (Тахо) — река в Испании. К этой стране с конца 1780-х годов поэт особенно привязан: «Я зачинаю... учиться по-испански. Ездя по полям и лугам как Дон-Кихот, справедливо, чтоб я читал историю моего подлинника на природном языке...»<sup>18</sup>.

Письма Муравьева кажутся обширным автокомментарием к его стихотворению. Они позволяют увидеть за прихотливым движением чувств, сменой настроений реальный факт, биографическую основу и в «легкой поэзии», традиционно воспринимаемой лишь как «продукт случайных эмоций»<sup>19</sup>. «Богине Невы» — очень личные стихи. Муравьев шел к ним долго, почти 20 лет. Самое название стихотворения может быть воспринято как автореминисценция из стихотворного обращения к Василию Ивановичу Майкову (1775), повторенная им в ответном «Сонете к Михаилу Никитичу Муравьеву» (1775):

А бог Невы скорбит... (С. 129)  
И бог Невы хоть нас, как мню, не позабудет,  
Но более скорбеть о пенни не будет<sup>20</sup>.

Однако для того, чтобы поэтический образ («бог Невы») мог стать новой для Муравьева темой («Богиня Невы», город на Неве), необходимо было отказаться и от громкой риторики классицистических «похвал» «царствующему граду Санкт-Петербургу», и от так характерного для сентименталистов противопоставления «цивилизованного города, гнезда пороков и волнений» «простой сельской жизни»<sup>21</sup>.

Приятно мне уйти из кровов позлащенных  
В пространство тихое лесов невозмущенных,  
Оставив пышный град, где честолюбье бдит,  
Где скользкий счастья путь, где ров цветами скрыт, (С. 159).

— пишет Муравьев в элегии «Ночь». Таким образом, стихотворение «Богине Невы» явилось результатом преодоления и его собственного поэтического опыта. Личное начало<sup>22</sup> оказалось сильнее традиции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 235. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>2</sup> Муравьев М. Н. Письма отцу и сестре 1777—1778 годов. Публикация Л. И. Кулаковой и В. А. Западова//Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 312.

<sup>3</sup> Отдел письменных источников Государственного Исторического музея (ОПИГИМ). Собр. Чертковых. Письма М. Н. Муравьева к Н. А. Муравьеву с приписками к сестре 1781—1787 гг., ф. 445, ед. хр. 52, л. 7, об. —8.

<sup>4</sup> ОПИГИМ. Собр. Чертковых. Письма М. Н. Муравьева С. М. и Ф. Н. Луниным, 1791 г., ф. 445, ед. хр. 55, л. 35.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева//Муравьев М. Н. Указ соч. С. 47.

- 7 Письма русских писателей XVIII века. С. 312.  
 8 ОПИГИМ. Собр. Чертковых, ф. 445, ед. хр. 52, л. 7.  
 9 Там же. Ед. хр. 55, л. 43.  
 10 См. об этом: Фоменко И. Ю. Из прозаического наследия М. И. Муравьева // Русская литература. 1981. № 3 С 121—124.  
 11 ОПИГИМ. Собр. Чертковых Письма М. Н. Муравьева С. М. и Ф. Н. Лунным 1781—1790 гг., ф. 445, ед. хр. 53, л. 62, об. — 63.  
 12 Там же. Л. 84, об. — 85.  
 13 ОПИГИМ. Собр. Чертковых. Письма М. Н. Муравьева С. М. и Ф. Н. Лунным 1789 г., ф. 445, ед. хр. 54, л. 66, об.  
 14 ОПИГИМ. Собр. Чертковых, ф. 445, ед. хр. 53, л. 62, об.; 64, об.  
 15 Там же. Ед. хр. 55, л. 44.  
 16 Цит. по: Эйфельман Н. Лунин. М., 1970. С. 14.  
 17 Там же. С. 13.  
 18 ОПИГИМ. Собр. Чертковых, ф. 445, ед. хр. 54, л. 73, об.  
 19 Бруханский А. Н. М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство» // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 170.  
 20 Майков В. И. Избранные произведения. М.; Л., 1966. С. 305.  
 21 Мани Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 143.  
 22 О роли личного начала в поэзии Муравьева см.: Кулакова Л. И. Указ. соч. С. 25—49; Корман Б. О. Кризис жанрового мышления и лирическая система (о поэзии М. Н. Муравьева) // Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 161—171

М. Н. Дарвин

## «ЕДИНИЧНОЕ» И «МНОЖЕСТВЕННОЕ» В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА 1830-х ГОДОВ

Положение Б. О. Кормана о том, что в реализме образ лирического героя предполагает соотносительность с чужим сознанием, на наш взгляд, сохраняет свою актуальность и в дальнейшем изучении лирики вообще, и творчества отдельных поэтов, в частности. Опыт поздней лирики А. С. Пушкина в силу ее глубины и сложности, полноты и художественного обаяния, по-видимому, еще долго будет притягивать к себе внимание исследователей. Интерес здесь прочен еще и потому, что он так или иначе сосредоточен, главным образом, на познании пушкинской художественной концепции личности, а также связей этой личности с миром человеческих представлений и ценностей, на выявлении, в универсальном смысле, соотношения своего и чужого. «Учет чужой позиции у Пушкина — это норма, естественное состояние, обычная реакция. Учет — вовсе не согласие, не признание равноценности позиций и отказ от своей. Ценностный момент сохраняется: позиция «я» — предпочтительнее, ближе, вернее, но чужие при всем том с ней сопоставимы, как и она сопоставима с ними. Утверждается не

безотносительная правота и, следовательно, единичность позиции «я», а ее относительная правота и, стало быть, неединичность»<sup>1</sup> (выделено мною. — М. Д.). То обстоятельство, что высказывание ученого, помимо теоретического знания, содержит в себе еще и эвристическую ценность, доказывает сам факт возникновения данной статьи.

Начнем с фактов. Читая лирические произведения Пушкина 1830-х годов, можно встретить одну повторяющуюся и невольно обращающую на себя внимание антитезу, в художественной и смысловой емкости которой нам и предстоит разобраться. Приведем примеры:

1. Не множеством картин старинных мастеров  
Украсить я всегда желал свою обитель,  
Чтоб суеверно им дивился посетитель,  
Внимая важному суждению знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,  
Одной картины я желал быть вечно зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш божественный спаситель —

Она с величием, он с разумом в очах —  
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,  
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

Исполнились мои желанья. Творец  
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,  
Чистейшей прелести чистейший образец. (1830)

2. У русского царя в чертогах есть палата:  
Она не золотом, не бархатом богата;  
Не в ней алмаз венца хранится за стеклом;  
Но сверху донизу, во всю длину, кругом,  
Своею кистью свободной и широкой  
Ее разрисовал художник быстроокой.  
Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,  
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,  
Ни плясок, ни охот, — а все плащи, да шпаги,  
Да лица, полные воинственной отваги.  
Толпою тесною художник поместил  
Сюда начальников народных наших сил,  
Покрытых славою чудесного похода  
И вечной памятью двенадцатого года.  
Нередко медленно меж ими я брожу  
И на знакомые их образы гляжу,  
И, мнится, слышу их воинственные клики.  
Из них уж многих нет; другие, коих лики  
Еще так молоды на ярком подотне,  
Уже состарились и никнут в тишине  
Главою лавровой...

Но в сей толпе суровой

Один меня влечет всех больше. С думой новой  
Всегда остановлюсь пред ним — и не свожу  
С него моих очей Чем долее гляжу,  
Тем более томим я грустною тяжелой  
(1835)

3. Отцы пустынноики и жены непорочны,  
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,  
Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,  
Сложили множество божественных молитв;  
Но ни одна из них меня не умиллет,  
Как та, которую священник повторяет.  
(1836) (Выделено мною.— М. Д.)

Как хорошо видно из приведенных примеров, в ряде стихотворений Пушкина 1830-х годов встречается достаточно устойчивое противопоставление «единичного» и «множественного», создающее своеобразную систему отношений лирического героя и мира. Специфические «инварианты» антитезы «единичного» и «множественного» можно обнаружить и в других стихотворениях Пушкина 1830-х годов: «В альбом» (1835), «От западных морей до самых врат восточных» (1836), «Художнику» (1836), в какой-то мере сюда можно присоединить и элегию «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836) и др. Напрашивается, например, присоединение данной художественной антитезы Пушкина к проблеме «поэта и толпы». Однако остановимся пока только на очевидных случаях, так сказать, «обнаженного» использования этого «приема»: стихотворениях «Мадонна» (1830), «Полководец» (1835) и «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836). Попробуем сосредоточиться на форме и смысле «единичного» и «множественного» в произведениях Пушкина.

Несмотря на достаточно широкую область языкового использования слов «множество» и «одно» (в различных контекстах они встречаются, например, и в той же пушкинской повествовательной и критической прозе), обращает на себя внимание невольное сближение данной антитезы с традициями высокой древней и христианской книжности. Старославянский корень слова «множество» — «мнозе», служа обозначением абстрактного множественного числа, в то же время в различных языковых конструкциях описания выполнял роль торжественного зачина. Множество включало в себя обычно лица, события, имена и никогда не снижалось до простого перечисления предметов, неодухотворенного, бытового ряда вообще. Вспомним испуганную речь Мармеладова, трагедизирующего слова Господа в романе Достоевского «Преступление и наказание»: «Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила

много...». В «Лаврентьевской летописи» читаем описание половецкого нашествия: «приде множество половец: разделившеся на двое, одни придоша к Переяславлю и стаща у песочна а друзии придоша по оной стороне Днепра» (Лавр. лет. 6677). А вот послание Курбского к Ивану Грозному: «А всех причиненных тобою бед по порядку не могу и исчислить, ибо множество их и горем объята душа моя».

Как видим, в контекстах, не связанных с обыденной стороной жизни, слово «множество», помимо чисто смыслового задания, выполняло еще своего рода строгую роль торжественного зачина, настраивавшего внимание слушателя/читателя на материальные, преимущественно духовные. Нельзя не почувствовать этого, читая строки отмеченных нами пушкинских стихотворений:

Не множеством картин старинных мастеров  
Украсить я всегда желал свою обитель..

\* \* \*

Отцы пустынники и жены непорочны,  
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,  
Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв.  
Сложили множество божественных молитв.

Ключевое положение оппозиции «единичного» и «множественного» во многом определяется формальными особенностями построения текстов пушкинских произведений. Так, если посмотреть к тексту «Мадонны», то можно увидеть, что составляющие элементы противопоставления «одно» (повторяется трижды) и «множество» действительно глубоко входят в его внутреннюю композиционную структуру. Выдвинутые в начала стихотворных строк и в то же время «разбросанные» по всему тексту, эти повторы создают как бы единое ритмико-интонационное звучание пушкинского произведения. Например, в сочетании с повторами «одной», «одни» само имя «Мадонна» образует некое семантически значимое созвучие, своего рода палиндром:

**одна — м(адонна).**

Таким образом, в читательском восприятии формируется образ «одной» и единственной «Мадонны», которая по художественному определению есть «чистойшей прелести чистойший образец».

Оппозиция «единичного» и «множественного» в немалой степени способствует и предельной обобщенности высказывания в выделенной нами группе стихотворных произведений Пушкина. Самым конкретным и индивидуальным в «Мадонне», например, является, пожалуй, только поэтическое «я», лирический герой,

близкий автору. Все остальное — «мастер», «посетитель», «знарок». В «Полководце» опять-таки наиболее подробно разработан голько личный план восприятия живописи лирическим субъектом, противостоящим «жрецам минутного, поклонникам успеха». О преимущественно субъективном (единичном) переживании молитвы Ефрема Сирина говорится и в стихотворении Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...».

Самостоятельный интерес, с нашей точки зрения, представляют способы художественного воплощения «единичного» и «множественного» в стихотворениях Пушкина.

«Множественное» в контексте пушкинских произведений, как правило, дается в форме сжатого описания, в предельно обобщенной поэтической формуле. «Множество» картин старинных мастеров», как и «множество божественных молитв», выглядят просто как некий возможный и потому подразумеваемый ряд произведений живописи или религиозных обращений. Несомненно иной способ описания «множества» мы находим в стихотворении Пушкина «Полководец». Говоря о «палате» картин (художественной галерее Зимнего дворца), поэт стремится воссоздать подробности ее художественного интерьера:

Но сверху донизу, во всю длину, кругом,  
Своею кистью свободной и широкой  
Ее разрисовал художник быстроокой

И далее следует подробное перечисление «множества» картин:

Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,  
Ни фавнов с чашами, ни полногрудных жен,  
Ни плясок, ни охот, — а все плащи, да шпаги,  
Да лица, полные воинственной отваги

В описании «множества» картин в «Полководце» нельзя не усмотреть своеобразного внутреннего «сюжета», переключки со стихотворением «Мадонна». В «Полководце» перед нами как бы открывается как раз тот ряд «картин старинных мастеров», который ранее был только упомянут Пушкиным в «Мадонне»: «сельские нимфы», «девственные мадонны», «фавны с чашами», «полногрудые жены», «пляски», «охоты». Здесь перечислены, кажется, все или почти все излюбленные темы и мотивы живописных полотен «старинных мастеров» (фламандцев во главе с Рубенсом?). Если сравнивать стихотворения Пушкина с позиции сторонника теории интертекстуального анализа, то можно сказать, что «Полководец» так относится к «Мадонне», как «текст» к своему «претексту», характерно при этом, что «девственная Мадонна», не входившая прежде в «множество

картин старинных мастеров», теперь становится его составляющей и прогнупоставляется другому «множеству» произведений живописи, как негероическое — героическому, древнее — современному. Интересно отметить, что предмет преимущественного описания в «Полководце», портреты «начальников народных наших сил», даются вновь скупо, сжато, так сказать, на один манер: «все плащи, да шпаги, // Да лица, полные воинственной отваги». Сделанные наблюдения позволяют сказать, что категория «множества» обладает для лирического героя стихотворений Пушкина как бы величиной и относительной ценностью. Поэтому «множеством картин старинных мастеров» в «Мадонне», например, можно только «украсить» «свою обитель», «суеверно дивиться», «внимая важному суждению знатоков». И, наоборот, противоположная «множеству» «одна картина» в ценностном плане воспринимается лирическим героем глубоко лично: «В простом углу моем, среди медленных трудов, // Одной картины я желал быть вечно зритель». Различие в способах художественного воплощения «единичного» и «множественного» в стихотворениях Пушкина очевидно. Если «множество» дается Пушкиным, как правило, неразвернуто, как некий, так сказать, сверхличный общечеловеческий культурный духовный фонд, то «одно» описывается самым тщательным и подробным образом, как едва ли не исключительно личное и индивидуальное достояние.

Духовный контакт лирического героя с этим «единичным», взятым из «множества», — вот, пожалуй, главная тема стихотворений Пушкина. Как проявление такого контакта, очевидно, может истолковываться своеобразный «обмен взглядами» между лирическим героем и героями художественных портретов в стихотворениях «Мадонна» и «Полководец» или духовное прозревание истины «я» в стихотворениях «Отцы пустышники и жены непорочны...»:

Одной картины я желал быть вечно зритель,  
 Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
 Пречистая и наш божественный спаситель —  
 Она с величием, он с разумом в очах —  
 Взирали, кроткие, во славе и лучах...

\* \* \*

Один меня влечет всех больше. С думой новой  
 Всегда остановлюсь пред ним — и не свожу  
 С него моих очей. Чем долее гляжу,  
 Тем более томим я грустью тяжелой  
 .....Спокойный и угрюмый,  
 Он, кажется, глядит с презрительною думой

\* \* \*

По дай мне зреть мнѡ, о божѡ, прегрешенья...  
(выделено мною. — М. Д.)

Здѡсь мы становимся как бы невольными свидетелями особой «тайной встречи», духовного контакта «лирического «я» с «созданьями искусств и вдохновенья», право на который позднѡй Пушкин обосновывал как едва ли не единственное суверенное право творческой личности.

В текстах анализируемых пушкинских произведений обращает на себя внимание еще одна такая, как нам кажется, важная деталь (ситуация): стремление лирического «я» «быть вечным зрителем» «одной картины». Согласимся, ситуация выглядит несколько парадоксальной: крайний предел и беспредельность соединяются здѡсь в одно целое!

Думается, ситуация может несколько проясниться, если мы попытаемся выявить смысл числа «один» в пушкинских текстах, явно не являющегося в данном случае простой мерой счета.

При рассмотрении числа «один» у Пушкина невольно возникают различные ассоциации, сближающие пушкинское поэтическое видение мира с различными архетипическими представлениями, с культурной традицией. «В наиболее древних текстах «1» встречается крайне редко или вовсе не встречается. Оправдано предположение, что «1» означает, как правило, не столько первый элемент ряда в современном смысле, сколько целостность, единство. Совершенная целостность, понимаемая как единица, объясняет приписывание числа 1 таким образом этой совершенной целостности, как бог или космос»<sup>2</sup> (выделено мною. — М. Д.).

Пушкинское «единичное» оказывается «неожиданно родственным» и античной пифагорейски-платонической концепции числа, согласно которой антитеза «один — много» входила в одну из 10 основных противоположностей числа наряду с предельным /конечным и беспредельным/ бесконечным, нечетным и четным, мужским и женским, покоящимся и движущимся, прямым и кривым, светом и тьмой, добрым и злым, квадратным и продолговато-четыреугольным. Противоположности числа, обнаруженные пифагорейцами, мыслились ими в некотором отношении и связи. Если предел и беспредельность так различны между собой, то как же они могут объединяться, чтобы образовывать числа? В каком отношении эти две сферы должны находиться одна к другой? — спрашивал пифагорец Фалалей и отвечал: вот это-то отношение и есть гармония. Когда вещь развилась до того момента, когда она — «истина», т. е. когда она есть именно она, — она определенным образом вы-

делила и вырезала себя на фоне беспредельного. Предел и беспредельное образовали в ней нечто единое, а именно: гармоническое целое. Как справедливо пишет А. Ф. Лосев, пифагорейцы «подводят нас через гносеологию числа к его эстетике. В самом деле, число рассматривается здесь именно как *принцип оформления вещи в целях овладения ею в человеческом сознании*»<sup>1</sup>.

Если гармония, с точки зрения древних, — это то, благодаря чему четкий предел выступает на фоне неразличимой беспредельности, благодаря чему мы получаем возможность ясного ощущения вещи и четкого мышления ее, то пушкинское число «один» («единичное») и есть пример такой гармонии. В самом деле, если «одна картина», как совершеннейшее творение искусства, скажем, «Мадонна» Рафаэля, способна вместить в себя всю красоту и богатство мира, стать совершенной целостностью (у Пушкина — «чистейшей прелести чистейший образец»), то она неизбежно включает в себя всю гармонию отношений противоположностей, в том числе и гармонию отношений «единичного» и «множественного».

Своеобразие этих отношений у Пушкина, на наш взгляд, состоит в том, что антитеза «единичного» и «множественного» неодинаково распределяет свой смысл по отношению к действительности и к искусству. По отношению к действительности получает функцию разъединения, деления, противоположности, а по отношению к искусству, напротив, функцию соединения и согласия. Например, в тексте «Мадонны» элементы противоположности «одно» — «множество» разделены в действительном событии бытия («я» отделено от «посетителей» и «знатоков»), но зато соединены между собой в ряду искусства («множество картин старинных мастеров» и «одна картина» у Пушкина нигде абсолютно не противостоят друг другу). В сущности, в ряду искусства антитеза «единичного» и «множественного» у Пушкина как бы и вовсе утрачивает свою функцию антитезы. «Единичное» в искусстве способно вбирать в себя «множественное», а «множественное» фокусироваться в «единичном». Поэтому поэтическая исповедь своего пристрастия к «единичному» у Пушкина отнюдь не направлена на отрицание ценности «множественного».

Описывая «единичное» как свое личное, Пушкин открывает нам как бы самое главное: творческий процесс овладения этим «единичным», заключающийся прежде всего в постижении его сущностной духовной<sup>4</sup> истины и красоты:

Отцы пусыгинки и жены непорочны,  
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,  
Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,

Сложили множество божественных молитв;  
 Но ни одна из них меня не умиляет,  
 Как та, которую священник повторяет  
 Во дни печальные Великого поста,  
 Всех чаще мне она приходит на уста  
 И падшего крепит неведомою силой:  
 Владыко дней моих! дух праздности унылой,  
 Любоначалья, змен сокрытой сей,  
 И празднословия не дай душе моей.  
 Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,  
 Да брат мой от меня не примет осужденья,  
 И дух смирения, терпения, любви  
 И целомудрия мне в сердце оживи.

Великопостная молитва Ефрема Сирина, умиляющая лирического героя стихотворения Пушкина, — лишь одна из «множества божественных молитв». И в ее осознанном выборе мы видим проявление свободы отдельной личности, являющейся залогом существования жизненного разнообразия, ценностного и живого «множества».

Таким образом, за частным проявлением поэтики (в данном случае, антитезы «единичного» и «множественного») скрывается мировоззренческая и философская глубина поздней лирики Пушкина.

В обширной литературе о Пушкине 1830-е годы не раз становились предметом специального исследования как самостоятельный и качественно новый период в творческой биографии поэта.

Ф. М. Достоевский, выделявший в творчестве Пушкина три периода (с его точки зрения, кстати, «не имевших твердых границ»), к третьему периоду, то есть собственно к 1830-м годам, относил тот разряд его произведений, «в которых преимущественно засияли идеи всемирные»<sup>5</sup>.

На наш взгляд, одна из таких идей общечеловеческого звучания состоит в обосновании Пушкиным безусловной ценности жизни отдельной (единичной) и одинокой человеческой души.

Принимая жизнь как «множество», Пушкин, бесспорно, показывает нам его не как «множество» однородного, одинакового, но непременно как «множество» «единичного», разнородного и еще обязательно самостоятельного и необезличенного. В этом, по-видимому, и заключается высокий этический смысл пушкинского творчества.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986. С. 26.

<sup>2</sup> Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 630.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика) М., 1963. С. 270

<sup>4</sup> Заметим, что во всех трех стихотворениях Пушкина («Мадонна», «Полководец» и «Отцы пустыньники и жены непорочны») «единичнос» связано с определенными, так сказать, духовными объектами: картиной Рафаэля «Бриджоугерская мадонна», портретом Барклай де Голли английского художника Доу, молитвой сирийского поэта Ефрема Сирина

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 26 С. 145.

**Н. В. Киреева**

## **МИР В ЛИРИКЕ Е. А. БАРАТЫНСКОГО**

«Ситуация несовпадения, разминования, разобщения чувств во времени», о которой пишет С. Г. Бочаров<sup>1</sup>, к сожалению, явилась не только основой «сюжетного и смыслового движения» лирики Баратынского, но и трагически отозвалась на судьбе самого поэта. Ощущение непопаятости и надежда на соединение своей души с душой читателя будущих времен оказалась не осуществленной и поныне. Но не оставляет чувство, что каждое новое слово, сказанное о Баратынском, приближает нас к нему. Поэтому необходимо на пути постижения сумеречного и мятежного мира его лирики отметить, что отдельные оценки называются на общую нить размышлений, и возникает движение от определения принципа строения поэзии Баратынского как «трагического сознания вынужденной замкнутости»<sup>2</sup>, через преломление его в восприятии трагедии «самосознания человека, изолированного, отторгнутого от общих ценностей»<sup>3</sup>, к неожиданно очевидному в понимании Баратынского — его «поэтической устремленности к гармонии», «осознанию истины любой ценой»<sup>4</sup>, «стремлению к истине», равному стремлению к ней Л. Н. Толстого и, наконец, к сказанному: «Поэзия, мысль, живая вера» — три силы, образующие «вихревое вращение», конфликтную философскую ситуацию. Поэзия между мыслью и верой, поэт между поэзией мысли и веры. Бесспорно и примитивно слиться то и другое не могут»<sup>5</sup>.

Вместе с тем в оценках присутствует общее для всех восприятие разрыва («отъединения») отдельной, трагически самосознающей и самоощущающей индивидуальной личности от существующей внеличной («надличной») истины, гармонии, «верховой борьбе» не с которой, а за которую и обречен человек. Человек, «открывший для себя действие жестких закономерностей в мире и человеке»<sup>6</sup>, мучительно стремится постичь законы мироздания, управляющие этим миром, найти выход из «его опутавших сетей» «неумолимого опыта».

Постижение неотвратимости действующих в мире закономерностей свойственно, в первую очередь, индивидуальному сознанию: лирическому герою, поэту, Я-лирическому, Я-биографическому, Я; оно пытается вырваться из-под власти их, обращая свои надежды то в прошлое, то в будущее, то в вечное, но надежды эти каждый раз оказываются или иллюзорными, или неприсмлеемыми для него. Однако происходит это не вдруг.

Так, мироотношение «Я»<sup>7</sup> формируется в соответствии с изменениями его оценки приоритетности чувства или разума в понимании счастья — антитеза не только характерная, но и определяющая для лирики Баратынского в целом.

Жить чувствами: любить семейный круг друзей, «пиров веселый шум», наслаждаться любовью — в этом видит «Я» смысл жизни в начале пути. Но приходит разочарование в пирах, любви, поэзии — и в счастье, «желательном слепой душе». Разочарование приносит душе утомление, отрадою становится «неприхотливая лень», поэтому отношение к прошлому дифференцировано: хотелось бы забыть горести, но сохранить память о благах. Желания эти несовместимы: «несладкое утешение Леты» или дает забвение того, что не любил, но и любил «Я», или сохраняет память о том, что любил, но и не любил «Я». И все-таки он выбирает память о прошлом чувственном опыте, и выбор этот приносит ему новые муки: «Но для чего души разуверенье//Свершилось не вполне?//Зачем же в ней слепое сожаленье//Живет о старине?».

Если нельзя найти счастье в любви, дружестве и поэзии, надо, узнав людей, разлюбить и ближних, и друзей, приобрести «отрадное бесстрашие», «суровый хлад души», то есть обрести покой наставлением ума. Однако такой выбор сделать непросто: мир истины — это «могилы мир печальный», и «Я», отказываясь от «погребального светильника истины», решает остаться наедине со своими заблуждениями ради ощущений, дарованных жизнью. Так, обрекая себя на муки жестоких разочарований и сердца, и ума, он обрекает себя и на мучительный поиск выхода из этого состояния.

«Я» кажется, что желанное согласие, успокоение он обретет в могиле. Но, чем ближе он к ней, тем страшнее для него возможность осуществления этой мечты, тем ярче картины былого:

И ближние, друзья, мое грядущее, и молодость моя,  
И обещание в груди сокрытой музы —  
Все обольстительно скрепляет жизни узы;  
И далеко иду, как жребий мой ни строг,  
Я жить и бедствовать услужливый предлог.

Иллюзию забвения, казалось бы, дает мир сказочных галлюцинаций, предложенный бесенком («Живой водой веселье вспырнет, // А горе мертвою зальет»), но забвение вызывает в «Я» ощущение «его опутавших сетей», «мертвящего сна ума».

В поэзии, вдохновении желал бы он найти освобождение, но мольбы и пени кажутся ему напрасными.

Душа его «рвется» в Италию. Хотя он и знает, что найдет там лишь «останки павшего Рима», «упавшие чертоги колонн», «прах поэтический древнего мира». Стремление к ней — как стремление в прошлое, приобщение к духу его, хранимому природой.

«Я» ощущает себя пророком в «немотствующей пустыне», и тогда он отказывается от «людского шума», от «общежительных страстей», «бесплодного развлечения» в последней надежде: обрести «свет высок», испытать упоение в минуту, когда «мгла падет с его очей». И не любовь становится для него тем высоким светом, к которому он стремится: она отрывает его от «звезд Мозта», но и заставляет забыть о звездах небесных; она обещает ему «бессмертье» за могилой в соединении душ, но мир этого бессмертия представляется ему бездной, лишенной образов и чувственных примет земной жизни. Он отрывается от земли, но к небесам подняться не может. Измученный бесплодными поисками, как к последней возможности вырваться из опутавших его сетей, он с мольбой обращается к богу:

Царь небес! успокой  
Дух болезненный мой!  
Заблуждений земли  
Мне забвенье пошли,  
И на строгий твой рай  
Силы сердцу подай.

Субъект сознания «Я» выявляет внутренний мир своей души, «жизнь сердца», его страдания и надежды. Он ощущает себя включенным в безгранично-вечное пространство: в земную жизнь и жизнь загробную, в жизнь, реально данную, и жизнь воображаемую. Это мир Беса, Демона, Пророка и Царя небесного. По сравнению с ним и жизнь светского общества, и жизнь семейственного круга друзей представляются ничтожно малыми, но именно они наполняют сердце «Я-лирического»<sup>8</sup> отравляющим опытом, а «Я-биографического» — опытом оживляющим.

Особо важное значение имеет то, что в цикл, объединенный «Я-биографическим»<sup>9</sup>, не только введена позиция другого, но она стала равной собственной и даже приоритетной по отношению к ней.

В состоянии дисгармонии с миром, внутреннего духовного разлада «Я-биографический» с надеждой обращается к миру любви, добра и веры. Этому миру он готов покориться, подчинить ему свою лиру. От понимания значения в судьбе своей дружеского участия и даже жертвенности он приближается к постижению святого участия в ней любви христианской, в которой видит всепрощенническое, миротворческое начало («В мой дикий ад сошла рука с рукою, —//Рай зрела в нем чудесная любовь»), но, поднимаясь к идее божественного откровения, вновь обретенной гармонии, остается мятущимся демоном, соотносящим себя с богом («С тобой себе и небу веря вновь»).

\* \* \*

С введением в лирику Баратынского обобщенно-собирающего сознания «Мы-люди» появилась возможность выйти за пределы индивидуального опыта<sup>10</sup> и осмыслить опыт родовой. И тогда оказалось, что желание найти «в сей жизни блаженство прямое» дано было людям свыше: интуитивно, сердцем был постигнут ими блаженнейший мир:

Но в искре небесной прияли мы жизнь,  
Нам памятно небо родное,  
В желании счастья мы вечно к нему  
Стремимся неясным желаньем!

Поэтому смерть отрадна, в ней залог возвращения на родное небо. Но она страшна «рабам самовластного рока», насильственно покоренным земным ощущениям, «болезненной жизни», «недугу бытия» — в этом проклятие «земных детей Прометея», «чад святотатства».

Желание «Мы» — это желание освобождения от страха «случайной» жизни, уже по сути своей, изначально противопоставленной идеалу «заочного», «вечного» мира, где только и возможна реализация мечты, гармония; это желание избавления от опутавших человека сетей неумолимого опыта, порока. Желание исполнится, если человек научится понимать «дикий смысл» порока по одному лишь намеку, если сумеет освободиться от представлений о земле как исполнине. Поэтому ему необходимо знание как откровение, в нем надежда на избавление от заблуждений и страхов, в нем скрыта великая мудрость, хранимая в мире, ее надо принять, не прибегая к собственному горькому опыту, продиктованному гордыней.

\* \* \*

Но в человеке заложены, по Баратынскому, две программы развития: духовного и физического<sup>11</sup>, и поэтому «собственно

автор» говорит о душе, устремленной к небу, и о теле, подчиненном законам земной жизни, как о неразрывном противоречивом единстве и обращается к вопросам, связанным не с закономерностями мира, а с законами мироздания.

Пока человек не презрел чувства и не доверился уму, он жил в гармонии с природой. Но, предавшись суете изысканий, он остался на земле одинок и беспомощен<sup>12</sup> («И сердце природы закрылось ему, // И нет на земле прорицаний»). Особое значение поэтому приобретает сохраненный ему поэтический дар. «Таинственная власть гармонии» «врачует болящий дух», искупает «тяжелое заблуждение», укорачивает «бунтующую страсть»: «святое» поэтическое творчество очищает душу поэта, открывает ему мир на уровне интуитивного познания. Такое познание естественно для музыканта, живописца, скульптора и поэта — но не поэта мысли! Стремление к логическому познанию законов бытия не приносит ни успокоения души, ни откровения истины. Мысль бесплодна: как от цветка может родиться только новый цветок, так от мысли — новая мысль, но не истина.

Тело, земля, мысль противоположны душе, небу, чувству. Земной мир — это юдольный мир, место страданий. Он связан с представлениями собственно автора о подлунном мире, тогда как смерть — с солнцем и небом. Временные границы юдольного земного мира ограничены, он состоит из цепи замкнутых кругов, каждый из которых завершается мраком. Жизнь бессмысленна и обременительна. Но, если тело живет синхронно этому временному движению, и оно также пусто и бессмысленно, душа уже давно погружена в возвратные сновидения, она продолжает жить в воспоминаниях, то есть во вновь переживаемом кипении и метании страстей. Сновидения души, таким образом, оказываются наполненными ощущениями жизни, и душа, с ее интуитивным познанием истины («безумная душа»), оказывается прозорливее тела, лишенного способности к интуитивному познанию и утратившему представление о смысле происходящих в мире изменений.

Две доли дало провидение «На выбор мудрости людской: // Или надежду и волненье, // Иль безнадежность и покой». Но выбор оказывается несвободным, он запрограммирован, зависит от закономерностей мира. Поэтому собственно автор приветствует смерть, несущую согласие миру и человеку. Смерть представляется не концом жизни, а переходом в иное состояние: она не антипод ее, а ее земной предел и одновременно продолжение. Смерть — «дочь верховного Эфира», «слуга всевышнего», «лучезарная краса», «святая дева».

Казалось бы, собственно автор поднимается до понимания истины, способной внушить желанное успокоение индивидуальному сознанию, помочь ему обрести гармонию с миром. Но этого не происходит, хотя в лирике Баратынского и есть ряд стихотворений, которые, на первый взгляд, близки к решению этой задачи: это многосубъектные лирические произведения, в которых «Я» соотнесен с повествователем («Весна, весна», «На посев леса», «Пироскаф»). Но и в них «Я» не может заставить себя пренебречь земным миром («Велик Господь! Он милосерд, но прав://Нет на земле ничтожного мгновенья»). Чтобы примириться с небом, надо полюбить жизнь — его творение, принять ее. Поэтому «Я» и отдает себя во власть этого мгновения, сознавая иллюзорность такой гармонии. «Что нужны...», «И пусть...», «Нужды нет, близко ль, далеко ль до брега!..» — решимость «Я» напоминает упрямое желание человека добиться желаемого наперекор судьбе, пренебрегая истиной. Поэтому закономерно, что в лирических произведениях Баратынского, где «Я» соотносится с собственно автором (таких, например, как «Осень», «Последний поэт»), «...утверждается мысль о безраздельном господстве враждебных человеку закономерностей», и в этом смысле «Последний поэт» является программным произведением<sup>13</sup>.

Но мир закономерностей и человек этого мира подчинены законам мироздания. Человек, по Баратынскому, изначально обладает истиной, данной ему свыше, но сам он отдан во власть губительных для него закономерностей жизни. Стремление вырваться из их сетей в другие области существования терпит крах, но человек живет надеждой (не верой) на высшую запредельную гармонию. Он стремится к небу, но не может преодолеть груз земного опыта, груз мира закономерностей.

Два начала не может согласить в себе человек: брешное и духовное, поэтому не может ни примириться с миром, ни обнаружить разумность его устройства. Чем больше он ощущает себя жителем земли, тем выше и недостижимее становится для него небо, тем желаннее то, что обещает ему встречу с божественным откровением: «святая любовь», «святая поэзия», «святая смерть». И в этом смысле как программное может рассматриваться стихотворение «Недоносок»:

Я из племени духов,  
Но не житель Эмпрея,  
И, едва до облаков  
Взлетев, паду, слабея,

Как мне быть? Я мал и плох;  
Знаю: рай за их волнами,  
И пошусь, крылатый вздох,  
Меж зсмлей и небесами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной». Лирический мир Баратынского//Контекст 1984. М.: Наука, 1986. С. 109.

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 320.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1964. С. 77—78.

<sup>5</sup> Бочаров С. Г. Там же. С. 134.

<sup>4</sup> Хетсо Г. Баратынский. Жизнь и творчество. Oslo, 1973. С. VI—VII.

<sup>6</sup> Корман Б. О. Человек и закономерности в реалистической лирике Е. А. Баратынского//Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1978. С. 54.

<sup>7</sup> «Моя жизнь», «Водопад», «Элегия», «Когда неопытен я был», «Чувствительны мне дружеские пени», «Лета», «Безнадежность», «Истина», «Из Шенье», «К Амуру», «Деревня», «Бесенок», «Когда исчезнет..», «Бокал», «Своеобразное прозвание», «Небо Италии», «Звезда», «Молитва».

<sup>8</sup> «Разлука», «Поцелуй», «Размолвка», «Ожидание», «Ропот», «Утешение», «Разуверение», «Уверение», «Оправдание».

<sup>9</sup> «Брату при отъезде в армию», «Дельвигу» («Я безрассуден — и не диво!»).

<sup>10</sup> «Любовь и дружба», «К-ву», «Коншину», «Приятель строгий», «Дельвигу» («Напрасно мы, Дельвиг»), «Добрый совет», «Авроре Ш...», «К <Дельвигу>». На другой день после его женитьбы», «Дорога жизни», «Старательно мы наблюдаем свег», «Наслаждайтесь: все проходит», «Благословен святое возвестивший!..», «Толпе тревожный день приветен, но страшна...»

<sup>11</sup> Корман Б. О. Указ. соч. С. 60.

<sup>12</sup> «Приметы».

<sup>13</sup> См.: указ. работу Кормана Б. О.

## В. И. Чулков

### «СМЕРТЬ ПОЭТА»

#### Метод, материал и субъектная организация

Тезис о том, что поэт Лермонтов для русской литературы родился в 1837 году, кажется, ни у кого не вызывает возражений. Более того, он постоянно подкрепляется новыми аргументами: «Смерть Поэта» открывает реалистический этап в творчестве Лермонтова; это стихотворение идейно превосходит стихотворения других авторов, обратившихся к той же теме; оно отличается высоким уровнем жизненной достоверности и т. д.<sup>1</sup> Однако, чем настойчивее и однонаправленнее аргументация, тем

острее необходимость вернуться к предмету разговора и попытаться взглянуть на него под несколько иным углом зрения.

Еще Пушкин в «Поэте и толпе» впервые в русской литературе свел традиционные полюсы («Поэта» и «толпу», «высокое» и «низкое») лицом к лицу и заставил их вступить в диалог. Диалог этот остался незавершенным, «Поэт» и «толпа» разошлись, неколебимые в своей правоте. Тем не менее для Пушкина главное в том, что встреча состоялась, диалог принципиально возможен<sup>2</sup>. Лермонтов в «Смерти Поэта» начинает с того, на чем Пушкин остановился: встреча Поэта с «толпой» («светом») не просто состоялась, но имела трагический результат — «толпа» добралась-таки до Поэта, до самого главного в нем («души»), и сумела смертельно уязвить ее. Можно ли эту новую (в отношении к традиционно-романтической) ситуацию назвать реалистической? Думаю, что нельзя. И прежде всего потому, что Лермонтов, опираясь на романтическую и — шире — дореалистическую (нормативную) традицию, отталкивается от реальных фактов, стремясь придать им некий универсальный смысл. Первым уровнем универсализации является параллель между реальной дуэлью и дуэлью «литературной», «романтной», когда Поэт уподобляется Ленскому, а его «убийца» — Онегину: «И он убит — и взят могилой, // Как тот певец, невдомый, но милый, // Добыча ревности глухой, // Воспетый им с такою чудной силой, // Сраженный, как и он, безжалостной рукой»<sup>3</sup>. Образ Поэта здесь явно откорректирован за счет отсечения пушкинского отношения к своему герою — отношения реалиста, симпатизирующего поэту-романтику и в то же время трезво анализирующего его поведение, строй его мыслей и чувств. Этот анализ позволяет Пушкину увидеть в Ленском не только патетическое, романтически-возвышенное, но и прозаическое, потенциально-комическое содержание<sup>4</sup>.

Именно это и отброшено в лермонтовском стихотворении, и герой-романтик отождествлен с его создателем. В этом смысле совершенно закономерно, что отождествляющая автора с героем параллель возникает сразу после горьких сетований в адрес «убийцы» Поэта. И здесь, в действительности, и там, в романе, «сошлись» «лед и пламень», «стихи и проза», Поэт («певец») и не-Поэт («пустое сердце», которому нет дела до различий между «ямбом и хореем»), жизнь истинная и нежизнь, ее подобие. Реальная дуэль не просто дублирует вымышленную, но обе они интерпретированы в категориях романтического двоемирия, что позволяет Лермонтову возвести частный случай к родовой ситуации мести «света» («толпы») Поэту за свои бесплодие и несостоятельность. По той же ло-

гике и «жажда мести», которую не может утолить Поэт, и «глухая ревность», которой мучается «голла», сохраняя свое конкретное содержание, обретают и более широкий смысл: «месть» и «ревность» здесь — родовые состояния Поэта и «света», приглушенные, пока они не соприкасаются между собой, и трагически-необратимо реализующиеся при первом же контакте. Иными словами, «постромантическая» ситуация осмыслена Лермонтовым в романтических категориях, ее освоение происходит по уже известной логике возведения конкретных, частных фактов в ранг неких универсалий, логике, свойственной романтическому мироотношению и творчеству.<sup>4</sup>

Добавим к сказанному и то, что само возникновение «постромантической» ситуации интерпретировано Лермонтовым в том же ключе. Контакт между Поэтом и «светом» оценивается как роковая ошибка Поэта. Здесь-то и происходит возврат к традиционной, исходной романтической ситуации абсолютной отъединенности Поэта от пошлого прозаического мира как единственно нормальной и приемлемой: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной//Вступил он в этот свет завистливый и душный...». С этой точки зрения принципиально новым в лермонтовском стихотворении является не то, что Поэт (обманутый или обманувшийся) перешагнул границу, оберегавшую его от всеразрушающего воздействия прозаического мира, а то, что, перешагнув ее, Поэт оказался во власти этого мира. Романтический герой, как правило, имел возможность оставаться недосягаемым для толпы, либо устремляясь туда, где, как ему казалось, торжествуют «покой и воля», либо мысленно возносясь над толпой, игнорируя ее («Подите прочь!»). Пушкинская поэзия дала еще один вариант «ухода», связанный с признанием «ничтожности» Поэта в сфере быта, уравнивающей его с друми и тем самым ограждающей от душевных травм. Лермонтов жестко ограничивает возможность выбора: Поэту уже и бежать из этого мира некуда, и игнорировать его невозможно. Он обречен защищать свою честь в принципиально новых обстоятельствах агрессивной, бесчестной, но реальной действительности, от которой не уйти, которая будет гнать и травить до конца.

Здесь-то и возникает та зыбкая грань, которая отделяет «Смерть Поэта» от собственно-романтической традиции: Лермонтов уже знает о жестокой и непродолимой силе реального мира, о том, что Поэт обречен рано или поздно столкнуться с ним и погибнуть. Кроме того, реальный мир для Лермонтова — мир социально дифференцированный, и зло носит в нем социальную окраску. Эта месть властей предержащих за то, что

Поэт уже самим фактом своего существования претендует на часть истины, которую они всегда считают принадлежащей только им и никому более.

Итак, понимание социальной природы зла и власти реального мира не позволяет безусловно отождествить «Смерть Поэта» с романтической традицией. Но нельзя не видеть и того, что оба вперомантических компонента находятся в полном согласии с лежащей в основе стихотворения романтической концепцией двоемирия. Мало того, прозревая социальный характер отношений между Поэтом и миром и невозможность избавления от них, Лермонтов придает этим отношениям опять же некий тотальный, универсальный смысл, включая судьбу Поэта в контекст мировой истории, взятой в момент зарождения в ней гуманистического начала: «И прежний сняв венек, — он венек терновый, // Увитый лаврами, надели на него: // Но иглы тайные сурово // Язвили славное чело...». Сакральный терновый венек на челе Поэта, скрытый под «лаврами», обнажает здесь свой изначальный профанный смысл (Матф. 27, 27—30; Мк. 15, 16—20; Ио. 19, 2—3). Но те казнили явно, ослепленные незнанием, и потому достойны того, чтобы Иисус искупил смертью их грехи. Эти казнят тайно, ведая, что творят, и потому их вина неизмеримо значительнее и не оправдаться им перед Божьим судом, в лермонтовской интерпретации напоминающим Страшный суд («И вы не смаете всей вашей черной кровью...»).

Этот уровень универсализации — последний, высший уровень. Но важно подчеркнуть, что он не отмечает всех остальных. Исходная ситуация, подвергаясь универсализации сначала в рамках романтически интерпретированной дуэли Ленского и Онегина, потом — романтического двоемирия, а затем еще и в контексте центрального эпизода Нового Завета, не только не утрачивает связи с породившей ее реальностью, но при этом обогащается социальным содержанием. Романтический взгляд на дуэль и смерть Поэта актуален, необходим в силу своей традиционности и универсальности, но уже недостаточен, не покрывает и не объясняет всех открывшихся автору смысловых граней явления. Однако Лермонтов не отбрасывает его. Перед нами стихотворение, в котором автор не ограничивается ни одним из доступных ему путей осмысления реального факта, но стремится расширить и обогатить ими возможности традиционной-романтической его интерпретации, обнаруживая в ней потенциал как конкретно-исторический, социальный, так и над-исторический.

Описанная выше трансформация романтической модели повлекла за собой реорганизацию субъектного строя стихотворе-

ния. Традиционное романтическое повествование монологично, субъект сознания здесь равен себе в любом отрезке текста. При этом степень определенности, выраженности индивидуально-личностного начала в романтической лирике столь высока, что в результате системообразующим элементом ее становится лирический герой. В собственно романтической лирике Лермонтова эти принципы доведены до логического завершения: любая иная форма выражения авторского сознания у него существует как вариант, аспект всеобъемлющего сознания лирического героя<sup>5</sup>.

В «Смерти Поэта» Лермонтов идет иным путем. Резко личностно окрашенные лексика и интонационный строй стихотворения, особенности синтаксиса дают устойчивое ощущение того, что повествование ведется от некоего «я». Это ощущение крепнет от того, что параллельно эмоционально-оценочным характеристикам Поэта и виновников его гибели в стихотворении широко используются местоимения 2 и 3-го лица единственного и множественного числа («он», «вы», «они»), как бы еще раз дистанцирующие и персонифицирующие повествующего. Но в том-то и дело, что, содержательно ощутимое, «я» формально не выражено.

Открытое «я» (лирического героя или личного повествователя) в контексте романтической традиции предполагает единственно возможную (лично определенную и, следовательно, лично ограниченную) точку зрения, позицию. Редуцируя «я» формально, Лермонтов обнажает содержательную дистанцию, отделяющую повествующего от объекта повествования (в том числе и от Поэта). Пушкин в «Поэте и толпе», Баратынский в «Последнем поэте», фиксируя эту дистанцию, избирают величную форму повествования от собственно автора. Форма повествования в «Смерти Поэта» близка собственно автору, но «теневое» присутствие редуцированного «я» рвет, сокращает намеченную дистанцию, делает ее неопределенной, четко и окончательно не фиксируемой. Как результат, в стихотворении воспроизводится не равное себе сознание автора, а его грани, стороны.

Прежде всего это грань, маркированная местоимением «мы»: «...Заброшен к нам по воле рока; // Смейся, он дерзко презирал // Земли чужой язык и нравы; // Не мог щадить он нашей славы ..» Любопытно, что перед нами почти дословная цитата из известного монолога Чацкого: «Но хуже для меня наш Север во сто крат, // С тех пор, как отдал все в обмен на новый лад, — // И нравы, и язык, и старину святую...»<sup>6</sup>. Однако характерное для Чацкого обостренно-личностное переживание величных (в

данном случае — культурно-национальных) ценностей в лермонтовском стихотворении сменяется не менее острым, но внешне индивидуальным, родовым переживанием их незащищенности перед лицом «убийцы» с «пустым сердцем». Повесивший субъект, сливаясь с культурно-национальным «мы», говоря от его имени, дистанцируется и от «убийцы», который «не может» ни «понять», ни «щадить» Поэта как наиболее яркое воплощение национальной культуры, и от «них» — тех, кто травит и гонит Поэта. Есть «он» — слепой исполнитель «воли рока», есть «мы» — знающие, «на что он руку поднимал» и есть «они» — подтолкнувшие Поэта к роковой черте. Однако обратим внимание на зыбкость содержательной границы не только между «убийцей» и «светом» («он» — один из них), но и между «вы» и «мы». «Мы» в стихотворении — носители вечных национально-культурных ценностей, а «они» («вы») — часть «мы», современники Поэта, догадывающиеся о том, кто перед ними (иначе зачем травить, «раздувать» «чуть заганвшийся пожар»), но не сумевшие или не захотевшие оценить его по достоинству. «Они» так же враждебны Поэту, как и «он». И в этом смысле «он» входит в «вы» («они»). Но «он» — чужой, а «они» — свои. И в этом смысле — часть «мы». За этой зыбкостью, размытостью кроется позиция автора, который принадлежит настоящему травли и убийства, осознает эту принадлежность, не принимает ее и в то же время не изымает себя из этого (такого) настоящего, остается в нем как посетитель вневременных культурно-национальных ценностей, тем самым сохраняя их здесь и сейчас.

Эта принадлежность автора современности и приверженность вневременным культурно-национальным ценностям не спасает его от чувства мучительного бессилия перед случившимся. И тогда в стихотворении реализуется еще одна грань сознания автора, с горечью и скорбью признающего невозможность что-либо изменить, поправить в сложившейся ситуации: «Убит!..к чему теперь рыданья, // Пустых похвал пенуный хор // И жалкий лепет оправданья? // Судьбы свершился разговор!». Можно рассматривать эти вопросы как обращенные к «ним», современникам, пытающимся запоздалыми похвалами оправдать свое жестокое равнодушие к Поэту. Но в известной мере это еще и вопросы к себе как одному из современников и свидетелей убийства. «Замолкли звуки чудных песен, // Не раздаваться им опять: // Приют певца угрюм и тесен, // И на устах его печать»<sup>7</sup> Оба фрагмента, отличаясь отсутствием гневных инвектив в адрес виновников трагедии, наполнены болью и горечью от понесенной утраты, смирением перед случившимся «при-

говором судьбы» и не высказанным открыто чувством вины, истиник которой — в духовной сопричастности Поэту, которая в этом жестоким и бездуховном мире не может быть реализована в действии, поступке, ограждающем «пепца» от злобы и клеветы.

Наконец, в стихотворении можно выделить еще одну грань сознания автора, выступающего в качестве пророка, всеведущего, освободившегося от сковывающей и ограничивающей власти земного мира и говорящего с ним на равных. Это романтическое сознание, переросшее себя, свою личностную определенность и локализованность и заговорившее не только от имени человека, духовно причастного Поэту, не только от национально-культурного «мы», но прежде всего от имени Божьего суда как конечной — надвременной и надындивидуальной — Истины. Обнаружившая себя во всей полноте в последних 16 строках, эта грань сознания автора выступает в качестве итожащей стихотворение, но не отменяющей, не замещающей других, описанных выше. Мало того, и в ней содержится компонент, уже обнаруженный: чем последовательнее скрытое «я» отделяет себя от современности, тем ошутимее и прочнее их связь, поскольку отделиться для автора уже не значит отвернуться, отмахнуться. Напротив — значит внимательнее всмотреться в современность. Нравственно- и эмоционально-ощутчая дистанция становится здесь залогом точного и ясного ее (современности) понимания.

Подчеркну, что все три случая присутствия скрытого «я», описанные как грани единого авторского сознания, «вершинные», наиболее резко проявленные в тексте, который ни к одному из них не сводится и ни одним из них не ограничивается. Перед нами стихотворение, обнажившее сам процесс формирования нового качества авторского мироотношения, в котором оценочный (нормативный) подход к явлениям действительности достраивается, обогащается подходом аналитическим: лирическое «я», редуцируясь, каждый раз воспроизводит ту или иную грань сознания автора. Вовлеченные в процесс освоения конкретного факта, они, оставаясь относительно самостоятельными и в то же время заключая в себе нечто общее, делают итоговую авторскую позицию подвижной, гибкой, способной ухватить и освоить явление во всей его полноте и внутренней противоречивости.

Итак, ни одна из явленных в стихотворении граней авторского сознания не может считаться адекватной итоговой авторской позиции. Какова же позиция в целом?

Сердцевину ее составляет романтическое противопоставление идеального и реального компонентов мира как его структурная и смысловая ось. В самом этом противопоставлении нет ничего нового, собственно лермонтовского. Оно в другом. В том, что именно эта ситуация и мыслится в стихотворении как единственно нормальная: пока граница, отделяющая идеальное от реального, непреодолима, мир удерживается в приемлемом равновесии. Трагедия не в том, что реальность пошлая, серая, жестокая. И не в том, что идеал недостижим. Нет, она в том, что граница, их отделяющая, прорвана, равновесие нарушено и ничто уже не может устоять перед натиском прозы и пошлости. Из собственно романтической посылки сделан вывод, романтику неизвестный, — вывод о неодолимой силе реального мира, сокрушившей Поэта и втянувшей в свой круговорот автора. Отсюда первая — самая естественная реакция бессилия перед случившимся, сломленность тяжестью утраты, отсутствием возможности противостоять злу поступком. Но и несогласия, признания ненормальности гибели Поэта. Позиция эта удивительно близка той, которую Баратынский воспроизвел в финале стихотворения «Последний поэт»: «...в смущение приводит//Человека вал морской,//И от шумных вод отходит//Он с тоскующей душой!». Б. О. Корман по поводу этого финала писал: «Романтик назван здесь не поэтом, а человеком; назван не случайно: он и не похож на людей толпы и все-таки с ними схож. Он, как и они, человек железного века: можно не принимать свое время, но уйти от него нельзя даже внутренне»<sup>9</sup>. Автор в «Смерти Поэта» — сын своего железного века. Он тоже не принимает современность и не может уйти, отмахнуться от нее. Но то, что у Баратынского стало причиной трагедии героя, то в «Смерти Поэта» стало почвой, основой формирования принципиально новой авторской позиции. Не отворачиваясь, но, наоборот, пристальнее всматриваясь в себя и свое время, обнаруживая трагически неразрывную с ним связь, автор одновременно упорно и настойчиво ищет духовной связи с Поэтом, историей, национально-культурными ценностями, Богом и Божим судом не только как критериями оценки своего века, но и как теми безусловно ценностными началами, которые он призван здесь и сейчас сохранить, утвердить. Это внеличные ценности, которые, не утрачивая своей всеобщности и универсальности, сегодня, когда торжествует зло, могут и должны стать личностными, «моими». Присвоение внеличных ценностей оказывается залогом их и «моего» выживания в стихии железного века. Удерживая автора от возможности выпасть из современности, они в то же время дают ему возможность не раст-

вориться в ней. Эта позиция, утратив одномерность, лишённость, позволяет автору дифференцировать современность, увидеть её неоднородность: есть «убийца», виновный лишь в том, что не в состоянии понять смысла и значения содеянного им; есть «они», сломленные железным веком, принявшие и впивавшие его яд; есть «вы» — «Свободы, Гения и Славы палачи», ищущая горы зла. Три уровня вины и три меры ответственности. И есть автор, принадлежащий той же эпохе, ощущающий и свою вину — вину современника и свидетеля гибели Поэта. Это иной уровень вины — осознанной, пережитой за всех и вместо всех. Эта иная мера ответственности — перед Богом, историей, национальной культурой за свое время, своих современников. Такая вина и такая ответственность и есть, в конечном итоге, основа авторской позиции в «Смерти Поэта».

Стихотворение представляет собой внутренний спор романтического авторского сознания с самим собой. Позже этот спор и у Лермонтова решится за счет объективации романтического сознания и романтического типа личности. Здесь же мы имеем дело с начальной его стадией, в соответствии с которой окончательный выбор между романтически-безоглядным неприятием мира и возможностью понять его еще не сделан, оба варианта, генетически восходящие к разным типам мироотношения, соседствуют, переплетаются, перетекают друг в друга, что отразилось и на идейно-тематическом содержании стихотворения, и на его субъектной организации.

Описанный внутренний спор Лермонтова с романтизмом не в 1837 году начался и не «Смертью Поэта» завершился. Он составляет один из основных векторов развития творчества Лермонтова в целом. С этой точки зрения необходимо вернуться к вопросу о субъектном строе лермонтовской лирики в целом. Но это задача самостоятельного исследования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См, напр.: Архипов Вл. М. Ю Лермонтов Пoesия познания и действия. М., 1968; Коровин В. И. Творческий путь М Ю. Лермонтова М, 1973; Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. М, 1985, Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.

<sup>2</sup> Подробнее см: Корман Б. О Лирика и реализм. Иркутск, 1986

<sup>3</sup> Здесь и далее стихотворение цит. по: Лермонтов М Ю Собр соч.: В 4 т, М., 1975 Т. 1.

<sup>4</sup> Как правило, выявляя прозаический потенциал личности Ленского, ссылаются на XXIII и XXXVIII—XXXIX строфы 6 главы романа Прибавим и тот факт, что Татьяна не проявляет к Ленскому никакого интереса, вероятно, интуитивно чувствуя «игровой» характер его романтизма

<sup>5</sup> О единстве личности, стоящей за стихотворениями Лермонтова, писал

еще В. Г. Белинский. Вл. Соловьев формулирует эту особенность лермонтовской лирики с афористической точностью: «Пушкин, когда и о себе говорит, то как будто о другом; Лермонтов, когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собою, обращается на себя» (Соловьев Вл. Лермонтов//Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990 С. 445)

<sup>6</sup> Грибоедов А. С. Горе от ума. М., 1988. С 105

<sup>7</sup> Известно, что именно этим фрагментом завершалась 1-я редакция стихотворения. Переключаясь с предпосланным ей эпиграфом, такой финал акцентировал состояние сломленности, скорбного бессилия как итоговое. Позиция «часного человека», духовно сопряченного поэту, уповающего лишь на справедливый суд «государя», входила в явное противоречие с лежащей в основе стихотворения романтической этикой и поэтикой. Здесь, а не только в споре со Столыпиным следует искать причины, побудившие Лермонтова дописать заключительные 16 строк и снять эпиграф.

<sup>8</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С 181.

<sup>9</sup> Корман Б. О. Субъектная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт» (К вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина)//Избранные груды по теории и истории литературы Ижевск, 1992 С. 79.

Т. Л. Власенко

## ИСТИНА, ДОБРО И КРАСОТА В РУССКОЙ ЛИРИКЕ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА (ФЕТ, НЕКРАСОВ, АХМАТОВА)

«...Абсолютное осуществляет благо через истину в красоте»<sup>1</sup>. Эта классическая философская формула В. С. Соловьева вложена в его концепцию мира и человека как важная составляющая, ограничивающая принципиальное значение для литературоведения. Ограничимся здесь тем ее аспектом, который содержится в «Чтениях о Богочеловечестве», так как в этой работе категории соотношены в своем единстве и раздельности.

Основа концепции В. С. Соловьева — идея движения божественной мысли от общего мира к его индивидуализации (вначале к звездам, затем — к планетам и Земле, в том числе) и, наконец, к человеку, а от природного человека — к Богочеловеку и духовному человеку. В последовательности этого процесса названные категории истины, блага и красоты занимают свое место в эволюции мира и выражаются в творчестве художника слова.

Как важнейшее осмысляет В. С. Соловьев благо, которое выражается в мире чувством любви в ее самом широком понимании. При утверждении блага человек опирается на волю, наиболее сущностную и глубинную часть сознания, оставляющего

человека абсолютно свободным в выборе. (Вспомним пушкинское: «На свете счастья нет, но есть покой и воля».) Категория истины, оставаясь в принципе неразрывной с понятием любви и красоты, опирается на другую сторону сознания человека — представление. Категория красоты, гармонично связанная с истиной и добром, опирается на **чувство** человека. Таким образом, воля, представление и чувство как составляющие части сознания участвуют в формировании литературного процесса. Они неразделимы в сознании автора, но возможно преобладание какой-то части, соподчиненность другим. У конкретного человека чувство, представление и воля следуют одно за другим.

## 1

Многие поколения читателей и исследователей были прикованы к извечному, казалось, вопросу о лирике Фета и Некрасова. Полоса долгого спора были предельно разведены: на одном — эстетический авторитет Тургенева, отвергающий поэзию Некрасова, на другом — некий советский читатель Фета, поставивший знак «минус» на поэте «чистого искусства».

Поэзия Фета — особый мир, в котором лирический герой, зная о высоком мире Духа, мире идеала, остается на земле, точнее — в России, в ее средней полосе, среди кленов и берез, русской выюги и яркой весны, слушающим крики петуха и песни соловья. Свеча и няня, самовар и мальчик («На дворе не слышно выюги»), ночной сад, «темный профиль», «небесный свод», «несбыточное» («Еще весна, — как будто неземной»), свобода и любовь («Кляните нас: нам дорога свобода»), одиночество души и «тихая слеза блаженства» («Нет, даже не тогда, когда стопой воздушной»), — вот тот мир, откуда начинался Фет, его не прямой разговор о главном. Но и до Фета мысли о духовности были не новы для поэзии. Неповторимое начиналось с утверждения единства частного и общечеловеческого в чувствах личности. Правда, и это можно обнаружить до Фета, например, в поэзии Пушкина (мысли о красоте мира природы и чувств лирического «я»). Но и Пушкин, и другие поэты более сосредоточились на частном в лирической личности — будь то биографические реалии, индивидуальная эмоция или неповторимая мысль. Фет же обратился к общечеловеческому строю чувств, и мир красоты, построенный им, стал отражением чувств человека, чувств автора. Частный человек у предшественников Фета с ограниченным кругом эмоций и мыслей (А. Григорьев, Д. Веневитинов и др.), с бунтарством и непониманием самого себя (М. Лермонтов, А. Полежаев), с тягой к познанию человеческой души и невозможностью

выразить это эмоционально (Е. Баратынский, А. Кольцов) задышался в социальных, общественно-политических, метафизических противоречиях Общечеловеческое в строе чувств лирического героя Фета стало тем мощным началом лирики, навстречу которому открылись сердца читателей разных поколений.

Лирический герой Фета всецело погружен в состояние любви и радости приятия мира, в ощущение красоты и блага земной природы и огромной Вселенной. «Я» называет отдельные реалии частной жизни какого-то человека (трагическая судьба любимой, упоминания о возрасте и пр.), при этом лирический субъект, выражающий абсолютность веры во всеобщие законы красоты, преобразуется в «я» общечеловеческое. Предметное, материальное пространство частного человека органично переходит в духовное пространство «я» общечеловеческого. Духовное пространство обволакивает собою пространство физическое, которое в него как бы погружено. Соответственно и настоящее время частного человека сопряжено с вечностью общечеловеческого «я». Лирический герой Фета, включающий в себя обе эти формы, ощущает каждое мгновение настоящего и любую деталь земного мира как вечно сущие, содержащие абсолютный смысл. Поэтому и возникает желание запечатлеть «это утро, радость эту...». Лирический герой как бы утверждает: все происходит сейчас, здесь и будет длиться бесконечно. На языке пространства и времени поэт выражает веру в абсолютную истину. И специфика подобной поэзии есть специфика автора-богочеловека, для которого определяющее и организующее качество мира — и живущего в нем человека — красота. Автор в поэзии Фета подводит итог всей предшествующей лирике в понимании соотношения истины, блага и красоты. Как бы ни забыхалась личность в своих противоречиях, она будет спасена красотой. Ею защищен каждый в своем единичном бытии. Но цена такого восприятия мира слишком высока.

Однажды прозревая, предчувствуя будущее, лирический герой Фета видит жуткую эсхатологическую картину в пространстве над землей: «Ни зимних птиц, ни мошек на снегу. // Все понял я: земля давно остыла и вымерла. // Куда идти, где некого обнять, // Там, где в пространстве затерялось время?»<sup>2</sup>. Человек проник мыслью в такие глубины сознания, когда идея красоты открывается в апокалиптической бездне. Жить с таким сознанием непросто.

Восприятие героем красоты мира и красоты человеческих чувств характерно для всех периодов творчества Фета, но ярче сказалось в 40—60-е годы. Позже — в 70-е и особенно в 80—90-е годы на первый план выступает чувство любви и гармо-

нии, размышления о Боге («Сияла почь. Луной был полон сад. Лежали..», «Alter ego», «Восточный мотив», «Romansero», «Теперь», «Ныне первый мы слышали гром», «Только в мире и есть, что тенистый», «Еще одно забывчивое слово», «Кровию сердца пишу я к тебе эти строки», «Я видел твой млечный, младенческий волос», «Я тебе ничего не скажу» и др.). Растворяется вечная божественная красота, и рождается любовь земная, человеческая. Бог опускается в земной мир. Он может говорить лишь добро. В стихи Фета входит «чистая» духовность, асоциальное начало, которые запечатлены в сборнике «Вечерние огни». Красота и добро оказываются нерасторжимыми в своем высшем, трансцендентальном значении. Вырастает сознание автора, опиравшееся всегда на чувство, — в 80—90-е годы в нем крепнет волевое начало, которое защищает идеалы юности лирического героя<sup>3</sup>. Лирический герой, казалось, не претерпевает никакой эволюции за полвека. На самом же деле изменения происходят, они — в специфике структуры лирической системы: уходят из лирики к 90-м годам собственно автор и «я» литератора, то есть завершается в фетовской лирике какое-то важное историческое звено русской поэзии, и с утверждением любви как определяющего качества личности рождается поэзия нового типа. Человек в ней обретает абсолютную духовную свободу («Кляните нас: нам дорога свобода»), только при ее осуществлении возможно дальнейшее духовное развитие личности, общества, всего человечества. Писатель и человек Афанасий Афанасьевич Фет понимал это как никто другой.

## 2

Еще сложнее, поразительнее творческий опыт Некрасова, поэта, о котором, кажется, сказано так много. Но в контексте теории лирики, истории философии конца XIX века его поэзия, имевшая своего горячего читателя, оставляет впечатление terra incognita. Здесь глубокая дисгармоничность между человеком и миром доведена до предела, что выражается в специфике слова, интонации, в построении типа лирического субъекта, при отборе явлений действительности. Эмоциональным выражением дисгармоничности является страдание как основная составляющая эмоционального тона автора<sup>4</sup>.

«...Зло и страдание, — пишет В. С. Соловьев, — имеют внутреннее, субъективное значение, они существуют в нас и для нас, то есть в каждом существе и для него. Они суть **состояния** индивидуального существа: а именно, зло есть напря-

женное состояние его воли, утверждающей исключительно себя и отрицающей все другое, а страдание есть необходимая реакция другого прогив такой воли, реакция, которой самоутверждающееся существо подпадает невольно и неизбежно и которую оно ощущает именно как страдание»<sup>5</sup>. Иными словами, процесс эволюции от общего к индивидуальному, частному, небезобиден для индивидуального.

Совсем не случайно Некрасов выразил страдание: он ввел в лирику человека, резко отличавшегося от лирических субъектов предшественников. Изучавший под субъектным углом зрения лирику Некрасова Б. О. Корман установил здесь такие субъектные сферы: собственно автора, автора-повествователя, лирического героя, героев ролевой лирики, — они стали основой для построения теории субъектного понимания литературы вообще. Но теория осталась незавершенной, в частности, в ней не отразился исторический срез субъектного строя. В поэзии Некрасова речь должна идти, по-видимому, о принципиально новой субъектной сфере — «я» литератора, которую ученый не зафиксировал: Б. О. Кормана интересовали предельно общие основы построения лирики как системы. Форма «я» литератора относится к исторической субъектной форме литературы в целом, она имеется не только в поэзии. Часть стихотворений, содержащих «я» литератора, ученый отнес к собственно автору («Внимая ужасам войны») и автору-повествователю («Папаша») — системным формам лирики; часть, и довольно значительную, — к лирическому герою Некрасова («Родина», «Последние элегии», «Замолчки, Муза мести и печали!...»), исторической субъектной форме лирики. Однако сложная форма «я» литератора, состоящая из «я» частного человека, «я» народа (гражданина), повествователя (в эпосе, критике, литературоведении), собственно автора (в лирике, драме), имела свое специфическое содержание. Ею автор выражал идею абсолютной ценности данной исторической личности, то есть индивидуальность как таковую. Отсюда, по Соловьеву, та мощная сила страдания, захватившая все существо писателя.

Лирический же герой Некрасова, состоящий из «я» частного человека, «я» народа (гражданина) и «я» общечеловеческого, хоть и имеет отношение к индивидуализации человека в лирике, тем не менее устремлен к более обобщенным представлениям о человеке. Его конфликт с миром может не быть абсолютным, как у «я» литератора. В тенденции литератор обращен к расширению представлений о мире, поэтому для него важнее факты частной и общественной жизни, лирический же герой стремится к расширению представлений об общечеловеческих

чувствах. Поэтому в лирике в целом на одном полюсе может быть «я» литератора с отрицательной оценкой мира и собственным страданием личности, не совпадающей с миром (Некрасов), на другом — общечеловеческие (положительные) чувства лирического героя (Фет), утверждающие не индивидуальность как таковую, а идею абсолютной Красоты. Такова основа различий между Фетом и Некрасовым.

«Я» литератора Некрасова объединяет самую большую группу стихотворений, около трети общего их объема, не считая стихотворений «Свистка» и стихотворений в циклах «О погоде», «Песни о свободном слове», «Песни», «Стихотворения, посвященные русским детям», где эта субъективная форма ведущая. Писатель обращен здесь к злу жизни, дурным людям, опалившим душу с детства, последовательно выжигающим добрые ростки везде («Современная ода», «Папаша», «Балет», «Ликует враг, молчит в недоуменье», «Недавнее время», «Страшный год» и др.). Духовный мир, — теперь литератор это знает точно, — целенаправленно уничтожается злом, так что бывшее прежде богатство души, яркость чувств, широта мышления личности постоянно ставятся на грань гибели, уничтожения, и «я» выступает против жесточайшего духовного подавления личности всем своим существом, он против всех — и друзей, и врагов, хотя каждого понимает («Послание к другу», «Муза», «Пробил час!.. Не скажу, чтоб с охотой», «Памяти <Асенков>ой», «Зачем насмешливо ревнуешь», «Праздник жизни — молодости годы», «Последние элегии», «...одинокій, потерянный», «Надрывается сердце от муки», «Газетная», «Умру я скоро. Жалкое наследство», «Е. О. Лихачевой», «Уныние», «Отъезжающему», «Т<ургене>ву», «Баюшки-баю» и др.). Начав писать о смерти в 1855 году («Замолчки, Муза мести и печали!»), поэт обращается к этой теме до последнего дня («Устал я, устал я... мне время уснуть»), и эти «стоны сердца» сквозь страх, нелюбовь ближних, мучительное одиночество будут врываться диссонансами в стихи о любви к русскому народу, к родным просторам, к умершей матери... В них — вся шаткость жизни человека в современной России, вся его незащищенность, обесцененность перед лицом надвигающихся духовных испытаний. Те, кто уже предал «я», кто согласился с силами зла, утратил и честь, и достоинство, не хотят догадываться о расплате судьбы во внуках («Страшный год»). Литератор еще хотел бы сохранить представление о добре: «Прочь, о, прочь! сомненья роковые... Верю, есть еще сердца живые...»<sup>6</sup>. Но и «сердца живые» должны пройти сквозь испытания жизни, ее зло.

Практически все лирические субъекты Некрасова (собственно автор, автор-повествователь, лирический герой, герои ролевой лирики, «я» лигегатора, «мы» — русские люди, религиозное сознание) сосредоточены на зле; оно материализовано, эстетически конкретизировано, кажется неотвратимым. Собственно автор вообще утверждает мысль об изначальной силе зла («О погоде»). Но всякий раз вместе с постижением зла лирический субъект приобщается к некоей истине. В «Огороднике» это — мысль о богатстве духовного мира человека из народа, хотя описана ситуация недоброй судьбы влюбленного в дворянку огородника. В «Тройке» повествователь прочерчивает возможные варианты судьбы женщины как моменты истины, заключающейся в безысходности человека перед лицом рока. В «Родине» «я» лигегатора выражает целую концентрацию су-ровых истин, и они затмевают даже саму возможность приобщения человека к благодному миру природы. Некрасовская лирика оказалась перегруженной реалиями — предметными, природными, бытовыми, социальными, — и каждая из них выступает как момент истины. Подобная лирика находит и своего читателя. Он должен быть ориентирован не на чувство (как у Фета), не на волю, а на представление о какой-то реалии. Множество реалий приближало множественностью истин к главной — Истине в ее трансцендентальном значении. Читатель Некрасова по большому счету — человек, възскующий Истины главной, истины, объясняющей коренные основы бытия. И этот читатель уже пришел: семинарист, бедный актер, разоряющийся дворянин, лигегатор, зритель с галерки, — все жаждали приобщения к абсолюту, обретения Духа. Это выразилось и через особенности пространства и времени в поэзии Некрасова.

Рядом с пространством физическим, предметным, рядом с самой малой деталью вещного мира здесь возникает пространство духовное, иногда выступающее как воображаемое физическое (человек представляет его себе): «В стороне от больших городов, // Посреди бесконечных лугов, // За селом, на горе невысокой, // Вся бела, вся видна при луне, // Церковь старая чудится мне, // И на белой церковной стене // Отражается крест одинокий. // Да! я вижу тебя, божий дом! // Вижу надписи вдоль по карнизу...»<sup>7</sup>. Отметим это как бы нечаянное «чудится». Лирический субъект «Рыцаря на час» мысленно переносится в разные точки предметного пространства, размышляет о жизни, и в этом пространственном представлении обретает духовное единство с миром. Тогда-то ему и открывается истина о себе, своих страстях и слабостях. Покаяние, сострадание, вера и любовь, надежда и жажда жизни, — все слилось в едином по-

рыве страждущего духа человека. Здесь человек становится Богом, восходя к высшей Истине. Над такими стихами мог плакать Чернышевский и другие читатели Некрасова.

Но пространство у Некрасова отличается от фетовского. Важно здесь направление движения в пространстве, восприятие человеком этого направления. У Фета физическое пространство увидено «сверху», «с неба», с позиции Бога, отчетливо видна каждая деталь картины и вся ее широта, — это взгляд богочеловеческий. Пространство же в поэзии Некрасова чаще всего воспринимается снизу вверх, от земли — к небу, к Богу. Это — человекобожеский взгляд на мир, которому присуще еще одно качество: здесь всегда есть движение физическое — реальное или воображаемое. Эмоциональный накал автор каждый раз стремится довести до предельной точки, и тогда лирический субъект обретает богочеловеческую позицию («Зеленый шум», «Рыцарь на час», «На Волге», «Похороны» и др.). Лирика высокой Истины так же закономерна в литературе, как и лирика божественной Красоты. Но поэт, восставший за право на нее, платит своей судьбой, жизнью, своим страданием.

Понск истины лирические субъекты Некрасова всякий раз стремятся завершить обращением к чувству любви и сострадания, к восприятию красоты («Тройка», «Родина», «Еду ли ночью по улице темной», «Муза», «Праздник жизни — молодости годы», «Внимая ужасам войны», «Тяжелый год — сломил меня недуг», «Зеленый шум», «Я посетил твое кладбище», «Школьник», «Т<ургене>ву» и др.). Вся любовная лирика стоит в этом ряду. И красота восходит к любви, и истина завершается любовью, потому что любовь — высшее откровение; пока она жива в сердце, жизнь человека сохраняет подлинное содержание.

### 3

Ранняя Ахматова продолжает традиции лирики конца XIX века, в частности, поэзии Фета. В ее первом сборнике («Вечер», 1912) стихотворения объединяются мироотношением лирической героини, вмещающей в себя «я» частного человека и «я» общечеловеческое (религиозное сознание). Аналогичной была структура лирического героя Фета. Сходство наблюдается, естественно, и в специфике восприятия пространства и времени. Любовная драма героини происходит здесь и сейчас. Могут быть названы точные детали мира: рукомольник, свеча, лилии, перила моста, аллея Царского Села. Обозначается точно и время, но вместе с тем оно может приближаться к веч-

ности: март, январь, сто лет назад, «в среду, в три часа», — каждое мгновение настоящего восприняю из вечности, поэтому недавнее прошлое, например, тоже воспринимается как настоящее, длящееся бесконечно. Настоящее бесконечное время пронизывает сборник, переходя в следующие стихи. Ахматова останавливает прекрасное мгновение. «Это лирические повести о застывшем миге»<sup>8</sup>, — пишет В. В. Виноградов. Мгновение, уходящее в вечность.

Однако лирическая героиня вся в настоящем земном мире, сто картины причудливо стыкуются, наслаиваются друг на друга. Вот петербургские набережные, «царский дом», Петропавловская крепость, вот тропинка в поле, огород и лебеда, мельница и рига, и вдруг — берег моря, корабли, «синие виноградные» — весь мир естественен и прост, но в тоже время загадочен, он открыт небу и гармонии Вселенной. В нем динамика жизни и единственность, неповторимость человека. При разном образе физических пространств героиня сохраняет единство духовного пространства, в котором частности судьбы («сероглазый король», «дочка») — прекрасный вымысел, но истинны чистота и яркость чувств, осознание неповторимости бытия, ощущение огромности мира. Совершается переход от общего мира (тополя, небо, звезды) к частному человеку — «я», «теплая ладонь» («Тополя тревожно прошуршали»). Фет более сосредоточен на красоте мира, Ахматова — на любви к человеку. Но оба пути взаимосвязаны и правомочны для человека. Краски, формы, звуки живого и неживого мира обоих поэтов — это путь от общего мира, его ослепительной красоты, от безымянного Бога — к частному человеку, с его именем и точным мгновением прихода в земной мир, к любви человеческой. Счастье — быть частным человеком, счастье — любить и отвечать взаимностью. Как частный человек, лирическая героиня живет настоящим, как «я» общечеловеческое — приобщена к бессмертию, вечности. Отсюда ее обращения к небу, дух свободы: «Мне больше пог моих не надо... Не надо мне души покорной»<sup>9</sup>. Свобода и смерть идут рядом («Похороны»). Путь от человека к Богу, от Бога к человеку и вновь от человека к Богу бесконечен до полного совершенствования человека, — это заложено в природе сознания, это — общая цель человека и Бога. Ахматова продолжает начатое Фетом, чтобы потом пронести эту идею от XIX века через весь трагический XX век и передать ее читателям. Главная идея «Вечера», идея абсолютной любви, останется с поэтом до конца.

В последующих сборниках («Четки», 1914; «Белая стая», 1917) происходят существенные изменения. Они касаются судь-

ектной формы «я» частного человека. Ахматова вводит в текст стихотворений подлинные биографические факты, которые в корне меняют мироощущение лирической героини. Обновляется сама любовная ситуация. Вместо ситуации необходимого мужа и «сероглазого короля» — случай встречи «школьницы» и поэта, любимого («В ремешках пенал и книги были»). Измена любимого и ревность к сопернице отступают в тень, на самом деле «я» брошена, хотя сама сгорает от любви и т. д. Ахматова меняет форму «я» частного человека, в которой погаслена вымышленная любовная ситуация. Тогда определенно трансформируется и концепция мира. Героиня осознает себя поэтом, притом ее возлюбленный — тоже поэт, признает, что «быть поэтом женщине пеллепость»<sup>10</sup>. Но вместе с новым «я» в стихи входят имена А. Блока, Н. Гумилева, Н. В. Недоброво. Частный мир расширяется. «Я» испытывает земные страсти и страдания. Вообще мир в «Четках» менее расплывчат, более опредмечен, конкретен. «Я» не только в пространстве над землей, но в аллеях Летнего сада, у Невы, видит «колоколенку соседнюю», «красный тюльпан», ощущает «бензина запах и сирени». Для нее предметное, материальное пространство и пространство духовное четко разделены («В последний раз мы встретились тогда»). Но для любимого совсем не существует духовности мира и в «Белой стае» эта идея станет главной. Героиня — богочеловек, воспринимающий бесконечность духовного пространства и огромность любви («я» частного человека и «я» общечеловеческое совпадают). В «Белой стае» еще сильнее расширяется предметный мир, в него входит историческая жизнь народа, факты общественной жизни (война, потеря близких и т. д.). Здесь-то и совершаются важнейшие структурные изменения, которые затем пойдут во все последующее творчество Ахматовой.

На первый план выдвигается субъектная форма «я» лигатора, выражающая идею ценности данного исторического человека, Анны Андреевны Ахматовой-Горенко, поэта, вспоминающего бабушку-татарку; женщины, потерявшей мужа и страдающей за сына. Ахматова формирует в русской поэзии новый тип поэта-гражданина, одержимого могучим духом испины в складывающемся тоталитарном обществе. Дух Некрасова приходит в новый мир, он-то и позволяет пройти поэту все испытания жизни и не сломиться. Поэт определяет себя в конкретном пространстве и времени, они точно обозначены: да, я, поэт Ахматова Анна Андреевна, пишущая «Реквием» с 1935 по 1961 год, «Поэму без героя» с 1940 по 1962 год, утверждаю бесценность моей жизни на земле, как бы к этому ни относи-

лись эпоха и конкретные люди, не совпадающие со мной во взглядах, и люди близкие мне: «Напрасных крыл напрасны трепетанья://Ведь все равно я с вами до конца»<sup>11</sup>. Тема поэзии становится ведущей, организуя книги, циклы, поэмы («Тайны ремесла», «Тросник», «Поэма без героя» и пр.). Ахматова восстанавливает в русской лирике XX века социальное единство человека и мира посредством создания «я» поэта нового типа, человека-изгоя в своей стране, растаптываемого методично при явном одобрении уже растоптанных. Новое «я» несет всю полноту истины о современном мире и живущем в нем человеке. Только на подобной основе Ахматова может вернуться вновь к идее абсолютной любви в ее прежнем понимании, к любви человека к Богу и человека к человеку. Груз частных истин, груз истины общественной несет поэт, отвергнутый людьми, остающийся в пространстве любви божественной. Ахматова поздних лет была как никогда близка Некрасову.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Соч: В 2 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 104.

<sup>2</sup> Фет А. А. Полн. собр. стихотв. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 106

<sup>3</sup> Здесь мы сталкиваемся с важной для Фета проблемой взаимоотношений с Богом. В художественном творчестве она решается положительно, потому что иначе и быть не могло у поэта, верного своему таланту и призванию. Об этом же пишет А. Кушнер в очерке о Фете//Лит. газета 1990 № 47.

<sup>4</sup> Корман Б. О Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 212—249.

<sup>5</sup> Соловьев В. С. Там же. С. 123.

<sup>6</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. С. 124—125.

<sup>7</sup> Указ. соч. Т. 2. С. 136

<sup>8</sup> Виноградов В. В. Поэтика русской литературы М.: Наука, 1976. С. 428.

<sup>9</sup> Ахматова А. Лирика. М.: Худож. лит., 1989. С. 20.

<sup>10</sup> Указ. соч. С. 49.

<sup>11</sup> Там же. С. 192

Е. А. Подшивалова

#### КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В «КИПАРИСОВОМ ЛАРЦЕ» И. Ф. АННЕНСКОГО

Анализируя русский литературный процесс начала XX века, В. Вейдле сделал вывод о том, что в 10-е годы у петербургских поэтов складывается особая поэтика. «Петербургская поэ-

тика» — это не акмеизм, не «Гиперборей», не цех поэтов и не «Бродячая собака». Но все это, включая и «собаку», поэтику эту утверждало, закрепляло, распространяло<sup>1</sup>. «Петербургская поэтика» определила направленность русской поэзии как внутри страны, так и за ее пределами и на многие десятилетия. Подтверждая эту мысль, В. Вейдле указывает на И. Бродского.

И. Ф. Анненский, безусловно, является первопроходцем на этом пути. Для доказательства вспомним, что, характеризуя «петербургскую поэтику», В. Вейдле называет те же ее черты, что и Л. Я. Гинзбург, описывающая специфику изобразительных принципов И. Ф. Анненского. Сравним их высказывания. В. Вейдле о «петербургской поэтике»: «Метафорические прилагательные и глаголы, как и прямые выражения чувства и мысли заменяются именами существующих вещей»<sup>2</sup>. Л. Я. Гинзбург об Анненском: «...не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета или персонажа»<sup>3</sup>.

Об Анненском как источнике лирики XX века писали А. В. Федоров, В. Орлов, В. Перцов, Л. Я. Гинзбург, В. Жирмунский. «Предвестьем, предзнаменованием» назвала его А. А. Ахматова. Но, ставя эту проблему, исследователи в большей степени сосредотачиваются на описании тех новых приемов изображения, которые вводит в поэзию И. Анненский. Начиная с 10-х годов (имеются в виду прежде всего статьи Н. Гумилева и В. Жирмунского), существует традиция рассматривать Анненского как мостик между символизмом и акмеизмом. Но «золотой период «серебряного века» — 10-е годы», по меткому замечанию В. Вейдле, возник не потому, что «на смену символизму пришло что-то получше»<sup>4</sup>. В 10-е годы начался «не календарный, настоящий Двадцатый Век». В эти годы формируется новое мироощущение человека, во многом базирующееся на том мироощущении, которое сложилось к началу календарного XX века, но все же отличное от него. Символизм, как известно, уступил место акмеизму и футуризму, потому что в рамках его эстетики исчерпали себя идеи, его питавшие, потому что сами эти идеи оказались невоплотимыми в практике символистов, а главное — не универсальными как источник переживания для людей нового времени.

Почему же перспективнее для развития поэзии XX века оказалось мироощущение, сложившееся к 10-м годам? Почему «Кипарисовый ларец» Анненского Н. Гумилев назвал «катехизисом современной чувствительности»<sup>5</sup>? Только ли из-за от-

личного от утвердившегося десятилетием ранее в поэтике символистов способа передавать чувство?

Л Я Гинзбург пишет о том, что новый способ передавать чувство возникает у Анненского как результат его исходной мысли, организующей всю его поэтическую систему. Это мысль о всеобщей связанности — о «сцеплении человека с природой и, шире, с окружающим миром»<sup>6</sup>. Но выявление этой мысли само по себе еще не объясняет эмоциональный тон поэзии И. Ф. Анненского. Л Я Гинзбург пишет о том, что у Анненского изображается страдающий человек. Таким же запечатлено поэта художественное зрение Ахматовой.

Весь яд впитал, всю эту одурь выпил,  
Всех пожалел, во всех вдохнул томленья  
И задохнулся<sup>7</sup>

Из ахматовских строк видно, что источником страдания для Анненского является все, и само это чувство он делает всеобщим.

В статье «О современном лиризме» поэт останавливает свое внимание на «угнетенном, иногда неврастеничном» характере современной поэзии и объясняет его теми глобальными изменениями, которые произошли с миром и человеком: «На нашем лиризме отражается усложняющаяся жизнь большого города»; городская жизнь, вытесняющая природную, естественную «становится все искусственное и даже фиктивное»<sup>8</sup>.

Источником страдания для поэта может стать не только окружающий мир, но и другой человек: «Волнует другая душа, по-иному язвительная, по-иному скорбная и уступившая, потому что она твердо знает свою рыночную стоимость»<sup>9</sup>. Достойным сожаления, «уступившим», не имеющим твердых ценностных опор вовне может быть и «я»: «Городская, отчасти каменная, музейная душа наша все изменила и многое исказила. Изменилась в ней и вера»<sup>10</sup>.

Итак, самый источник страдания оказывается абсолютным. И потому в «Кипарисовом ларце» выражено единое эмоциональное состояние:

Я знал, что она вернется  
И будет со мной — Тоска<sup>11</sup>.

Тоска заключена и в «я», и в окружающем мире:

Я молил ее, спрелевую мглу:  
«Погости-побудь со мной в моем углу,  
Не мою тоску ты давнюю развей,  
Поделись со мной, желанная, своей!» (С. 85)

Названия стихотворений свидетельствуют о всепроникающем характере данного эмоционального состояния: «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска белого камня», «Тоска вокзала», «Тоска маятинка», «Тоска мимолетности», «Тоска припоминания», «Моя тоска». Анненский застал такой период в существовании мира и человека, когда и в том, и в другом исчез прямой источник света.

Для символистов в пору их выхода на литературную арену источником света мог быть сам резкий перевод планки из трехмерного пространства в заоблачные высоты. Отвесное, метаисторическое зрение, мысль о том, что каждый принадлежит одновременно быту и бытию, земле и космосу сами по себе демонстрировали неограниченные возможности человека в установлении новой меры. Это прекрасно подтвердило творчество А. Белого. И. Анненский пришел в поэзию, когда новая мера была открытой, освоенной и уже в определенной степени оказалась расхожей, возникла пробуксовка в возможностях человека устанавливать новое зрение. Если бы у Анненского, как у А. Блока, была возможность длительной эволюции, возможность пути, наверное, правомерным было бы говорить о поисках выхода. Ведь Блок преодолевал ощущение катастрофичности и конца, демонстрировал внутренние возможности человека в установлении все более и более высокой планки именно в процессе эволюции, путем перебора и на этой основе выбора ценностей. У Анненского пути не было. Два его поэтических сборника запечатлевают не путь. В них оформляется адекватный авторской концепции мира поэтический язык. В «Кипарисовом ларце» эта концепция обретает полноту и завершенность высказанности.

Именно здесь сформулирована концепция жизни как длящегося мучения:

И стойко должен зуб больной  
Перегрызать холодный камень. (С. 119)

Поисков выхода к где-то существующей радости нет, потому что гармонии и счастья как формы существования не существует. Привычка к муке становится формой жизни. Мука и тоска освоены как данный свыше способ существования, как сам процесс жизни, а не какой-то из ее этапов:

Пока в тоске растущего испуга  
Томиться нам, живя, еще дано,  
Но уж сердцам обманывать друг друга  
И лгать себе, хлядея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,  
Нас сторожит ночами тень недуга,  
И лишь концы мучительного круга  
Не сведены в последнее звено, —

Хочу ль понять, тоскою пожираем,  
Тот мир, тот миг с его миражным раем  
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет

А сад заглох и дверь туда забита (С 97—98)

Тем самым Анненский открывает сюжет, характерный для литературы XX века. Он рассказывает о жизни, лишенной животворящих источников, и человеке, помещенном в такую жизнь и не пытающемся от нее уйти или ее переделать, так как иной жизни нет и не может существовать. Подвиг души и состоит в том, чтобы прожить до конца, не отринув, непригодную для жизни жизнь<sup>12</sup>. Как конкретно на образном уровне выражена в «Кипарисовом ларце» эта концепция жизни?

Небо и земля, природа и город не разведены у Анненского. Небо, как и земля, может быть вместилищем материализованной или духовно-мистической красоты:

Но люблю ослабелый  
От заоблачных нег —  
То сверкающий белый,  
То сиреневый снег (С 115)

И, о Незримой твердя  
В тучах таймой печали,  
В воздухе, полном дождя,  
Трубы так мягко звучали (С 99)

Но и там, и там красота пересекается механистичностью, поглощается пустотой:

Кончилась яркая чара,  
Сердце очнулось пустым  
Солнце за гарью тумана  
Желто, как вставший больной (С 104)

В синюю пустынь небес  
Звоны уходят молиться  
Звоны, возьмите меня!  
Сердце так слабо и сыро,  
Пыль от сверканья дня  
Дразнит возможностью мира

Что он сулит, этот зов?  
Или и мы там застынем,  
Как жемчуга островов  
Стынут по заводям синим? (С 135)

Природный ряд явлений может характеризоваться через предметный ряд, что разрушает их изначально ценностную сущность:

Вот спизый чехол и распорот, —  
Не все ж ему праздно висеть,  
И с лязгом асфальтовый город  
Хлестнула холодная сеть... (С. 108)

Ценностная недифференцированность образов, в которых объективируется пространство, становится показателем нарушенной нормы.

Лирическое «я» абсолютно разграничивает пространство лишь по характеру освещенности последнего. Полный, яркий свет и сумерки создают два противопоставленных друг другу мира. Мир при свете — мир четких очертаний, расчлененный, холодный и властный:

Вдруг — точно яркий призыв,  
Даль чем-то резко разъялась:  
Мягкие тучи пробив,  
Медное солнце смеялось. (С. 99)

В освещенном мире зрение человека жесткое, воспринимающее поверхностный ряд явлений. Другой мир — мир с приглушенным светом, мир сумерек, мягкий, чуткий, со стертými очертаниями, делающий человека прозорливее, вскрывающий те его интуитивные и бессознательные возможности, которые не способен востребовать мир освещенный:

— Не мерещится ль вам иногда,  
Когда сумерки ходят по дому,  
Тут же возле иная среда,  
Где живем мы совсем по-другому? (С. 86)

«Чуткий мир», «иная среда» открывают глубинный, запредельный смысл явлений, поэтому они противопоставлены миру освещенному, грубо-материальному. Но эти два мира расположены не один над другим (земля—небо), а один подле другого. Само наличие «чуткого мира» не избавляет человека от тоски и страха, у него лишь раздвигается пространство души и возникает ощущение причастности запредельному:

И движеньем спугнуть этот миг  
Мы боимся, нль словом нарушить,  
Точно ухом кто возле притник,  
Заставляя далекое слушать. (С. 86)

Запредельное расположено не по привычному для символизма вертикальному, а по горизонтальному срезу. Переход в иные координаты осуществляется не только за счет духовных усилий, а за счет все тех же предметов, принадлежащих трехмерному миру: паровоза, свечи:

Бред — или воочью  
Мы на полустанке  
И забыты ночью?...

Уж туда ль зашел ты,  
Паровик усталый? (С. 94)

Но едва запыляет свеча,  
Чуткий мир уступает без боя. (С. 86)

Реальные предметы таким образом оказываются всевластными, как и высшие начала.

Человеческая жизнь, по Анненскому, безусловно, организована свыше:

Я завожусь на тридцать лет,  
Чтоб жить, мучительно дробя  
Лучи от призрачных планет  
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя». (С. 134)

Несовершенство порождается в человеке не только земным его опытом — социальной несправедливостью («Кулачишка»), бытом («Пластинка для граммофона»). Человек как производное от высших сил оказался изначально с «механизмом с подвохом»:

В работе ль там не без прорух,  
Иль в механизме есть подвох,  
Но был бы мой свободный дух —

Теперь не дух, я был бы бог..  
Когда б не пиль да не тубо  
Да не тю-тю после бо-бо!... (С. 134)

Не только социальная среда и российская история, о разрушительном влиянии которой пишет Анненский в статье «Бальмонт-лирик», делает человека носителем злой судьбы. В человека свыше заложено несовершенство, ощущаемое им не менее тяжело, чем детерминизм, формирующийся в процессе столкновения с закономерностями земной жизни. Желания, воля, цели человека могут не совпадать с итогами или путями его воплощенности. Даже любовь или невинная игра могут сопровождаться безотчетным, неосознанно творимым злом и разрушением («Одуванчики»). Ни возрастной, ни социальный статус не

освобождают человека от возможности умножить несовершенство мира:

Заснешь ты, ангел-девочка,  
В пуху па локотке...  
А желтых два обсвочка  
Распластаны в песке. (С. 90)

Человеческое поведение может стать зеркальным отражением поведения бессознательных стихий. Небо оказывается адекватом несовершенной земли, в нем может располагаться грубое, материальное, разрушительное. Но при особом освещении небо может оказаться источником духовного, гуманистического, хрупкого и неопределенного по форме, иногда и совсем не имеющего материальной воплощенности, но всегда ясно ощущимого человеком:

Бывает такое небо,  
Такая игра лучей,  
Что сердцу обидя куклы  
Обиды своей жалчей. (С. 93)

Размещающийся в рамках трехмерного пространства запредельный мир — мир духа требует от человека особых душевных качеств. Они развиваются с необыкновенной силой в тех случаях, когда человек не может непосредственно осуществить свои желания. Полнота ощущений возможна только во сне, в мечтаниях, так как, с одной стороны, судьба не предоставляет человеку счастливого случая для воплощенности, а с другой стороны, сам человек может оказаться не готовым к неожиданно устроенной судьбой гармонии:

Кому ж нас надо? Кто зажжет  
Два желтых лика, два упылых... (С. 87)

В результате полнота жизни сопрягается с ощущением ущерба, радость с ощущением боли:

И было мукою для них,  
Что людям музыкой казалось. (С. 87)

А это ведет к искаженному, неверному зрению, неадекватному восприятию:

Наяву ль и тебя ль безумно  
И бездумно  
Я любил в томных тенях мая?..  
Или сад был одно мечтанье..  
Или сам я лишь тень немая?  
Иль и ты лишь мое страданье... (С. 95)

Для человека, причастного «чуткому миру» — миру духовных категорий, — оказывается и плюсом и минусом неадекватность последнего миру физических величин.

В свете вышесказанного можно объяснить, почему И. Анненский так широко пользуется оксюморонами. Для него оксюморон — не возможность схватить и в сжатом виде передать начало и конец душевного процесса, как это будет делать после него А. Ахматова, не возможность сопрягать крайности земного и космического бытия, как это делал параллельно с ним А. Блок. У Анненского оказывается оксюморонным самый принцип видения, свидетельствующий о нерасчлененности всего и вся в мире: черная фата («Светлый нимб»), веселая тоска («Моя тоска»), колыбель-темица («Тоска белого камня»). Взаимоотрицающие образы порождают неадекватную реакцию:

Только мне в пасхальном гимне  
Смерти слышится призыв. (С. 115)

Оксюморонное зрение еще более, чем отсутствие строгой пространственной разграниченности, свидетельствует о необратимых разрушениях, произошедших в мире. Эти разрушения настолько всеохватны, что взаимозаменяемыми оказываются человек и предмет:

Есть ли города летом  
Вид постыло-знакомей...  
И не все ли равно вам:  
Камни там или люди? (С. 108)

Человек и вещь оказываются равноценными и в дегуманизирующем, и в гуманистическом смыслах. Человек может объединяться с предметом, переносившим его в «чуткий мир», позволяющим пережить особое душевное состояние:

Мы на полустапке,  
Мы забыты ночью. (С. 94)

Здесь «мы» — это лирическое «я» и паровик усталый.

Л. Я. Гинзбург писала о том, что в лирике Анненского нет низких предметов, так как отсчет ведется не от ценности предмета, а от ценности человеческого переживания, с ним связанного<sup>13</sup>. Реабилитация предметного мира основана еще и на другом. В мире нерасчлененном, в мире, где механическое проникает в живое, а живое оборачивается механическим, одинаковым законам, одинаковому воздействию подвергается и то, и другое. Л. Я. Гинзбург указывает на то, что примитивный механизм будильника у Анненского — это знак времени, из ко-

того выхолощено духовное начало<sup>14</sup>. Но будильник сам оказывается во власти механического движения, он сам лицо страдательное, тщетно стремящееся остановиться: «Напрасно ищет точки//Томительный рассказ» (С. 96). Жажда прервать мучение характерна и для предмета, и для человека: «Поезд еще стоял —//Я убежал» (С. 156). Страдающими, испытывающими муку оказываются в этом мире все. Такая концепция жизни обуславливает драматический характер лирики И. Анненского. Драматический принцип лежит часто и в основе организации стиха. Большинство стихотворений строятся как обращение к собеседнику. Причем собеседником может быть не только другой человек, но и предмет (паровик усталый), природное явление (сиреневая мгла). Собеседник — не всегда пассивный слушатель, он может обретать статус субъекта. Лирическое «я», превалирующее в качестве субъектной формы в «Кипарисовом ларце», ощущает свою равновеликость со всем и вся. Поэтому для Анненского характерны стихотворения, где в рамках одного текста может быть множество субъектов («Сиреневая мгла», «Одуванчики»), сама лирическая эмоция может возникать из социального разноречия («Пластинка для граммофона»). Это результат того, что в лирике поэта все оказываются заложниками.

Через несколько лет после выхода в свет «Кипарисового ларца» наступит мировая катастрофа. Мироощущение Анненского художественно предсказало случившееся. Метафорически это выражено даже в смене частей его книги: «Трилистники» — жесткое скрепление, «Складни» — менее жесткое, раздвигающее мир до полюсов, и наконец, «Разметанные листья». Мироощущение Анненского позволило определить новую цену всему живому и материально-предметному<sup>15</sup>. Жизнь, в которой разрушена норма, жизнь «на краю» ценна вне таких категорий, как счастье — несчастье, полнота жизни — отсутствие полноты. Этот вывод из уроков И. Ф. Анненского гуманистическая литература XX века сделает, начиная со второй половины 10-х годов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вейдле В. Петербургская поэзия//Гумилев Н. С. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. XXIX.

<sup>2</sup> Там же. С. XIII.

<sup>3</sup> Гипзбург Л. Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 326.

<sup>4</sup> Вейдле В. Указ. работа. С. XIX.

<sup>5</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 100.

- 6 Гинзбург Л. Я. Указ. работа. С. 315.  
7 Ахматова А. А. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1977. С. 373  
8 Анненский И. Ф. Книжки отражений. М.: Наука, 1979. С. 382, 358  
9 Там же. С. 359.  
10 Там же. С. 364.  
11 Анненский И. Стихотворения и грагедии. Л.: Сов. писатель, 1990.  
С. 97. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

12 Ощущение, что жизнь в XX веке утратила нормативные начала, впоследствии выльется у М. И. Цветаевой в четкую поэтическую формулу: «Жизнь — это место, где жить нельзя». Наметься два пути преодоления такой жизни — через отрицание ее («На твой безумный мир//Ответ один — отказ») или же через союз с историей, через проживание жизни. На этом пути И. Анненский был первопроходцем.

13 Гинзбург Л. Я. Указ. работа. С. 336.

14 Там же. С. 334.

15 Не случайно акмеизм первым постарался в рушащемся здании жизни обозначить ценностные опоры, позволившие бы ему не развалиться до конца.

В. В. Эйдинова

## СТИЛЕВАЯ СТРУКТУРА КАК ФОРМА АВТОРА (А. АХМАТОВА, Б. ПАСТЕРНАК)

Теория автора, на которой столь продуктивно была сосредоточена творческая деятельность Б. О. Кормана, — выросла из мощной научно-теоретической мысли. В ее основе — труды и русских (А. Потебня, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Виноградов, Р. Якобсон, П. Сакулин, В. Переверзев, М. Бахтин, А. Лосев), и зарубежных (И. Вельфлин, О. Вальцель, А. Гиро, Л. Шпитцер, К. Фосслер, Ф. де Соссюр, Т. Балли, Р. Барт и др.) исследователей. В результате их усилий, которые нашли продолжение в кормановской «теории автора», обозначилась самая существенная для этой теории идея — идея Автора как сформированного целого — произведения. Иначе — идея **овнешнения, овещствления, воплощения** автора, реализующего себя в формах художественного творения. Отсюда мысль о связи категорий «поэтика» и «автор» стала — в большой мере благодаря работам Б. О. Кормана — научной очевидностью. Выдвинувшись в центр теории автора, она окончательно обозначила вторичность и вспомогательность биографических и психологических методов анализа художественного текста, о чем когда-то полемически-заостренно писал В. Переверзев: «Ищу — не творца, а творение, не биографию, а произведение»<sup>1</sup>. О «бессмысленности биографического подхода в литературном

анализе» (К. Петерс) не раз говорили в более поздние годы многие и многие авторы (Ю. Тынянов, М. Бахтин, Н. Маркенич, Р. Барт и др.).

Другой принципиальный вклад Б. О. Кормана в теорию автора заключается в разработке самих форм поэтики, «несущих» в себе авторское сознание. Предложенная исследователем классификация и типологизация компонентов поэтики, «предметивающих» Автора (особенно значима здесь выделенность «субъектных» и «внесубъектных» его «представителей»), — дает возможность открывать всю ту сложность и множественность смыслов, которые содержатся в авторской концепции действительности.

Вместе с тем, теория автора требует (и именно кормановские идеи подводят к осознанию этой необходимости) дальнейшего ее развития и уточнения, в частности, в направлении координации категорий «Автор» и «Стиль»<sup>2</sup>. Ведь сам «выход» к освоению разветвленности многообразия форм воплощения авторского сознания — ставит вопрос о способе их организации, о законе их связи, иначе — о **стиле**, ведущем к выявлению «концептированного автора». Подобно тому, как поэтика (наука «поэтика») предстает незавершенной без понятия «стиль»<sup>3</sup>, теория Автора оказывается лишенной принципиальной своей составляющей — теории стиля.

Эта связь «автор—стиль» становится особенно отчетливой при **структурном** понимании стиля, когда он осознается как **закономерность** поэтики, как **тип** ее организации (внутренняя форма!), образующий единое, изоморфное направление всех ее компонентов (внешней формы) и создающий, таким образом, ее единство. Подобная трактовка стиля предполагает учет его «двумерной» (или «двуреклексивной» — А. Лосев; или — «структурно-орнаментальной» — К. Фосслер; или — в нашем словоупотреблении — «структурно-материальной») природы. Осознание внутренне-внешней природы стиля, который и «руководит» поэтикой, и выявляется в ее фактуре, позволяет уточнить теорию Автора (как теорию многокомпонентного бытования его в тексте) идеей его «собирания», «концентрации», иначе — идеей его формально-концептуальной определенности (при всей вариативности) — синхронной и диахронной — проявления авторского сознания. «Автор, — читаем у М. Бахтина, — авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к принципу, которому нужно следовать...» И еще: «Индивидуальность автора как творца... — это активная

индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность»<sup>4</sup>.

Эта мысль об Авторе, который «структурируется» в стиле («сгущается», «концентрируется» в нем), выражая тем самым «принципиальное», «тотальное» (М. Бахтин) отношение к миру, — в разных модификациях возникала в работах многих исследователей. О «господствующем складе» авторской личности, которая выливается в стиль, в «характерный склад творчества, господствующий над его частными особенностями», — писал Й. Филькельт. О стилях как о «противоположных типах построения или расположения» элементов формы, выявляющих индивидуальность художников, — говорил О. Вальцель. Он же подчеркивал (отменная «двумерность» стиля!), что автор «сознательно заботится о стиле, то есть и о структуре, и об орнаменте», — как его проявлениях.

Так, стиль выступает и как способ, и как результат формирования творческого автора: являясь «структурно-пластичским» («структурно-орнаментальным») принципом формы произведения, он в то же время предстает «ядром автора» (Ф. Ницше).

Отметим особо, что наиболее зримый характер стилевая структура как форма автора получает — в литературе — в речевых (субъектных, по терминологии Б. О. Кормана) формах. В то же время уловить стилистическое (речевое) существование автора не просто, ибо литературоведу важно не только выявить специфический характер языковых форм, свойственных художнику, не просто классифицировать их: его задача — «обнаружить структуру, лежащую в их основе» (Ж. Мунен), иначе — соотношение (принцип, способ, закон, порядок!) между этими формами, и следовательно, между творческими интенциями, исполняемыми Автором. Стиль выступает, соответственно, «конструктивным принципом» (Ю. Тынянов) в отношении словесных форм, открывающих индивидуальное лицо художника. Уловить стиль — это значит «уловить самый тип сцепления отдельных приемов», отдельных языковых элементов<sup>5</sup>, а это, в свою очередь, означает осознание «разницы между понятиями языка и стиля, языкового явления и стилистического приема»<sup>6</sup>.

Показательно, что стиль — эта «высшая математика формы» (О. Вальцель), открывающая лицо автора-творца, — оказывается **внедренной** в текст, проступая в органичных для художника «словесно-стилевых формулах» («знаках», «отпечатках», «моделях» стиля) и выводя наше восприятие к тому «способу, каким он воздействует на слушателя» (Т. Балли). Такое — «модельное», «формулярное» — осмысление стиля тем

более убеждает в его структурной природе, сквозь которую мы прочитываем самое существо авторского сознания — его «ядро», его доминанту.

\* \* \*

«Говорение» художником себя, своей стилевой формы, а значит, своего видения реальности (в самом основном, главном его «повороте») можно наблюдать в творчестве каждого талантливого автора. Так, резко индивидуальное «зрение» таких крупных поэтов начала века, как А. Ахматова или Б. Пастернак, наглядно структурирует себя, причем сигналами стилевой структуры каждого оказываются «заложенные» в их тексты специфические — ахматовские, пастернаковские — «модели» этих структур. «Модели», которые подсказывают «правила» прочитывания этого автора и этой концепции действительности — при всей родственности авангардистских поэтических поисков, в русле которых творили все большие художники 10—20-х годов.

Так, стиль Ахматовой, — начиная с ее первых сборников («Вечер», «Четки», «Анно Домини»); — заявляет себя как стиль «резко-мозаичный», структура которого характеризуется острыми, «ломаными» переходами от одних сторон ее «рядоположенной» поэтики — к другим. На этот узловой (пестрота, мозаичность!) для стиля Ахматовой признак обращали внимание и Б. Эйхенбаум («стихи, как мозаичные частицы») <sup>7</sup>, и В. Виноградов («своеобразная система мозаичного складывания кусков») <sup>8</sup>, и К. Мочульский, считавший, что «творчество Анны Ахматовой определяется сполна понятием пластичность» <sup>9</sup>. «Мозаичная» стилевая структура — с разными ее вариациями и оттенками — сказывается на каждом этапе творчества поэтессы: от «Вечера» — к «Анно Домини» — к «Реквиему» — и далее — к стихам 40—60-х годов. Везде сталкиваются, становятся рядом разные, многие, далеко отстоящие один от другого состояния, диалоги, предметы, сцены. Везде акцентируются мотивы «крутизны», сдвинутости, сломанности, в результате чего рождается «динамический, моторный» принцип стиха, сказывающийся в «невязке между частями «строк», в их причудливом, оксюморонном соотношении, в «скачках» интонации — от разговорной к патетической» (Б. Эйхенбаум). В этом стилевом направлении\* (но с особыми орсолами и обертонами) выполнены

---

\* См.: «Ее поэзия целостна и многолика, она растет из живых противоречий, из единства сердца и разума... В самых разных стихах — разных по темам, по словарю — всегда явственней особый ахматовский лад» (Орлова Р., Копелев Л. Анна всяя Руси// Лит. обзор. 1989, № 5. С. 109).

и «Вечер» (1912 г.) («неизбежные глаза», «мой мраморный двойник», «острые томления», «жестокая шутка», «стоны звонкие», «голос ломкий»), и «Anno Domini» (1921—1922 гг.) («столица дикая», «выюги сухие», «полынь дымится», «гибель пьст», «жгучий бред», «хищная рука»), и «Реквием» (1934—1940 гг.) («смертельная тоска», «ключей постылый скрежет», «осужденных полки», «тюремный тополь», «крест высокий», «последний ужас», «громоухание черных марусь»).

Постоянную свою устремленность к необходимому ей формированию мира чувствует и сама Ахматова, которая неизменно строит, лепит, «выговаривает» себя, создавая в тексте стиха «формулы» своего стиля, сигнализирующие о законе восприятия «исполненного» ею мира. Причем в силу специфичной для Ахматовой стилевой структуры (мозаичность, параллелизм элементов поэтики, и в то же время — острота и пронзительность движения от одного из них — к другому) ее моделируют не столько «малые» компоненты авторской формы (хотя и в них, как мы видели, отражается ее специфичность), сколько целые фрагменты стихов, выявляющих их мозаичную пестроту и ударную силу отдельного образа. Вот ряд этих стихотворных кусков, несущих на себе знак стиля Ахматовой — с его двумя «составляющими»:

10-е годы:

А когда, сквозь волны фимнама,  
Хор гремит, ликуя и грозя,  
Смотрят в душу строго и упрямо  
Те же неизбежные глаза.

Вновь Исакий в облачении  
Из литого серебра.  
Стынет в грозном нетерпении  
Конь Великого Петра.

Какие странные слова  
Причес мне тихий день апреля.  
Ты знал, во мне еще жива  
Страстная страшная неделя.

И др.

30-е годы:  
(«Реквием»)

Это было, когда улыбался  
Только мертвый, спокойствию рад.  
И ненужным привеском болтался  
Возле тюрем своих Ленинград.

И только пышные цветы,  
И звон кадильный, и следы

Куда-то в никуда.  
И прямо мне в глаза глядит  
И скорой гибелью грозит  
Огромная звезда.

Важно подчеркнуть (этот момент тоже подтверждает нашу мысль об устойчивости ахматовской стилевой формы), что в ряду стихотворных «портретов» поэтессы также возникают своеобразные «модели» ее стиля. Особо точно угадывает ее форму Б. Пастернак. Ему удастся — без нарушения своей, совсем иной стилевой структуры — передать природу стиля Ахматовой с его тенденциями «рядоположенности» и — «разрывов», «разломов», «зигзагов». Пастернак ведет также и мотив неизменности ахматовской творческой природы:

...Таким я вижу облик ваш и взгляд.  
Он мне внушен не тем столбом из соли,  
Которым вы пять лет тому назад  
Испуг оглядки к рифме прикололи.

Но, исходив от ваших первых книг,  
Где крепили прозы пристальной крупницы,  
Он и во всех, как искры проводник,  
События болью заставляет биться.

Как стиль каждого крупного автора, стиль Ахматовой «собирает» в себе как самое принципиальное в ее миропонимании. И если аналогом ее стилевой структуры может быть мозаичная сетка (с редкими, но сильными красками на ней) или многозвучный аккорд (с выделенной в его мелодии высокой, «сиренной» нотой), то концептуальный план ее стилевой формы — это не прямой, неявный, но страстный и напряженный зов к красоте человеческого духа, рассеянного в мире, в его суеи и повседневности. Это — болевое сопричастие страданиям людей («стихи — это рыдание над жизнью»), на чьи многие и разные голоса Ахматова отзывается своим «ежедневным» и, вместе с тем, трагически-возвышенным тоном.

\* \* \*

На фоне ахматовского стиля особенно явно и зримо проступает стилевая структура Б. Пастернака, которая тоже предстает — при всех, пережитых им «темах и вариациях», — единственно возможной формой его авторского существования. Той формой, которая свободно и естественно выражала его творческую природу и которой он оставался «поразительно верным» (О. Фрейденберг) и в ранних стихах, и в прозе и лирике

20—30-х годов, и в поэзии и «большой прозе» последних десятилетий (40—50-е годы).

Если Ахматова, эстетически формируя мир, «раскладывает», «разбрасывает» его на ряды, части, грани (стихотворение «движется по параллелям», образуя соотношение «боковых смыслов» — Б. Эйхенбаум), то Пастернак, наоборот, создает форму, основа которой — принцип **универсального сближения** (сцепления, соединения, соприкосновения) всего со всем\*. Именно этот — универсально-связующий и созидющий — смысл имеет цветаевское уподобление авторской индивидуальности Пастернака — **природе** («Вы не человек и не поэт, а я в ленине природы. Бог задумал Вас дубом, сделал человеком, и в Вас ударяют все молнии (есть такие дубы!), а Вы должны жить.»)<sup>10</sup>. Не случайно цветаевское иносказание совпадает с тем прочтением своего творчества, которое свойственно самому Пастернаку. Для него поэзия (и собственная, в первую очередь) — это «искусство по преимуществу, искусство в целом», рождающееся из «**перебоев ходов, из разности их хода, из отставания более косных и их нагромождения позади, на глубоком горизонте воспоминанья**»<sup>11</sup>.

Отсюда — так настойчиво — и в лирике, и в прозе поэта (от 10-х — к 30-м годам) звучит мотив **сцепления и связи** («И мартовская ночь, и автор **шли рядом...**»; «вокзал, **несгораемый ящик** разлук моих, встреч и разлук...»; «Память...**Срастись со мной!**»; «Этот ветер тем **родственен мне...**»; «рукав завернулся, **ночь терлась о локоть**»; «сестра моя — жизнь... **расшилась** весенним дождем **обо всех...**» — ранние стихи; «приму тебя как упряжь»: «**все** громкой тишиной **дымилось**»; «замка тель **росла из крика**»; «существованья ткань **сквозная**» — «Второе рождение»)\*\*). Причем — и это существенно для стиля Пастернака — чрезвычайно значимый для него мотив «сцепленности» неукоснительно сопровождается мотивами, смысл которых есть «движение» и связанное с ним значение изменения и преобразования. **Движение** (динамика, действенность) — вот другая специфическая тенденция, характеризующая стилевую структуру Пастернака.

Поэтика его, таким образом, организуется сложной структурно-стилевой закономерностью, суть которой — **связь** —

---

\* В тыняновском «Промежутке» специфика поэзии Пастернака характеризуется через принцип случайной связи (Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 185).

\*\* Сходные «автоформулы» интенсивно возникают в «Охранной грамоте» Пастернака.

движение», складывающаяся как сиюминутное, «сейчасное» действие (оно «схватывается» на ходу, взглядом «человека пути», выдающим явления сдвинутыми с места и потому — входящими в повесть и необычные связи<sup>12</sup>). В результате — образ движения в поэтике Пастернака формируется как образ пути к соединению и сближению, как создание «движущегося целого». Не случайно поэтому так заполнена поэзия и проза художника (и на раннем, и на среднем отрезках его творчества) «двойными знаками», говорящими не просто о дороге к единению, но о стремительном броске к нему (мотивы взрыва, обвала, грохота, урагана, подключающиеся к мотивам шага, хода, бега, езды...). Причем модель стиля Пастернака открывается не только в цельных образах движения — соединения, но в самом процессе перехода движения и действия — в согласие. Ранние его стихи наполнены «светлыми» «формулами» этого порядка («и как в неслышанную веру, я в эту ночь перехожу»; «я клавишей стаю кормил с руки»; «сто спящих фотографий ночью снял на память гром»; «зарей шел дождь, и он продрог. Да будет так же жизнь свежа» и др.). В начале 30-х годов эмоциональная окраска этих стилизованных «моделей» художника меняется, приобретает жесткий и драматичный рисунок («во весь разгон моей тоски ко мне бегут мои поступки»; «опять похвалят с неба взятки, опять укроет к утру вихрь — осин подследственных десятки — сукном сугробов снеговых»; «он шел породой, бьющей настежь, из преисподней на простор» и др.).

В рождении эффекта напряженного (песлось, рвалось, полыхало, оглушало, низвергалось!) мотива «родства» и «сложения» определяющую роль в пастернаковской форме играет (как говорилось выше) структура сплошных, и чаще всего — дальних связей и соотношений. Это сближение крайностей, естественное для художника, придает его стилю качество особой активности, энергии и воли. Воли творческой, свободно «перенгрывающей и очеловечивающей мир («мирозданье — лишь страсти разряды, человеческим сердцем накопленной»). Вот эти нескончаемые ряды пастернаковских дальних соединений — в ранней лирике: «слагаются стихи навзрыд»; «стал мигать обвал сознания...»; «этот ветер морозный, как кучер»; «твой вестник — осинный лист, он беззубый, безгласен, как призрак, белей полотна» и др.

Или — во «Втором рождении»: «опять опавшей сердца мышцей услышу и вложу в слова, как ты ползешь и как дымишься, встаешь и строишься, Москва»; «и в августовский свод из мрамора, как обезглавленных гортани, заносят яблоки

адамовы казенных замков очертанья...». Плетень — и небо, призванье — и улица, вихрь — и взятки, игла — и горы, Кавказ — и перестрелка; и — еще теснее, «рядошное»: «крючья страсти», «сдача бытом», «сумерек хитрый маневр», «тезисы души» и др.

Этим «ливнем» стянутых друг к другу разнородных явлений (предметов, состояний, ситуаций) свободно творится созданный художником мир, несущий на себе печать сверхживого, сверхподвижного стиля Пастернака, верно уловленного еще в начале 20-х годов М. Цветаевой («...ударяло сразу, захлестывало: дребезгом, щебетом, всем сразу: как Жизнь». И еще: «Швыряет, как волна... валюсь на кровать, опрокинутая всей этой черепной, междуреберной разноголосицей строк, чувств, озарений — да и просто шумов». И — самое существенное, итоговое: «Вы не созерцатель, а вершитель — только дел таких нет здесь. Не мыслю Вас: ни воином, ни царем. И оттого, что дел нет — вся бешеная действенность — в стихах: ничто на месте не стоит») <sup>13</sup>.

Таким образом, стилевая форма Пастернака (страсть, воля, папор — в движении к спайкам, соотношениям, согласьям) обнаруживает себя как форма максимально действенная, энергичная, активная, вольно строящая невиданный поэтический мир — «огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего» <sup>14</sup>. «Динамически — связующая» стилевая структура, формирующая авторское сознание художника, пропихивает его поэтику атмосферой безмерной творческой свободы, которая воспринимается как напряженная, деятельная сила, решающаяся, вопреки обстоятельствам, духовно перестраивать и преобразовывать реальность, создавая на ее основе новый и возвышенный мир, пафос которого мог бы быть передан как «предельная человечность стихии» (Б. Пастернак).

\* \* \*

Подчеркнем в заключение, что уникальные стили двух талантливых художников, выступая формой бытования их авторской личности, реализуют, вместе с тем, не только их индивидуальные творческие устремления. «Сгущаясь» в определенной, единственной в своей роде, стилевой структуре, сознание творца исполняет тем самым и задание литературной эпохи — опредмечивает, формирует ее сознание. В этом смысле авторское «стилевое существование» выступает как «исторически неизбежное и несходимое» (Б. Эйхенбаум), демонстрируя устремленность крупных художественных стилей к функцио-

нальным «схождениям» и «сближениям», образующим специфичные для времени стилевые тенденции. Первые десятилетия XX века «потребовали» от поэзии зримой модернизации лирической формы; модернизации, которая означала особую, авангардистскую ее направленность, проявляющую себя в мощной трансформации традиционных художественных закономерностей и норм. В авангардной поэзии самого разного плана, как мы видели, наглядно «смещалась натура» и создавалась новая, «переместившаяся действительность» (Б. Пастернак), образ которой оказывался образом свободного мира, противостоящего надвигающемуся миру социального и морального порабощения человека. Так, художественное (авангардистское) «сражение» за интенсификацию эстетической формы в искусстве XX века, складываясь из «малых» авторских (стилевых) «сражений» за обновленный поэтический язык, представляло в то же время активным выражением «сверхэстетических» интенций человеческого духа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Переверзев В. Социальный генезис обломовщины//Печать и революция. 1925. № 2. С. 61.

<sup>2</sup> Отметим в этой связи, что в кормановском словаре терминов по теории автора — понятие «стиль» отсутствует.

<sup>3</sup> См., напр.: «...только с введенным в поэтику понятия стиля система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной» (Жирмунский В. М. Задачи поэтики//Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 35).

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности//Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 179, 180. Здесь и далее подчеркнуто нами.

<sup>5</sup> Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя//Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 319.

<sup>6</sup> Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха//Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 336.

<sup>7</sup> Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа//Эйхенбаум Б. О поэзии. Указ. изд. С. 142.

<sup>8</sup> Виноградов В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)//Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 457.

<sup>9</sup> Мочульский К. Поэтическое творчество Анны Ахматовой//Лит. обзор. 1989. № 5. С. 46.

<sup>10</sup> Цветаева М. Письмо Б. Пастернаку от 11 февраля 1923 г.//Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 305.

<sup>11</sup> Пастернак Б. Охранная грамота. М., 1989. С. 13, 14.

<sup>12</sup> Мотив движущегося взгляда художника (это «боковой» взгляд, меняющий масштабы предметов, стирающий границы между ними, резко сводящий один с другим) неоднократно возникает в тексте «Охранной грамоты», тоже выступая в роли структурного ключа творчества Пастернака: «Я шел

переулками», совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным (С. 11) и др.

<sup>13</sup> Цветаева М. Письма к Б. Пастернаку от 29 июля 1922 г., от 14 февраля 1923 г. Указ. изд. С. 302, 307, 308, 305.

<sup>14</sup> Пастернак Б. Охранная грамота Указ. изд. С. 40.

М. В. Серова

## РЕЛИГИОЗНО-ХРИСТИАНСКИЕ ИДЕИ ЭПОХИ И ЦИКЛ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «СТОЛ»

Цикл «Стол» написан в эмиграции в 1933 году. Это последний этап творчества М. И. Цветаевой. Цикл по своему эмоциональному строю представляет собой подведение итогов<sup>1</sup>, осмысление пройденного пути, процесс самопознания личности. Такой внутренней задаче произведения соответствует и организация его субъектного строя: основной посетитель сознания здесь — лирическая героиня. Все шесть стихотворений являют читателю смену ее суждений и оценок. Однако название произведения дает установку на объективированность в восприятии субъектом самого себя. Внутренний мир героини раскрывается не непосредственно, а через некоего двойника: «стол» становится героем, персонафицируется, приобретает статус субъектности. История души героини оказывается историей взаимоотношений ее и второго героя, которого мы пока будем называть условно, вслед за автором, «стол», в ходе анализа раскрывая содержательное значение этого образа.

«Мой письменный верный стол!//Спасибо за то, что шел// Со мною по всем путям//Меня охранял — как шрам»<sup>2</sup>. Предложение «Мой письменный верный стол» называет конкретно-вещественный предмет. Определение «письменный», характеризуя предмет через самого себя, в то же время содержит внутреннюю оценку его лирической героиней. Не «стол» вообще — «утварь домашняя для поклажи, постановки чего-либо»<sup>3</sup>, по Далю, а именно **письменный**: не родовой признак актуализируется ею, а видовой. «Письменный стол» — та сфера жизни героини, которая наиболее для нее важна, сфера творчества. В этом, на первый взгляд, безоценочном сочетании слов проступает связь между субъектом и объектом, подкрепляющаяся притяжательным местоимением «мой». Сочетание «верный стол» позволяет понять характер обнаруженной связи. Отец П. Флоренский<sup>4</sup> дает следующую этимологическую семантику прилагательного «верный»: «Верный (рус.) — вера: нравственная

связь того, кто верит, с тем, кому он верит; (греч.) — слушаться, дать себя уговорить; (евр.) — подпирать, твердость лица или вещи, когда на них основываются. Еврейское значение «верный» связано с корневым словом «истина». Если русское «верить» — нравственная связь субъекта и объекта, то еврейское «верить» указывает на природу объекта как на природу истины и указывает на веру как на пребывание в Истине»<sup>5</sup>. Таким образом, семантические пласты прилагательного «верный» следующие: 1) верный тот, кому я полностью доверяю (субъект больше объекта); 2) верный тот, на кого можно опереться (субъект больше объекта); 3) верный тот, кто мне служит (субъект больше объекта); 4) верный тот, в ком (чем) содержится момент веры, истины (субъект равен объекту). Если учитывать эти потенциальные значения, то строка Цветаевой «Мой письменный верный стол» содержит несколько смысловых градаций образа «стола»: 1) *стол* — конкретно-вещественный предмет; 2) *письменный стол* — духовно-творческая жизнь героини («Мой письменный стол»); 3) «Мой письменный *верный* стол» — духовная жизнь героини, поэтическое призвание осознаются ею как истинные. Если «верный стол» — лицо, в котором содержится момент Истины, то этот образ из объекта восприятия героини, ее самохарактеристики превращается в категорию субстанциональную, самодостаточную, ценность которой определяется не через отношение носителя сознания, а заключена в ней самой по определению. «Стол», в смысле «творческая воля», оказывается субъектом, нерархически более высоким, чем героиня. Следовательно, «верный стол» — это не то, что мне верно служит, а то, чему призвана служить я, потому что в этом служении мое истинное («верный») назначение («мой стол») поэта («письменный»).

Творческая воля, призвание Поэта как долг перед Первотворцом — нравственная опора личности героини (с этим связано греческое значение прилагательного «верный» — то, на что можно опереться). Далее П. Флоренский пишет: «Путь истины — это подвиг веры, усилие, напряжение, самоотречение, сбрасывание с себя «ветхого Адама». Если вообще достижимо беспристрастное сердце Истины, путь к нему не минует гефсиманского подвига веры... (евр.) «верить» — полная волевая победа над плотскостью»<sup>6</sup>. В строках цветаевского стихотворения запечатлен мучительный процесс «гефсиманского подвига» веры, с которым связан мотив пути («дорога», «путь» — эти понятия используются Цветаевой исключительно в метафизическом смысле: жизненный путь). «Спасибо за то, что шел// Со мною по всем путям.// Меня охранял — как шрам.»

(«Шрам», по Далю, «рубец», «затянувшаяся рана».) Мы видим, что избранность Поэта воплощается не в божественном ореоле, обеспечивающем блаженство и возвышающем над простыми людьми, а наоборот, дарует творцу клеймо прокаженного, охраняющее его от посторонних страхов. Шрам Поэта — шрам воина, но полем сражения оказывается душа. «Дуновение вдохновения» возникает в результате постоянного напряжения души как итог добровольной аскезы. Поэтический дар для героини прежде всего долг, тяжкая схема, крест. Поэтому в ее системе ценностей исключительное место занимают категории физического мужества, выносливости: «Мой письменный вьючный мул!//Спасибо, что ног не гнул//Под ношей, поклажу грез —//Спасибо — что нес и нес». «Вьючный мул», не гнувший ног — сама героиня. «Поклажа грез» — сочетание для нее оксюморонное: грезы — тяжесть, несмотря на их легкость, эфирность, бесплотность, так как прорыв Духа — редкая награда, платить за которую приходится отречением от человеческого, земного в себе (как благодать: видение Бога русским святым являлось только после длительного умерщвления плоти). Отречение это тем более мучительно, что происходит не одномоментно, а представляет собой длительный процесс: «Спасибо — что нес и нес».

«Строжайшее из зеркал!//Спасибо за то, что стал//Соблазнам мирским порог//Всем радостям поперек,//Всем низостям — наотрез!//Дубовый противовес//Льву ненависти, слону//Обиды — всему, всему» «Строжайшее из зеркал» — вновь для героини — она сама.

Сознание лирической героини М. Цветаевой вмещает в себя два «я»: первое «я» — судимое, второе «я» — совершающее суд Судимое «я» — это эмпирическая сущность человека, далекая от совершенства: «лев ненависти», «слон обиды». Не случайно, характеризуя его, героиня использует названия животных («слон», «лев»). В не выделенном из природной плоти мира «я» еще силен звериный инстинкт. Именно ему соответствуют эмоции: ненависть, обида. Второе «я» есть изначальный Божественный промысел о человеке. Творческое начало, природное Богу, — противовес началу звериному, судия ему Стремление героини направлено на то, чтобы оказаться достойной своего абсолютного «я», реализовать себя адекватно Божественному замыслу. И в процессе творения себя стать соавтором Бога. Стремление в земной жизни воплотить Божественный промысел о Человеке неминуемо влечет за собой смерть эмпирического «я», «ветхого Адама». Отсюда определение своей судьбы героиней: «Мой заживо смертный тес».

Плотское, греховное «я» неотделимо от героини, дорого, желанно ей. Но сама Цветаева писала Пастернаку: «Еве я всегда предпочитала Психею»<sup>7</sup>. Ева и Психея — две женские ипостаси, но лирическая героиня не просто женщина, она — избранница. И долг перед Создателем диктует ей выбор. Изгнание из Рая Евы-плоти оказывается залогом рождения Психеи-души. Акт отречения позволяет героине в сверхличном по своей природе процессе творчества как универсального начала быть не просто безликим меоном, а ощутить себя частью его органической силы. Напряжение ее энергии увеличивает творческий потенциал мироздания в целом: «Спасибо, что рос и рос//Сомною по мере дел//Настольных — большал, ширел...». Обогащенная индивидуальным волевым напряжением творческая стихия всегда больше единичного субъекта, без которого не может осуществиться. Перерастая его, поглощая в себе, она тем самым заряжает творящего субъекта энергичностью. «Так ширился, до широт —//Таких, что, раскрывши рот,//Схватясь за столовый кант...//— Меня заливал, как шtrand!» Шtrand (нем.) — берег. Берег меньше, чем океан. Берег — магерия, океан — стихия. Лирическая героиня уподобляет себя берегу, поглощаемому океаном. Энергичный заряд, полученный растворением в творческой стихии, вновь дает лирической героине силы для борьбы с неистребимым началом «грешной дочери», с соблазном запретного плода, которым оборачиваются для Поэта невинные человеческие радости: «К себе пригвоздив чуть свет —//Спасибо за то, что — вслед//Срывался! На всех путях//Меня настигал, как шах —//Беглянку.//— Назад, на стул!//Спасибо за то, что блюл//И гнул. У невечных благ//Меня отбивал — как маг —//Сомнамбулу.» «Настигал, как шах — беглянку», «отбивал — как маг — сомнамбулу» — в этих образах явно раскрывается осознание себя наложницей, пленницей, невольницей некоей довлеющей над лирической героиней силы. Власть такой внеположенной силы сладостно-мучительна для героини: двойственное восприятие плена объясняется наличием в лирическом сознании двух «я», о которых мы писали выше. Одно «я» рвется к невечным благам, другое — отбивает, отстраняет героиню от них, возвращает к самой себе. Волевой окрик: «Назад, на стул!» — еще одно свидетельство победы абсолюта над эмпирикой. Результатом такой мучительной победы оказывается высшая награда для поэта — состоявшийся творческий акт: «Битв рубцы,//Стол, выстроивший в столбцы//Горящие: жил багрец!//Деяний моих столбец!». А. Эфрон в своих воспоминаниях о матери так писала о рабочем дне М. И. Цветаевой: «Как она писала? Отметя все дела,

все неотложности, с раннего утра, на свежую голову, на пустой и поджарый живот.. шла к столу как на работу»<sup>8</sup>. Во многих стихах Цветаевой отражен процесс творчества как самопреодоления. Вспомним, например, ее «Разговор с гением».

Образ «жил багрец» — вздувшиеся от напряжения руки Поэта — контрастирует с традиционно устоявшимся описанием его в романтической поэзии. Это скорее соответствует христианскому пониманию творчества вообще и творчества как совершенствования собственной личности согласно Божественному замыслу. В романтической поэзии за Поэтом изначально закреплён статус сверхчеловека. В религиозно-христианском понимании сверхчеловеческое значение Творца не данность, а итог. Сущность отношений Поэта и Бога показана в статье В. Соловьёва «Лермонтов». Для данного анализа цветаевского цикла она, на наш взгляд, имеет важное значение. Соловьёв пишет: «Презрение к человеку, присвоение **заранее** какого-то исключительного значения себе как одному Я.. большое заблуждение. Человек — единственное из земных существ, которое может относиться к самому себе критически, подвергать внутренней оценке не отдельные свои положения, а самый способ своего бытия в целом. **Он себя судит, а при суде беспристрастно и осуждает**» (выделено мной. — М. С.). В чём отличие человека от сверхчеловека? В. Соловьёв: «...Ежели человек есть прежде всего и в особенности **смертный**, т. е. подлежащий смерти... то сверхчеловек должен быть победителем смерти. Следовательно, исполнить те условия, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерши, воскреснуть. Положим, что такая победа не может быть достигнута сразу.. пусть так, но путь, ведущий к ней, существует. Хотя бы и нет перед нами настоящего сверхчеловека, но есть сверхчеловеческий путь.»<sup>9</sup> Это, по Соловьёву, «относится к людям, сверх общего уровня одаренным... способным, а, следовательно, призванным и обязанным более прочих к этой цели приблизиться и других приблизить»<sup>10</sup>,

Лирическая героиня Цветаевой не присваивает себе «сверхчеловеческого значения», а, осознав истинный смысл человеческого существования, выбирает сверхчеловеческий путь, проторенный подвигом христианских святых и дошедший до нас в жизнеописаниях Сергия Радонежского, Феодосия Печерского, Серафима Саровского.

Например, в житии Феодосия Печерского (одного из первых русских святых) мы читаем: «Св. Феодосий с детства возлюбил худость риз и передал эту любовь всему русскому монашеству. Но она у него была лишь частью жизненного поведе-

ния. После смерти отца он избрал особый подвиг — выходил с рабами на село и работал со всяким смиренным, что уже не могло быть обусловлено никакой традицией... в этом проявилась аскетическая изобретательность русского подвижника. Один раз в истории детства Феодосия суровая острота аскезы (здесь и далее выделено мною.— М. С.) вторгается в его кроткое и смиренное трудничество. Это эпизод с веригами, которые мать узнает по пятнам крови на одежде. Есть много сходства между веригами отрока Феодосия и веревкой Симеона Столпника, который также пятнами крови на одежде выдает игумену его самовольную ревность»<sup>11</sup>.

У лирической героини Цветаевой также «суровая острота аскезы» (отказ от «невечных благ»), «смиренное трудничество» («к себе пригвоздив чуть свет»), «самовольная ревность», раскрывающаяся через кровь («жил багрец»). Такое соотношение своей поэтической судьбы с традицией древнерусской святости, когда процесс творчества приравнивается христианскому подвигу восхождения, особенно наглядно проступает в последней части стихотворения. В ней автор непосредственно обращается к библейским образам и аллюзиям: «Столп столпника, уст затвор —//Ты был мне престол, простор —//Тем был мне, что морю толп//Еврейских — горящий столп.». Чтобы раскрыть все смыслы, содержащиеся в этих строках, нам не избежать некоего комментария к ним. Дело в том, что библейские образы здесь для героини не только и не столько символика, не риторическая фигура, не стилистический прием, как это было у поэтов-романтиков. Библейская канва, религиозный мотив для лирической героини Цветаевой — особый эмоциональный настрой, мироощущение, осознание своей судьбы как данной свыше. По сути, библейско-евангельский обертон — основа лирического сюжета как первого стихотворения, так и всего цикла в целом.

Ощущение лирической героиней своей божественной миссии реализуется в образе «горящего столпа». Значение этого ветхозаветного символа хорошо известно и не раз отражено в поэтической традиции. Так называемая «неопалимая купина» — «горящий, но не сгорающий терновый куст, из которого Моисей узнал повеление Всевышнего о своем призвании вывести израильский народ в землю обетованную, где течет молоко и мед»<sup>12</sup>. На первый взгляд, ничего нет парадоксального в том, что лирическая героиня как поэт сознает себя вождем и пророком. Тем более, что образ «затворенных уст» легко можно приписать соотношению себя с «неречистым Моисеем». Очевидно, «затворенные уста» и относятся к Моисею, но только отча-

сти. Эмоциональным центром данного четверостишия, на наш взгляд, является первое образное сочетание, на которое падает логическое ударение и эстетический эффект которого усиливается корневым повтором: «Слоп столпника». В истории русской святости среди множества аскетических подвигов русских святых нам известны единичные случаи столпничества (Симеон, Серафим Саровский). Столпничество — высшая форма духовной аскезы, предполагающая полный отказ от постороннего мира (Симеон Столпник подвизался на столпе, Св. Серафим, сожитель лесного медведя, белой одеждой своей свидетельствовал о новых духовных временах). Цель аскезы — лишь «приуготовление к деланию духовному, мысленному блюдению, умному хранению»<sup>13</sup>. «Телесное делание лист точно, внутреннее, сиречь умное, плод есть»<sup>14</sup>. Первое без последнего, по слову Исаака Сирина, «ложеска неплодородная и сухие соцы». Внутренняя аскеза завершалась «умной молитвой». Теорию и практику «умной молитвы» ввел на Руси Нил Сорский. Суть ее в следующем: «Соединение молитвы с телесным ритмом дыхания и сердца. Задержание дыхания и сосредоточение внутреннего воображения (ума) в сердечной области сопровождалось ритмическим повтором молитвы Иисусовой»<sup>15</sup>. Очевидно, «уст затвор» для лирической героини Цветаевой в большей степени относится не к образу «перечистого Моисея», с которым она соотносит себя как Поэт, избранник Бога, а к образу Столпника, человека, находящегося в процессе духовного делания. Тем более, что в строке эти образы расположены рядом: «Столп столпника, уст затвор». Таким образом, мы видим, что внимание героини опять сосредоточено не на цели — сверхчеловеческого пути, а на **сверхчеловеческом** пути. Мучительность сверхчеловеческого пути таит в себе «Божественную радость» приближения к «Царству не от мира сего» (у Цветаевой: «Ты был мне престол, простор»). Исаак Сирин так описывал состояние приобщенного к «умной молитве» (для лирической героини Цветаевой «умная молитва» = «духовному деланию» = «творчеству»): «Выжигается во истину в тебе радость и умолкает язык... Кипит из сердца присно радость некая...». Еще дерзловеннее его изображает Симеон Новый Богослов: «Какой язык расскажет? Какой ум опишет? Какое слово способно поведать об этом? Страшно, воистину страшно и превышает возможности слова. Вижу свет... **Внутри себя вижу творца мира. И вот Владыка меня делает равным ангелам и даже совершеннее их**»<sup>16</sup>.

У Цветаевой в процессе напряженного духовного делания три силы — Творец мира, Поэт, творящая стихия — слились

военно, что отвечает христианскому догмату о триничности мироздания: «Так будь же благословен —//Лбом, локтем, узлом колен//Испытанный — как пила//В грудь ввевшийся — край стола». «Лбом, локтем, узлом колен» — Нил Сорский так пишет о духовном сосредоточении: «Стисни свои руки, соедни свои ноги, очи смежи, ум собери»<sup>17</sup>.

В итоге лирического сюжета стихотворения героиня Цветаевой состоялась как Поэт, согласно Божественному замыслу, воплотившись троично (Бог-творец, Поэт-творец, творящая изначальная стихия мироздания). Грань между субъектом и объектом окончательно утратилась, реализовавшись в перво-родном единстве; «В грудь ввевшийся — край стола».

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цветаева имеет в виду свой «стаж» поэта: стихи она начала писать рано, а в одиннадцать—двенадцать лет писала уже вполне серьезно и сознательно (Саакянц А. Комментарий к собр. соч. М. Цветаевой. М., 1988. С. 657).

<sup>2</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 294 Далее текст цитируется по этому изданию без указания страниц.

<sup>3</sup> Даль В. И. Толковый словарь. М., 1991. Т. 4. Ст. 327—329.

<sup>4</sup> В эссе М. Цветаевой «Нездешний вечер» описывается одно из немногих ее посещений Петербурга, во время которого она останавливалась в доме Л. Каннегисера в Саперном переулке. В это же самое время в этом доме проживал о. П. Флоренский, работая над книгой «Столп и утверждение истины» О факте их общения см. неопубликованные материалы Цветаевских чтений (Март, 1993; Петербург, Мойка, 12). Кроме того, в письмах и прозе Цветаевой существуют многочисленные свидетельства о ее живом интересе к современной религиозной философии: дружба с Л. Шестовым, переписка с В. Розановым и т. д.

<sup>5</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. С. 69

<sup>6</sup> Флоренский П. А. Указ. работа. С. 71.

<sup>7</sup> Рильке, Пастернак, Цветаева//Письма 1926 г. М., 1990. С. 117.

<sup>8</sup> Эфрон А. С. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 37.

<sup>9</sup> Соловьев В. С. Лермонтов//Литературная критика. М., 1990. С. 274—277.

<sup>10</sup> Соловьев В. С. Указ. работа. С. 277.

<sup>11</sup> Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М., 1990 С. 58—59 Данное сопоставление не случайно. Книга Г. Федотова создавалась в период тесного сотрудничества и общения с М. И. Цветаевой. См.: Федотова Е. П. Письма М. Цветаевой к Г. П. Федотову//Новая жизнь. 1961. № 63. С. 162—164; Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 146.

<sup>12</sup> Мейлах М. Б. Неопалимая купина//Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 210.

<sup>13</sup> Федотов Г. П. Указ. работа. С. 171.

<sup>14</sup> Там же. С. 172.

<sup>15</sup> Там же. С. 172.

<sup>16</sup> Там же. С. 172.

<sup>17</sup> Там же. С. 183.

Н. Г. Медведева

## ЕЩЕ РАЗ О «ПОЭТИЧЕСКОМ АВТОПОРТРЕТЕ» БРОДСКОГО

Статья Валентины Полухиной «Поэтический автопортрет Бродского»<sup>1</sup> прочитывается с радостью: так много в ней справедливых и точных наблюдений, оценок, выводов. Бесспорен основной тезис об «универсализации» «я» в стихах Бродского «через полное отождествление с человеком вообще»<sup>2</sup>. Столь же убедительно показана логика постепенной «трансформации человека в вещь, в иероглиф, в число»<sup>3</sup> и сформулирована доминирующая «мыслительная идея» поэта — время и его воздействие на человека.

Иное дело — выбранная автором методика анализа, представляющаяся достаточно уязвимой с точки зрения системно-субъектного подхода. Нет необходимости доказывать очевидное, опровергая утверждение Валентины Полухиной о том, что «до сих пор не найдены надежные критерии для установления расхождений и тождества между «я» — описываемым и «я» — описывающим»<sup>4</sup>. Однако недифференцированный подход к «формам присутствия автора в стихотворении» (даже с учетом «многочисности и амбивалентности масок, которыми пользуется поэт») ставит под сомнение многое из сказанного и в конечном счете сам предмет разговора.

Действительно ли «маски Бродского», т. е. самого автора, и «созданные им субъекты» тождественны, как полагает Валентина Полухина? И как быть с неразличением личности автора биографического и автора — демиурга своего художественного мира? Казалось бы, верно указанный «общий принцип семантизации» этих масок — универсализация, объективация «я» — не позволяет рассматривать их в качестве «автоописаний». С другой стороны, в статье очевидным образом не учитываются иные — достаточно многочисленные и многотипные — виды лирических субъектов («мы» и «ты», например); не разделены стихотворения с «я» (причем и эти «я» содержательно различны) и «безличные» стихотворения, где «я» — описывающее — растворено в тексте, и т. д. В то же время концепция человека у Бродского столь парадоксальна, что созданная им многоэлементная лирическая система действительно оказывается в каком-то смысле «автопортретом», поскольку все субъектные сферы проявляют очень сильную центростремительную тенденцию, начиная обнаруживать больше сходства, чем различий.

Сказанное позволяет, не оспаривая выводов, предложенных Валентиной Полухиной, вновь поставить вопрос об «автопортрете» Бродского, также обратившись к «описанию... созданных им субъектов и выяснению их функций в поэтическом мире Бродского»<sup>5</sup>.

Представляется уместным начать эту классификационный ряд с «я» частного человека<sup>6</sup> — предельно индивидуализированной и конкретизированной субъективной формы, не вписывающейся в тезис об анонимности и децентрализованности лирического персонажа Бродского, но начинающей восхождение по ступеням его универсализации. Эта историческая субъектная форма предполагает изображение человека, локализованного в пространстве и времени своей частной жизни и жизни эпохи. Поэтическая ситуация единична, неповторима:

В Новогоднюю ночь я сижу на стуле.  
Ярким блеском горят кастрюли.  
Я прикладываюсь к микстуре  
Нерв разошелся, как черт в сосуде  
Ощущаю легкий пожар в затылке

Указываются конкретные даты, называются имена:

Баба Настя, поди, померла, и Пестерев жив едва ли,  
а как жив, то пьяный сидит в подвале,  
либо ладит из спинки нашей кровати что-то,  
говорят, калитку не то ворота.

Или:

А. Буров — тракторист — и я,  
сельскохозяйственный рабочий Бродский

Наконец, определена и историческая ситуация:

Этот край недвижим. Представляя объем валовой  
чугуна и свинца, обалделой тряхнешь головой,  
вспомнишь прежнюю власть на штыках и казачьих нагайках  
.. Но отсюда бежать не могу.  
Сам себе наливаю кагор — не кричать же слугу —  
да чешу котофея...

Эта общественная ситуация в свою очередь обуславливает биографическую судьбу — ссылку, эмиграцию. Разрыв с возлюбленной и «перемена империи» ставят человека в положение «недостигаемости». Отсюда — одиночество, уже не только биографическое, но экзистенциальное. На этой основе формируется духовная личность, становящаяся объектом самой себя, — лирическое «я» или, определеннее, лирический герой.

Л. Я. Гинзбург писала об «индуктивном способе поэтического видения»: «Это конкретность ситуации единичной и в то же время символически расширяющейся. Контекстуальность, то есть непредсказуемость индивидуальных поэтических значений, обусловленных данным контекстом. Это пространственно-временная локализация. Это, наконец, требование структурной целостности, в силу которого частное должно предстать ракурсом бытия, а не попутно вторгшейся эмпирической деталью»<sup>7</sup>. Сформулированный М. Кузминым принцип: «Исходя из частного и неповторимого, искусство расширяется до общего, всенародного и всемирного» — с большой точностью характеризует поэтику Бродского как на уровне отдельного стихотворения, так и на уровне целого. Смысловое пространство стиха разворачивается от перечисления вещных, предметных атрибутов к обобщающему суждению психологического или философского плана.

Проявлюстрируем сказанное на примере стихотворения «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздним вечером...». В первых четырех строках обрисованы контуры той единичной ситуации, в которой возникает и начинает развиваться лирическая тема. Она задана как частная и подчеркнута банальная драма двоих:

Четверть века назад ты питала пристрастие к люля и к финикам,  
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,  
развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком  
и, судя по письмам, чудовищно поглупела.

Поэтическая мысль, возвращаясь к настоящему, оценивает итоги. Это, во-первых, итоги личных судеб персонажей драмы:

...забыть одну жизнь человеку нужна, как минимум,  
еще одна жизнь. И я эту долю прожил.  
Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии,  
ты будешь всегда без морщин...

А за этим следует вывод, значимость которого универсальна:

Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправи  
«Исходя из частного и неповторимого», стихотворение выходит на уровень экзистенциальных смыслов, а «я» частного человека трансформируется в лирическое «я», по масштабу видения и обобщений приближающееся к собственно автору, предметом рефлексии которого становится человеческая природа как таковая.

При всем трагизме своей индивидуальной судьбы частный человек сближен с другими людьми (в ранних стихах он зача-

стую вписан в общее «мы»): «Я был как все. То есть жил по-хожею//жизнью. С цветами входил в прихожую». Он так же смертен и подвержен разрушительному воздействию времени. Беспощадность и бесстрашие, с какими фиксируются подчеркнуто «непоэтические» детали физиологического старения, потому и оказываются возможными, что точкой отсчета становится собственное «я»: «Смрадно дыша и треща суставами, // пачкаю зеркало». А затем по закону поэтической индукции этот эксплицированный автопортрет превращается в объективированное изображение телесного, смертного «человека вообще»: «Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха, // осылая хрупкость кости, узвимость паха ...человек есть конец самого себя//и вдается во Время». При этом фиксация самоощущений («Сердце//замирает на время», «И сильно хочется пить» и т. д.) сочетается с дистанцированным взглядом на собственное тело извне («Духота. Человек на веранде с обмотанным полотенцем//горлом», «Человек размышляет о собственной жизни, как ночь о лампе» и т. п.). Сохраняя субъектность, человек в таких стихотворениях все больше превращается в объект «самого себя».

Наметим иные способы «универсализации» лирического субъекта у Бродского.

1) Частое использование в самоанализе местоимения «ты» и соответствующих неопределенно-личных глагольных форм:

Воротишься на родину. Ну что ж...  
Или: Волхвы забудут адрес твой...  
Или: Ты не птица, чтоб улететь отсюда.  
Потому что как в поисках милой всю-то  
ты проехал вселенную...

Иногда это — обращение к «собеседнику в зеркале» (поэма «Феликс»), но чаще «ты» формально равно «я» и в то же время больше, чем это «я». 2) Следующей ступенью деперсонализации становится форма 3-го лица:

И молча замирает тот, //кто бродит в темноте по пляжу.  
Или: Для того, на чьи плечи ложится груз  
темноты, жары и — сказать ли — горя...

Особенно выразителен этот прием в стихотворениях с «частным человеком»: «По выходе из тюрьмы//оп в деревне лесной// в арьергарде зимы//чинит бочки весной//и в овале бадьи// видит лицо судьбы//Савельевой и тайком//в лоб стучит молотком».

Он используется даже в редких, буквально единичных, ролевых текстах:

«Пришла весна. Наконец//в деревне у нас кузнец (...) Кузнец, он дружит с огнем//Приятно думать о нем//и смотреть ему вслед//девушке в двадцать лет!»

Таким образом, взгляд на себя «со стороны» приводит к тому, что «я» объективируется, а субъект такого стихотворения на глазах превращается в автора-повествователя; происходит очевидное сближение субъектных форм, подобно тому как содержательно сближаются «я» и «другой». Но нередко и в стихах с «я» осуществляется выход за пределы индивидуального опыта личности, например: «Я входил вместо дикого зверя в клетку,//выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,//жил у моря, играл в рулетку,//обедал черт знает с кем во фразе.//С высоты ледника я озираю полмира.//трижды тонул, дважды бывал распорот. .»

3) Встречаются неопределенные глагольные конструкции:

Покинул во тьме постель  
и в темной прихожей встал  
Рассвет озарил гостей,  
которых, признаться, ждал.  
Часто видел вдаль...

Подразумеваемое лицо принципиально неопределенно: первое? второе? третье?

4) Логическим завершением подобного приема становится использование инфинитива, причем синтаксически не мотивированного:

Проплывают облака, проплывают, проплывают над рощей,  
где-то льется вода, только плакать и петь, вдоль осенних оград,  
все рыдать и рыдать, и смотреть все вверх, быть ребенком ночью,  
и смотреть все вверх, только плакать и петь, и не знать утрат.

5) Наконец, укажем на многочисленные стихотворения мниморолевого типа, персонажи которых в действительности не есть ни «маски Бродского», ни традиционные «ролевые» герои. Не будучи формой самооценки «другого» человека, субъекты таких стихотворений воплощают собой ту меру всеобщности, которая позволяет говорить об условности их «роли» и общечеловеческом масштабе ценностей (например, стих. «Письма римскому другу»).

Личная драма изгнанника завершается ситуацией, когда «за моря//солнце садится, и никого кругом», — т. е. богооставленностью. «Деревню, затерянную в болотах», смещает «вид планеты с Луны». «Сельскохозяйственный рабочий Бродский», частный человек, становится духовной личностью, говорящей с Богом и миром. Намеченные в настоящей работе особенности

универсального «автопортрета», создаваемого в стихах поэта, разумеется, не исчерпывают всего богатства его содержания, которое еще должно стать объектом развернутого анализа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского//Звезда 1992. № 5, 6

2 Там же. С. 188.

3 Слова Бродского. Там же. С. 189.

4 Там же. С. 187.

5 Там же.

6 Ср. в Нобелевской лекции: «Для человека частного, и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего. оказаться внезапно на этой трибуне — большая неловкость и испытание». Цит. по: Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Спб., 1992. Т. 1. С. 5.

7 Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении// Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 97

В. Ш. Кривонос

### АВТОР И КОМИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ У ГОГОЛЯ

Автора в реалистической прозе Гоголя меньше всего можно уподобить кукольнику, дергающему за нитки комических персонажей и заставляющему их поступать так, как это ему необходимо. И так называемый «автоматизм» гоголевских героев, обнаруживающийся в следовании готовым правилам поведения, неверно было бы объяснять подчинением авторскому диктату. Согласимся с С. Г. Бочаровым в том, что у Гоголя «происходит определенное овеществление собственной речи персонажей в авторской передаче, авторском «изображении», авторском «исполнении», которое очень чувствуется»<sup>1</sup>. Но человеческое «ядро» комического героя автором не овеществляется — и это принципиально для авторской позиции по отношению к герою, который не лишается свободной воли и сохраняет способность на переход из одного состояния в другое. Откуда же берется тогда автоматизм поведения, заставляющий порой интерпретаторов Гоголя отказывать его героям в праве именоваться «людьми»?

Автоматизм поведения не автором задан, а обусловлен внутренней несвободой самого героя. А степень внутренней несвободы в свою очередь зависит от степени утраты героем человеческого; чем уже границы личности героя, чем меньше вероятности, что они могут разомкнуться, чем сильнее проступает в поступках и мыслях героя нормативно-безличное начало, вытесняющее начало индивидуально-человеческое, тем легче ставится автору предугадать его поведение и тем явственнее иллюзия авторского диктата по отношению к герою. И чем заметнее стирается в герое индивидуально-человеческое начало, тем более «странные» формы оно принимает, когда все же так

или иначе выявляет себя, причем не только не снимая, но, напротив, усиливая впечатление автоматизма, подготовленное предшествующими действиями героя.

Рассмотрим показательную в этом плане сюжетно-повествовательную ситуацию «Коляски», порожденную поведением героя повести, Пифагора Пифагоровича Чертокуцкого, отличие которого от древнего Пифагора проявляется уже хотя бы в том, что в числе он видит всего лишь средство самоутверждения. Вот как повышает он свою оценку в глазах генерала, нахвальная принадлежащую ему коляску и косвенно тем самым подчеркивая собственные достоинства: «А уж укладиста как! то есть я, ваше превосходительство, и не выдывал еще такой. Когда я служил, то у меня в ящики помещалось 10 бутылок рому и 20 фунгов табаку; кроме того, со мною еще было около шести мундиров, белье и два чубука, ваше превосходительство, такие длинные, как, с позволения сказать, солитер, а в карманы можно целого быка поместить.<..> Я, ваше превосходительство, заплатил за нее четыре тысячи»<sup>2</sup>.

Тема коляски оказывается жизненной темой Чертокуцкого, представляющего собой тип гоголевского человека, озабоченного мыслью о собственном «значении». Таков нешуточный аспект повествования в этой гоголевской «шутке» (Белинский), в которой современный исследователь увидел «парадигму всей гоголевской прозы»<sup>3</sup>. Если древний Пифагор уподоблял «все вещи числам», потому что усматривал в числе «важнейшую причину всего сущего»<sup>4</sup>, то Пифагор Пифагорович вряд ли понятные ему умозрительные построения своего тезки-философа переводит на язык житейской прозы, на котором говорят «все». Вот он и предлагает оценивать себя в соответствии со стоимостью и вместимостью своей коляски, ибо в мире, где существует социальная иерархия и где даже количество растегнутых после сытного обеда пуговиц на мундире указывает на разный ранг «господ офицеров» (С. 181), человек упрочивает свое «значение» именно с помощью разного рода социальных знаков. Знаком является и коляска (она есть «знаковый предмет, знак существования»<sup>5</sup>), ценность которой гоголевскому герою так важно повысить: «10 бутылок рому», «20 фунгов табаку», «четыре тысячи» и т. п.

Но не только коляске, а прежде всего самому себе набивает цену Пифагор Пифагорович, для того и затевая пустой, казалось бы, и к делу прямо не относящийся разговор с генералом («А имеете ли, ваше превосходительство, соответствующий экипаж?» С. 182), чтобы «выставиться» и стать видным всем<sup>6</sup>. Отметим одно место в тексте повести, важное для по-

нимания тайных пружинок поведения Чертокуцкого: «Он служил прежде в одном из кавалерийских полков, был один из числа значительных и видных офицеров. По крайней мере его видели на многих балах и собраниях, где только кочевал их полк» Каламбур не оттого лишь возник в речи повествователя, чтобы придать ей оттенок комизма. Повествователь в приведенном высказывании незаметно переходит (в том смысле незаметно, что стилистически этот переход не маркируется) на позицию героя, выводя на «поверхность» текста скрытое в глубине деформированной личности Чертокуцкого сокровенное его желание оказаться «видным» одновременно в прямом и в переносном значении слова. Но именно это сокровенное желание, побудив Пифагора Пифагоровича пригласить к себе «господ офицеров» отобедать и заодно посмотреть расхваленную коляску, сыграло с ним злую шутку, придав и всей повести «шутке» трагифарсовый характер.

В мире Гоголя, по наблюдению М. М. Бахтина, «слово рождает вещь»<sup>7</sup>. Уточним, что родившаяся таким необыкновенным образом вещь имеет не столько сугубо матерьяльную, сколько знаковую природу. Можно было заметить, как происходит процесс рождения знаковой вещи из слова, когда Чертокуцкий характеризовал свою коляску; эта «чрезвычайная коляска» (С. 182) заметно укрепляет социальное самочувствие ощущающего свою социальную неполноценность (вышедшего в отставку «по одному случаю, который обыкновенно называется неприятною историею...» С. 179) комического героя, не имеющего опоры в самом себе и целиком ориентированного на чужое мнение о собственной персоне. Ориентация на чужое мнение объясняет его стремление не уронить «своего веса» в глазах окружающих, определяющее как поступки, так и внешний «вид» (быть «видным») отставного офицера: он «носил фрак с высокой талией на манер военного мундира, на сапогах шпоры и под носом усы, потому что без того дворяне могли бы подумать, что он служил в пехоте, которую он презрительно называл иногда пехтурой, а иногда пехонтарией» (С. 179—180). Вот это «могли бы подумать» (чтоб не подумали) и есть принципиально важный мотив поведения Пифагора Пифагоровича, лишаящий его свободной воли.

К Чертокуцкому, как и к другим комическим героям Гоголя, вполне подходит остроумная формула Ап. Григорьева (несправедливо приложенная критиком к личности самого Гоголя: художник был смешан с его созданиями) «человек сделанный»<sup>8</sup>. Ценность этой емкой формулы в том, что она, указывая на разъедавшую гоголевского человека «язву» обезличен-

ности, обнажает природу этой обезличенности, ибо «сделанность» гоголевского человека, оборачивающаяся автоматизмом поступков и мыслей, как раз и определяется внутренней зависимостью от общепринятой нормы существования, чужих оценок и т. п. Страдательное причастие («сделанный») точно передает страдательное положение обезличенного гоголевского человека, испытывающего на себе чье-то воздействие: «Чертокуцкий долго не знал, садиться или не садиться ему за вист. Но как гг. офицеры начали приглашать, то ему показалось очень несогласно с правилами общежития отказать. Он присел. Нечувствительно очутился перед ним стакан с пушчем, который он позабывшись в ту же минуту выпил» (С. 184). И далее: «Между тем подали ужин. Само собою разумеется, что в винах не было недостатка и что Чертокуцкий почти неволью должен был иногда наливать в стакан себе потому, что направо и налево стояла у него бутылка» (С. 185).

Две этих фразы наглядно демонстрируют процесс «своего рода психологического углубления» автора в комического героя; от начальной точки этого процесса («долго не знал») до конечной стадии («почти неволью должен был...») дистанция короткого размера, ибо внутренняя несамостоятельность предполагает и внутреннюю несвободу, которая обнаруживает себя в гротескной зависимости от материального предмета (бутылки). Таков комический предел автоматизма поведения Чертокуцкого, «нечувствительно» и «почти неволью» подготавливающего своими механическими действиями катастрофическую для него сюжетную развязку. Но вот неожиданный парадокс отмеченного автоматизма, раскрывающий специфическую у Гоголя независимость «сделанного» героя от авторского безусловного диктата: когда возникает зримая угроза (самим героем и спровоцированная) «весу» Пифагора Пифагоровича, неосмотрительно пригласившего на обед (о котором он позабыл из-за своего состояния распорядиться) «господ офицеров», тогда «странным» образом (т. е. все так же «нечувствительно» и «почти неволью») проявляет себя его свободная воля, понуждая к свободному (хотя и комическому) выбору: «побежал спрятаться в экипажный сарай, полагая там положение свое совершенно безопасным». Вскочив в коляску (чтоб его нельзя было «как-нибудь увидеть»), «закрыл за собою дверцы, для большей безопасности закрылся фартуком и кожею...» (С. 188).

Спрятавшись в своей и в самом деле оказавшейся «чрезвычайной» коляске, Чертокуцкий «почти» свободно совершает этот «почти» автоматический поступок (в основе поступка лежит инстинкт самосохранения, конкретно: стремление безо-

напить свое «значение») с тем, чтобы тут же, слышась с коляской в одно материальное тело, утратить внезапно обретенную им (хотя в такой малой степени и на столь краткий миг) свободу. Развенчанье коляски, этой знаковой вещи («коляска самая обыкновенная»; «совершенно нет ничего хорошего»; «она совсем не стоит четырех тысяч»; «Какое четырех тысяч! она и двух не стоит. Просто ничего нет. Разве внутри есть что-нибудь особенное...»), завершается развенчаньем ее обладателя, представшего перед глазами офицеров (в буквальном смысле сделавшегося «видным» и вместе с тем утратившего свой «вид») в состоянии крайней степени несвободы: «согнувшийся необыкновенным образом» (С. 189). Так финальная поза комического героя фиксирует одновременно и относительную независимость его от автора, и неясность его человеческого статуса, побуждающие воспринимать героя в авторской перспективе и как живого человека, и как антропологический казус.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 198.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Б. м., 1938. Т. 3. С. 183. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Номера страниц указаны в скобках.

<sup>3</sup> Garrad J. Some thought on Gogol's «Kolyaska»//Publ. mod. lang. of America. 1975. Vol. 90, N 5. P. 848.

<sup>4</sup> Антология мировой философии: В 4 т. М., 1969. Т. 1, ч. 1. С. 287, 282.

<sup>5</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. С. 147.

<sup>6</sup> См.: там же. С. 143—144.

<sup>7</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 358.

<sup>8</sup> Григорьев А. П. Литературная критика. М., 1967. С. 266.

<sup>9</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. С. 140.

#### Д. И. Черашняя

#### «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Н. В. ГОГОЛЯ: ГИПОТЕЗА НЕРАСКРЫТОЙ ПАРОДИИ

Есть у Н. В. Гоголя два произведения, которые создавались в одно и то же время и в которые время их создания входит как предмет художественного изображения. Это — лирический отрывок «1834» и повесть «Записки сумасшедшего».

«Что же ты так таинственно стоишь передо мною, 1834-й год? Будь и ты моим ангелом <...> Пусть твои многоговорящие цифры, как несумолкающие часы, как совесть, стоят пере-

до мною: чтобы каждая цифра твоя громче набата разила слух мой!..» [1. Т. 6. С. 13].

Календарь героя в «Записках сумасшедшего» каждой *цифрой* своей переключается с природным календарем и ориентирован на ту же современность: *октября 3, октября 4* (то есть октября 1834), *43 числа* (перевергыш), *86 числа* (удвоенное 43), *чи 34 сло ... гдао...349* (где 9 — это 1 и 8, то есть опять же перевернутый 1834).

Нет ли у отмеченного совпадения какой-либо общей внешней причины? Суть предлагаемой гипотезы состоит в том, что обоими этими произведениями Гоголь отзывается на современное сочинение, серьезно обсуждаемое тогда же в нескольких салонах Москвы самыми светлыми российскими умами. В сочинении оном можно было прочесть: «...бог времени не создал; он дозволил его создать человеку <...> Я вижу себя в беспредельном пребывании, не разделенном на дни, на часы, на мимолетные мгновения <...> беспредельность есть естественная оболочка мысли; в ней-то и есть единственное истинное время, а другое — мы создаем себе сами, а для чего — неизвестно [2. С. 67]. Пространство «еще менее, чем время, может закрыть путь в то новое бытие, о котором здесь идет речь», ибо мысль «логически приемлет условия осязаемого мира, но сама в нем не обитает» (там же).

Непосредственным откликом на размышления автора цитируемого сочинения, отвергнувшего «необузданное пристрастие к земле» [2. С. 125], может быть воспринято взволнованное слово художника, которому вот-вот должно было исполниться 25 лет: «Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами? Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности <...> В моем ли прекрасном, древнем, обетованном Киеве, увенчанном многоплодными садами, упитательными почвами <...> Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны» [1. Т. 6. С. 13, 14].

Если лирический отрывок представляет собой прямо-оценочное ответное слово, то «Записки сумасшедшего» — это литературная пародия, предоставляющая развешивающему двойнику свободу самовыражения в жанре пародируемого сочинения. Речь идет о «Философических письмах» П. Я. Чаадаева. *Письма* становятся *записками*, в которых тема *писем* постоянно обсуждается: «Правильно писать может только дворянин... захватить переписку... разобрать эти письма... Эти письма мне все откроют... И как можно наполнять письма эдакими глупостя-

ми... изорвал в клочки письма... Чорт возьми! что письмо? Письмо вздор. Письма пишут аптекари.»

На страницах повести устранивается двойной карнавал с переодеваниями, сменной декораций и масок. Поначалу в ее художественном пространстве преобладает плотный русский слой, означенный топопонимически и антропонимически: *Гороховая, Мещанская, Столярная* улицы, *Кокушкин мост, дом Зверкова*, газета «*Пчелка*» («Северная пчела»), *курские помещики*, русский дурак *Филатка*, разыгранный на театре, *Аксентий Иванович Поприщин, Мавра*, измененная цитата из *Николева*, написанная героем *Пушкину*.

Но постепенно этот слой вытесняется нерусскими именами, словами и словосочетаниями — прежде всего на французский манер. Офранцузивание связано с включением в основную канву повествования еще одного сюжета, фабульно объяснимого как плод безумия героя, которому начальник «уже давно говорит: «Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой? Ты иной раз метаешься, как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет», — и который сам с недавнего времени начинает «иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не выдвигал и не слыхивал» [1. Т. 3. С. 176].

После встречи с говорящими собачками герой обнаруживает стремление записывать точное время: *Я нарочно пришел пораньше. В восемь часов отправился в департамент, било половину первого, около половины второго, еще час сидел, вышел в четыре часа, в два часа пополудни...* Герой повел себя, как человек, внявший рекомендациям Чаадаева «устроить вполне однообразный и методичный образ жизни», не давать «протекать без пользы единственному часу дня», «часто с первых часов дня бываешь выбит из намеченного круга» [2. С. 52, 51]. Известно, что сам Чаадаев «назначил один день в неделю для приема знакомых своих в предобеденное время, то есть от часа до четырех» [3. С. 345]. Именно в эти часы (*в два часа пополудни*) и отправился Поприщин, чтобы «захватить переписку».

В традициях литературной пародии прием механизмуется и обыгрывается дважды [4. С. 210] — как *письма собачонки в записках* Поприщина. Главные герои в обоих эпистолярных сюжетах, человеческом и собачьем, одни и те же — меняется точка зрения на них, равно как и их функции и роль в действии, в зависимости от того, кто является субъектом речи. Для Поприщина, давно подозревающего, что собака умнее человека, *письма собачонки* — предмет чайний, стимул к действию

нию (перехват их сопрягается с секретностью, они спрятаны «в углу, под соломой, в коробке»), наконец, они — предмет его интеллектуального интереса, из них можно узнать «все дела, помышления, все эти пружины <...> Там будет все» [1. Т. 3. С. 182]. Для собачонки же наш герой — ничтожество, а его исконно русская фамилия *Поприщин* (от глагола *попирать*) п р е с т р а н и я .

В письмах Меджи постоянно подчеркивается французский акцент (*папá, Софí, та сшеге, куртизаны*), что вместе с ее именем говорит о ее иностранном происхождении, но может быть понято и как намек на французский язык Писем Чаадаева.

Комментарии Поприщина к письмам Меджи — не что иное как заметки на полях сочинения самого Чаадаева. Сравним: «Нужно было переписать мое марианье, которое было *совершенно неразборчиво*» [2. С. 49]. — Поприщин возражает: «Письмо *довольно четкое*. Однако в почерке все есть как будто что-то собачье» [1. Т. 3. С. 182]; «Отдавая эти письма в печать, нам следовало, может быть, просить читателя о снисхождении к слабости и даже *неправильности слога*» [2. С. 127]. — Поприщин великодушен: «Письмо писано *очень правильно*. Пунктуация и даже буква *ять* везде на своем месте. Да эдак просто не напишет и наш начальник отделения, хотя он и толкует, что где-то учился в университете» [1. Т. 3. С. 182], — намек на Московский университет Чаадаева; «Мое письмо *растянулось*, и, думаю, нам обоим нужен отдых <...> На этот раз вам не придется долго ждать: *завтра же* снова берусь за перо» [2. С. 49]. — «Что-то *длинновато*... Прощай, та сшеге. я бегу и прочее., и прочее. *Завтра окончу* письмо. Ну, здравствуй! я теперь снова с тобою» [1. Т. 3. С. 184, 183]; «Гм! и числа не выставлено», — сетует Поприщин, но в письмах Меджи вообще нет чисел, зато Чаадаев датирует только три письма; «Мысль почерпнута из одного сочинения, переведенного с немецкого. Названия не припомню», — кивок в сторону цитат из Канта, Фихте, Шеллинга в чаадаевских Письмах; «А! вот наконец! Да, я знал: у них политический взгляд на все предметы. Посмотрим, что папá».

Всякая обсуждаемая в письмах Меджи новость или тема вращается вокруг *папá*: «Я тебе уже кое-что говорила о главном господине, которого Софи называет папá. Это очень *странный* человек». Чем объяснить столь подчеркиваемое внимание к *папá*? Может быть, тем, что имя собачонки Меджи представляет собой точную анаграмму имени Жозефа де Местра (начальные буквы в обратном порядке), которого П. А. Вяземский и А. И. Тургенев в письме к А. С. Пушкину от 14—15 июня 1831 года называли «предтечей» Чаадаева и которому при-

надлежит сочинение под названием «О папе» (1819)? Так пародия отзывается на интерес Чаадаева к римскому папе и католичеству.

Тот же *papá* в записках Поприщина фигурирует чаще как директор департамента и в этом качестве исполняет иную роль. «Это масон, непременно масон, хотя он и прикидывается таким и эдаким, но я тотчас заметил, что он масон: он если даст кому руку, то высовывает только два пальца» [I. Т. 3. С. 187] — тут автор метит не только в Чаадаева с его масонством, но угадывается еще одно лицо, имеющее отношение и к масонам, и к Чаадаеву, и к самому Гоголю. Суммируем намеки, рассеянные по тексту: должность — директор департамента, в его кабинете — «все ученость, такая ученость, что нашему брату и приступа нет: все или на французском, или на немецком. А посмотреть в лицо ему: фу, какая важность сияет в глазах!» [I. Т. 3. С. 177]. Совсем рядом дважды мелькает в тексте имя испанского короля — Филипп II и просто Филипп. По-видимому, источником для этих намеков послужил Филипп Филиппович Вигель, управляющий департаментом духовных дел иностранных исповеданий. В 1810-х годах вместе с Чаадаевым он пребывал в масонской ложе «Соединенных друзей», затем разошелся с ним, писал доносы (это он в 1836 году раскроет псевдоним Чаадаева после публикации «Философического письма»). По слову Герцена, «важный немец» (*фу, какая важность...*), известный не с лицевой стороны по эпиграмме Пушкина «Проклятый город Кишинев», на что есть намек и в повести Гоголя: «Государственный человек. Я замечаю однако же, что он меня особенно любит. Если бы и дочка...». Наконец, Вяземский в письме А. И. Тургеневу от 19 января 1836 года заметит, говоря о чтении «Ревизора»: «Вигель его (Гоголя — Д. Ч.) терпеть не может за то, что он где-то отозвался о подтой рожке директора департамента» [З. С. 387]. По-видимому, не случайно с именем Ф. Ф. Вигеля рифмуется имя второй собачонки — *Фидель*: «Мерзкая, чуть не схватила меня зубами за нос (для поэтики Гоголя весьма существенная деталь — Д. Ч.) <...> укусила меня за икру, а потом, когда *пронюхала*, что я взял бумаги, начала визжать и ластиться».

Размышления самого Чаадаева и чужие цитаты из его Писем под пером Гоголя становятся реализованными метафорами: он помещает их в ценностно сниженный хронотоп, в результате чего они мельчают, обращаются в ничтожность, обретают комическую окраску. Так, строки из Спинозы в Письме четвертом, где божественный разум сравнивается с разумом человека («что может быть общего между тем и другим? Раз-

ве то же, что между *созвездием Пса*, сияющим на небе, и тем *псом, который бежит по улице*, — одно только нмя» [2. С. 71]), вполне очевидно воплощены в собачьем эпистолярном сюжете и в неоднократных сравнениях ума собаки и человека. «Физический опыт с шариками из Письма пятого как наглядный пример передачи мысли, проносящейся «сквозь головы людей» [2. С. 83], трансформируется в *хлебные шарики*, которые скатывает сидящий за столом господин: «сунет тебе в зубы шарик. Отказываться как-то неучтиво, ну и ешь; с отвращением, а ешь» [1. Т. 3. С. 183]. Нелестные для соотечественников сравнения с народами европейскими и сходство с лицами туземцев [2. С. 40] карнавалю перевернуты в сравнении Трезора с камер-юнкером: «Небо! какая разница! <...> Талью Трезора и сравнить нельзя с камер-юнкерскою. А глаза, приемы, ухватки совершенно не те...» [1. Т. 3. С. 185].

Начитавшись французских писем Меджи до первого и психического срыва, герой перешел в *истинное время*. Месяцы сплываются в *мартобря* и исчезают, но *цифры* остаются *многочисленными*. Так, Поприщина записывает: *Числа 1-го*, — чем вторит двум чаадаевским датам — *1 декабря* и *1 июля*. «Январь того же года, случившийся после февраля» вполне соответствует несовпадению порядковых номеров Писем их хронологии: *декабрь 1829 года* и *июль 1830 года* предшествуют *февралю 1828*. «Мадрид. Февруарий тридцатый» — февраль тридцатого года, тоже имеющий отношение ко времени создания Писем.

Круг мыслей и забот героя пространственно выходит за пределы России, в *новое бытие*, и он совершает открытие: «Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства» — и советует «всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай» [1. Т. 3. С. 192]. Но это же не что иное, как вольное цитирование Чаадаева: «Мы слишком долго привыкли видеть в мире только *отдельные государства*... <до реформации> народы Европы смотрели на себя не иначе как на части *единого социального тела* <...> упираясь одним локтем в Китай, другим в Германию, мы должны были бы <...> совмещать в нашей цивилизации историю всего земного шара» [2. С. 100, 41]. Речь Поприщина о *цырюльнике*, намеревающемся «по всему свету распространить магометанство, и оттого уже, говорят, во Франции большая часть народа признает веру Магомета», — отзвук чаадаевских мыслей о «благих последствиях, которые <...> религия Магомета имела для человечества» [2. С. 123],

так что имя его *будет произноситься с глубоким почтением* [2. С. 96], что и исполнил гоголевский герой.

План поведения Поприщина был продиктован Чаадаевым: «там [в Европе — Д. Ч.], когда решишь переменить обстановку, приходится просто-напросто выбрать ту новую рамку, в которую жслаешь перенестись,— место заранее готово. Распределение ролей сделано. Как только вы изберете подходящий образ жизни, и люди, и предметы сами собой расположатся вокруг вас» [2. С. 53]. Вот и выбрал гоголевский герой никем не занятую роль короля на опустевшем испанском престоле. Но Россия не Европа: осваиваться в новой роли труднее, чем там; окружающие никак не приучаются смотреть на него сообразно с его новым положением («Я, как король, остался один. Но канцлер, к удивлению моему, ударил меня палкою» [1. Т. 3. С. 193]). «Разве здесь испытали, как прочно убеждение вследствие тех или других причин вторгается в душу вопреки привычному ходу вещей <...> опрокидывает целиком ваше существование (не оттого ли *февраль* пишется вниз головой? — Д. Ч.) и поднимает вас *выше вас самих и всего*, что вас окружает?» (2. С. 53).

Гоголю не пришлось ничего *воображать и выдумывать*. Оставалось уточнить детали. Легенд и язвительных слухов об авторе «Философических писем» было предостаточно, например, что он принимал посетителей, сидя на *возвышенном* месте...

«Мы только еще открываем истины, давно уже ставшие избитыми в других местах», «через некоторое озарение» — это говорит Чаадаев.

«...Молнией осветило», «прежде все было передо мною в каком-то тумане», «Меня как бы светом озарило» — говорит Поприщин.

Как видим, пародируется не только сочинение Чаадаева, но и он сам — преимущественно в образе главного героя с говорящей фамилией *Поприщин*. «Чиновнику уже за сорок — пора бы ума набраться», — читаем в повести. Чаадаеву в 1834 году исполнялось 40 лет. По-видимому, в анаграмме *гдао 349* обыгрываются две даты 1834 и 1794, год рождения Чаадаева. *Королевская мантия* героя, которую он сам себе выкроил из вицмундира, дублирует *мантию* «паркетного проповедника», а уж когда Поприщина *обрили*, он и портретно приблизился к своему реальному прототипу.

Комната, в которой было «множество людей с *выбрityми головами*», — гиперболизированный образ Английского клуба, с его «старинными (в том смысле, что *немолодыми*) верными членами» — и среди них двумя наиболее заметными; Чаадаев

вым («как будто из воску или из мрамора чело, как череп голый» [5. Т. 5. С. 141], — заметим попутно: по-видимому, стихотворение Пушкина «Полководец», написанное 7 апреля 1835 года и напечатанное в 1836 году, имеет отношение не только к Барклаю де Толли, но и к Чаадаеву), и М. Ф. Орловым («красивые, мужественные черты, совершенно обнаженный череп» [5. Т. 4. С. 177]).

На связь гоголевского героя с Чаадаевым косвенно указывают также реминисценции из комедии Грибоедова: мотив сумасшествия главных героев, имеющих общего прототипа; имя героини *Софи* — знак сниженного варианта Софии Фамусовой; единая тональность заключительных монологов: «За что они мучат меня <...> дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! <...> несите меня с этого света! Матушка <...> посмотри, как мучат они его! ему нет места на свете! его гонят!» — «Все гонят! все клянут! мучителей толпа <...> Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету <...> Карету мне, карету!»

В финале комедийная окраска стусевана и сводится только к раме повествования (безумная дата календаря героя и его фраза об *алжирском дее*). Дело в том, что качество комического в двух эпистолярных сюжетах неодинаково. Связано это с мерой удаленности их от автора, со степенью объективированности. Если Поприщин и его записки — вымысел автора, то переписка собачек фабульно мотивирована как галлюцинация Поприщина, то есть это вымысел вымысла. В силу того, что собачий сюжет дважды объектен, субъектная маркированность речи в нем — чистая формальность: говорят маски, куклы. Все слова о *панá* и *Софи́* — условные, откровенно комедийные. В вывороченной наизнанку системе ценностей собачье выше человеческого. Так Гоголь высмывает пноземное происхождение «ФилоСОФИческих писем», представляет их мудрость — как засмную, усеченную: не София, а *Софи́*.

В человеческом же сюжете звучит собственное, выстраданное слово героя, представляющего собой тип мелкого петербургского чиновника. Его речевая зона, то есть весь монологический текст повести, оказывается полем постоянного взаимодействия с чужим словом, прежде всего — словом Чаадаева, навлекшим на него беду. Приведем еще три примера: Поприщин: «Но я растолковал ей, что между мною и *Филиппом* нет никакого сходства и что у меня нет *ни одного капуцина...*» [Т. 3. С. 189] — Чаадаев (Письмо седьмое): «И что же? он видел *одних только триумфаторов и капуцинов...*» [2. С. 115]; рефрен «ничего, ничего, молчанье!», всякий раз обрывающий речь героя, когда она приближается к предмету его сердечного влече-

ния (к Софи, а по сути — к таинственным «Философическим письмам»), реализует совет Чаадаева: «Но все это должно протекать в *сердечном молчании*, потому что мир не сочувствует ничему глубокому» [2. С. 52]; «Тьфу, к чорту!.. Экая дрянь!.. И как можно наполнять письма эдакими глупостями. Мне подавайте *человека!* Я хочу видеть *человека!*» — восклицает Поприщин. — «Где *человек*, столь сильный, чтобы в вечном противоречии с самим собой, постоянно думая одно и поступая по-другому, он не опротивел сам себе?» — спрашивает Чаадаев в Письме втором.

Поприщину одновременно и развенчивающий двойник Чаадаева, и жертва его идей. Поэтому он оказывается носителем не только комического, но и драматического, и трагического начал. Комедийны поступки героя и ситуации, им самим создаваемые. Суров приговор, вынесенный ему автором-повествователем а priori в заглавии произведения, как дистанция между автором и героем. Но человеческая сущность Поприщина и причастность его к жизни Петербурга и России позволяют автору выразить через него нечто сокровенное также и в позитивной форме. Во всяком случае в повести нет иного героя, более близкого автору.

Мысленно отправившись по свету вослед Чацкому, Поприщин потерялся, заблудился, завис между небом и землей, оказался ни там, ни тут, между Италией и Россией, утратил почву под ногами. Слова — причем дважды — упоминается *туман*, восходящий и к «Философическим письмам» [2. С. 59, 60], и к устойчивому для поэтики Гоголя знаку *неясности, помрачения, сна наяву* [6. С. 151—152].

*Горе от ума* как литературный подтекст и горе от безумия как содержание повести сливаются в крик героя о помощи. «Человеку свойственно теряться, когда он не находит способа привести себя в связь с тем, что ему предшествует, и с тем, что за ним следует. Он лишается тогда всякой твердости, всякой уверенности. Не руководимый чувством непрерывности, он видит себя заблудившимся в мире», — эта мысль Чаадаева из первого «Философического письма» воплощается в финале гоголевской повести не комедийно, а в своем прямом значении, как трагедия героя — литературного двойника Чаадаева, отрабатывающая на реальном прототипе и на его будущую судьбу «луч трагической зарн».

И еще одна цитата, реализованная в финале как часть монолога Поприщина, исполнена трагического смысла. Это строки, приводимые Чаадаевым из «Нового Органона»: войти в царство небесное «можно лишь в смиренном образе ребенка»

[2. С. 64] — «Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его большую головушку!.. прижми ко груди своей бедного сиротку!.. пожалей о своем больном дитятке!». В свете сказанного последнюю запись Поприщина можно прочитать как предсмертную.

В финале сливаются не два голоса (автора и героя), как это принято считать, а — в разной форме — не менее пяти: это голоса Чаадаева — автора «Философических писем»; Ф. Бэкона, процитированного Чаадаевым; Чацкого — первого литературного двойника Чаадаева; Поприщина — его второго литературного двойника; и, наконец, той авторской ипостаси в произведениях Гоголя, которая выражает чисто лирическое отношение автора к миру.

Сказанное могло бы прояснить ряд моментов:

— причину молчания Пушкина по поводу «Записок сумасшедшего» как синонима неосылке им год спустя последнего письма Чаадаеву, ввиду расправы после телескопской публикации, — подоплека та же: «Ворон ворону глаза не выклюнет»;

— смысл ответа Гоголя врачу Тарасенкову на вопрос, приходилось ли ему читать записки психопатов до написания повести: «Читал, но после» (в самом деле, Письмо первое было опубликовано и, следовательно, ЧИТАЛОСЬ ПОСЛЕ «Записок сумасшедшего», но не вызывает сомнений то, что гораздо раньше в доверительном кругу, приватно, Гоголь знакомился со ВСЕМИ Письмами Чаадаева; об этом говорят многочисленные примеры, приведенные выше. Но — «ничего, ничего... Молчание!»);

— невольную промолвку Чаадаева в «Апологии сумасшедшего», прокомментированную Б. Н. Тарасовым как *ошибка* [2. С. 338], — о том, что «вскоре после напечатания злополучной статьи <...> на нашей сцене была разыграна новая комедия». «Ревизора» в самом деле поставили ДО публикации Письма, но ПОСЛЕ публикации повести «Записки сумасшедшего», которая, очевидно, не выходила из головы, и мысль о ней путала более важную хронологию отношений Чаадаева и Гоголя, ясную им двоим, с менее важной хронологией внешних фактов, открытых и понятных «толпе».

Прочтение повести Гоголя как литературной пародии (разумеется, пародии в высоком смысле) побуждает к тому, чтобы рассмотреть ее еще в одном духовном контексте, который можно было бы означить следующими вехами: «Философические письма» — «Записки сумасшедшего» — письмо Пушкина Чаадаеву — «Апология сумасшедшего» — «Выбранные места

из переписки с друзьями» — письмо Белинского Гоголю — «Авторская исповедь» — «Село Степанчиково и его обитатели» (где фамилия героя *Опискин* рифмуется с *Записками*, косвенно подтверждая, что Достоевский пародию Гоголя понял и ответил ему в том же жанре).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1952—1953.
2. Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1987.
3. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.
4. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии)//Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
5. Герцен А. И. Соч.: В 9 т. М., 1955—1958.
6. Бочаров С. О художественных мирах М., 1985.

В. Г. Седова

#### ВЫЯВЛЕНИЕ ПОЗИЦИИ АВТОРА В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»

Методика изучения повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» описывается в ряде исследований. Мы ставим своей задачей показать, как в процессе работы над текстом вести с учениками наблюдение над образом автора, выявлять его отношение к героям, событиям, помогая тем самым им увидеть художественное своеобразие повествования. При этом можно поднять и важные нравственные вопросы.

Литературоведческой основой изучения повести Гоголя являются работы Г. А. Гуковского<sup>1</sup>. Исследователь отмечает, что в повести Гоголя «Тарас Бульба» автор предстает перед читателем прежде всего как историк, поэт, отделенный от описываемой эпохи несколькими столетиями. Это проявляется и в объяснении автором своего героя: «Бульба был упрям страшно. Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы...»

В работе Б. О. Кормана «Изучение текста художественного произведения» выделен еще более выразительный пример: описание автором-повествователем жены Тараса Бульбы: «В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века...»

Б. О. Корман подчеркивает, что «носитель речи не говорит прямо о себе и своих взглядах: он характеризует положение женщины в известную историческую эпоху и свойственный этой эпохе семейно-правственный кодекс. Но характеристика позволяет судить о том, что для него и для его эпохи все это — нечто глубоко чуждое»<sup>2</sup>.

Отдаленность автора-повествователя от описываемой эпохи явно обнаруживается и в описании свеклицы Тараса Бульбы: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях...»

Исследователи, однако, отмечают, что в других местах автор повествует о героях, как их современник, находящийся рядом с ними: он видит, как старушка-мать ночью сидит у изголовья сыновей, плачет, расчесывает их кудри. Вместе с героями восхищается степью и свободолюбивой Запорожской Сечью.

В ряде мест, как показывает Г. А. Гуковский, голос автора становится голосом народа<sup>3</sup>.

В исследовании Г. А. Гуковского раскрывается замысел повести Гоголя. Автор хотел парировать свой идеал и идеал народа, который воплотил в поэтическом образе Запорожской Сечи, то есть в вольном объединении вольного народа, в могучем мире героев-запорожцев, превыше всего ценивших свободу, товарищество, братство. Он хотел сказать, что люди могут быть такими героическими, высокими духом, хотел воспеть самоотверженную любовь к Родине и осудить предательство. Автор хотел бы видеть людей такими и в настоящем.

Раскрыть замысел, показать, что было для автора главным критерием ценности человека, выявить авторское отношение к героям и событиям, показать, как в самом повествовании выступает образ автора, — в этом заключается педагогическая и методическая задача изучения повести Гоголя.

Учительское чтение повести в классе даст возможность ученикам почувствовать особенности стиля Гоголя. Отдельные главы задаются для самостоятельного чтения.

В системе уроков мы в определенной степени опираемся на статью Г. Р. Старовойтовой<sup>4</sup> и методическое руководство М. А. Снежневской<sup>5</sup>.

Отличие нашей системы уроков заключается в том, что мы планируем на каждом уроке вести с учениками наблюдение и над образом автора, стараемся услышать его голос, определить его близость к героям и событиям или отдаленность его от изображаемой эпохи, стремимся понять его нравственный идеал и то, что он осуждает.

В дальнейшем мы ставим целью подробно описывать методику проведения каждого урока по повести Гоголя «Тарас Бульба». Этот материал можно найти в других статьях. Здесь же мы стремимся показать, когда и как обратить внимание учеников на образ автора-повествователя. Эта сторона учителями нередко совсем не затрагивается.

В беседе по первой главе поставим перед учениками вопрос: из чего видно, что автор говорит о прошлом? Ученики прочитают слова из текста: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях..» Сделаем вывод: автор отделен от событий несколькими столетиями.

Уясним, какой отпечаток наложила эпоха на Тараса и уклад жизни его семьи.

Особое внимание уделяем сцене прощания матери с сыновьями перед отъездом их в Запорожскую Сечь. Замечаем, что в описании мы ощущаем самого автора, его глубокое сочувствие матери. Предлагаем ученикам найти в тексте, какими деталями, какими словами дает нам автор почувствовать силу материнской любви, великое горе матери. Ученики отвечают, используя текст повести: Мать всю ночь не спит, «она припнула к изголовью дорогих сыновей», расчесывает им кудри и смачивает их слезами. Когда они выехали за ворота, она выбежала и «с непостижимою силою остановила лошадь сына и обняла его с какой-то помешанною, бесчувственною горячностью». На наш вопрос о словах, в которых выражено особенно ярко авторское сочувствие матери, ученики отвечают, что автор несколько раз называет ее бедной матерью, сравнивает ее со степной чайкой, которая «взвилась над детьми своими».

Учитель поможет ребятам обратить внимание на манеру повествования. В одних случаях автор рассказывает так, что мы понимаем: он говорит о далеком прошлом, а мать у изголовья сыновей он описывает так, как будто стоит рядом и видит, как она расчесывает кудри своих сыновей и шепотом приговаривает при этом.

Дальше анализируя текст, важно выявлять с учениками отношение автора к описываемому и мысль, которую он выражает. Необходимо обратить их внимание на то, что авторское большое и сильное чувство видно в каждом слове, в каждом образе описания степи и Сечи. Иногда оно прорывается, выплескивается наружу и он вместе с Тарасом, Осгапом и Андрием мысленно восклицает: «Черт возьми, степи, как вы хороши!» Восприятие степи героями сливается с восприятием автора. Подчеркиваем внимание автора к деталям картины этой широкой,

как океан, степи: «Ребята, вы видите, автор обращает большое внимание на детали в описании степи: каждый цветочек любовно описан, замечен блеск, отсвет солнца на крыле чайки. О чем это говорит?» Ребята отвечают, что автор, как и его герои, любит степь, любит ее и восхищается ее красотой. Учитель поясняет, что автор не останавливается на одной мысли о красоте степи. Он хочет сказать, что на просторах степи, широких и необъятных, где богатства неисчислимы, не могут не родиться люди-богатыри, сильные и щедрые душой. Они, как степь.

В художественном образе Запорожской Сечи опять-таки дано то, что увидели Тарас, Остап и Андрий. Но с их восприятием сливается и восприятие автора. Обратим внимание учащихся на художественные детали, передающие отношение автора к происходящему. Ученики найдут прямую авторскую оценку: «В самом деле, это была картина довольно смелая: запорожец, как лев, растянулся на дороге». Найдут семиклассники и слова автора, обращенные к Сечи и запорожцам: «Так вот она, Сечь! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и казачество на всю Украину!»

Ученики приходят к выводу о том, что автор любит запорожцев, восхищается их смелостью, удачью. «Он любит Сечь так же горячо, как степь, как старушку-мать», — отмечают они. Учитель задает вопрос: «Вы правильно говорите о чувстве автора. А какую мысль вложил он в это восклицание? За что он любит Сечь? Этот вопрос труден. С помощью учителя ученики делают вывод о том, что для автора Сечь важна как форма государственной организации. Учитель поясняет, что автор понимает слово «родина» очень широко: это и родной дом, и материнская любовь, и природа, и форма государственного устройства; он был убежден в том, что только Сечь с ее республиканским строем, то есть вольным объединением вольного народа, формирует гордых, храбрых и вольнолюбивых казаков. Поэтому автор называет Сечь гнездом, а храбрых запорожцев сравнивает с могучими львами. Еще автор называет Сечь своевольной республикой, а запорожцев — вольным народом. В обобщающем слове учитель подчеркивает, что автор придерживается республиканских взглядов на форму государственного устройства, а следовательно, выступает против монархии, которая была в то время в России. Но так как открыто об этом сказать не мог, опасаясь гонений со стороны царского правительства, ему пришлось обратиться к прошлому,

к временам запорожской республики, с тем, чтобы воспевая ее, выступить сторонником республики в России.

Гуковский подчеркивает: «Нег нужды напоминать еще раз о том, что Гоголем русский и украинский пароды мыслятся в единстве»<sup>9</sup>.

В сценах сражения автор также высказывает свое отношение к запорожцам. Но говорить здесь об авторской оценке нужно осторожно, не разрушая эмоционального настроя учеников.

Очень важно осмыслить с учениками, почему, несмотря на трагический исход битвы, у нас не остается чувства тяжелой безнадежности, невосполнимой утраты. Наоборот, рождается ощущение торжественности. Обратим внимание учеников на глаголы: «Пусть же цветет вечно и красуется вечно любимая... русская земля». Так говорят казаки, прощаясь с Родной. Глаголы употреблены в настоящем времени. Это говорит о вере казаков и автора в великое будущее Родины.

Автор сближает казаков с былинными богатырями и поэтому рассказывает о героизме в традициях устного народного творчества. Предлагаем ребятам найти в тексте слова, подтверждающие эту мысль: «Там, где прошли незамайновцы, так там и улица! Где поворотились — так уж там и переулоч!»

Выявляем отношение автора к героям. «Из чего мы узнаем об отношении автора к героям?» — спрашивает учитель. Ученики отмечают, что он как будто сам — свидетель битвы. Он предупреждает их об опасности, переживает за них: «Козаки, козак, не выдавайте лучшего цвеха нашего войска!», «Не добивай, козак, врага, а лучше поворогись назад!» Ребята обращают внимание на сравнения, которые употребляет автор, характеризуя своих героев. грохнул, как «подрубленный дуб» (о запорожце), как львы (о запорожцах), «как плавающий в небе ястреб» (об Остапе).

При рассмотрении темы «Судьба Остапа и Андрия, подвиг и предательство» беседу можно начать с описания их смерти, а потом проанализировать более ранние эпизоды. Автор вместе с Тарасом употребляет сравнение: погиб, «как подлая собака». Автор не остается равнодушным, ему горько, что такой красивый, такой ловкий и смелый в военном деле казак стал предателем. «Чем бы не козак был?» — вместе с Тарасом восклицает автор.

Остап — верный сын Родины. Любовь к отчизне помогает ему вынести страшные пытки: он гибнет, как воин. Автор с помощью противопоставления выражает свое отношение к

этими двум героям. Отношение к Родине автор считает главным при оценке человека.

Если Остап сравнивается с плавающим в небе ястребом, то, характеризуя Андрия, автор прибегает к меткому, разоблачительному и унижающему Андрия сравнению с борзым псом. Ученики без труда выявят здесь авторское отношение к героям.

На уроке, посвященном главному герою повести,— Тарасу Бульбе, отмечаем, что в образе Тараса Гоголь воплотил самые яркие, самые сильные черты человека: возвышенную, бескорыстную любовь к Родине, готовность на подвиг, верность товариществу, широту души. Автор с любовью относится к своему главному герою. Об этом говорит и название повести (по имени главного героя), и то, как описывает автор своего героя: он показывает его былинным богатырем. Так выявляется с учениками авторская позиция, образный и идейный стержень повести: товарищество, любовь к Родине противопоставлены эгоизму, предательству. Автор предстает перед читателем и историком, повествующим о прошлом, но часто его голос и чувства сливаются с чувствами героев, с голосом и чувствами народа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. К вопросу об образе повествователя в «Миргороде» Гоголя. Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та. Сер. филол. наук, вып. 13, Л., 1948 С. 121—130

<sup>2</sup> Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения 1972 С. 25.

<sup>3</sup> Гуковский Г. А. Указ соч. С. 126—128

<sup>4</sup> Старовойтова Г. Р. Изучение повести Гоголя «Тарас Бульба» в VI классе//Литература в школе 1972. № 4 С. 39.

<sup>5</sup> Снежневская М. А. Методическое руководство к учебнику-хрестоматии «Родная литература» для 6 класса. М., 1976 С. 43.

<sup>6</sup> Гуковский Г. А. Указ соч. С. 124

С. В. Савинков

#### МЕТАФОРЫ КРИЗИСНЫХ СИТУАЦИЙ В РАННЕЙ ПРОЗЕ А. ГЕРЦЕНА

Обычно вторжение в пределы жизненной философии Герцена категории случая связывают с разрушением в 40-е годы его провиденциального воззрения. Но где и в чем искать причины этого события? Прот. В. В. Зеньковский считает, например,

что роль разрушительного «орудия» сыграла, в конечном счете, романтическая философия (и прежде всего Шеллинг) с ее установкой на иррациональное. Однако есть основания полагать, что, помимо прочих причин (философских, социальных, психологических, житейских и т. д.), генеалогические корни «философии случая» у Герцена скрыты в развернувшейся на рубеже XVIII—XIX веков известной полемике между «нептунистами» и «плутонистами» и «геогнозисе» (геологическом гегезисе) Земли. Нептунисты во главе с саксонским профессором Вернером (в то время особенно популярным в России), как известно, считали воду основным фактором образования горных пород и формирования рельефа. Вулканисты же (Гумбольдт, Леопольд фон Бух и др.) утверждали противоположное. Земля, по их мнению, приняла свой современный вид в результате ряда переворотов или катаклизмов, вызванных действием огня, которому отводилась первостепенная роль в формировании лица Земли. Надо сказать (и это особенно для нас существенно), что эти две противоположные теории уже в период своего возникновения вышли за рамки собственно геологических теорий и были спроецированы не только на историю планеты, но и на историю человечества. Нептуническая теория «предлагала» понимать историю как процесс постепенный, эволюционный. Плутоническая, например, «предлагала» смотреть на развитие истории как на серию катастрофических революционных переворотов, которые делят историю как планеты, так и человечества на ряд отдельных этапов или эпох.

Так, например, в учении Сен-Симона об исторической смене органических и критических эпох явно прослеживается генетическая связь с плутопизмом. А вот Гете, придерживаясь эволюционистских взглядов на историю, был сознательным приверженцем нептунизма и предрекал крах вулканической теории.

Все эти факты свидетельствуют о том, что спор нептунистов и плутопистов был значительным культурным явлением на рубеже XVIII—XIX веков, оказавшим заметное воздействие на формирование мировоззрения последующего поколения. Не этим ли объясняется наличие в творчестве Герцена «вулканических» образов, метафор, мотивов, которые, кстати, «жили» в его сознании задолго до критических для него 40-х годов, а значит имплицитно содержали в себе возможность актуализации категории случая.

К теме вулканического подземного огня Герцен впервые обратился в 1830 году, написав естественнонаучную (описательного характера) статью «О землетрясениях»<sup>1</sup>. Однако, благода-

ря лирико-эмоциональному началу, задающему тон всей статье (прием для Герцена характерный), перед глазами читателей предстает не столько отстраненная фактологическая «картина действий подземного огня» (а именно так Герцен определил цель написания стагии), сколько требующая разрешения трагическая коллизия человеческого и стихийно-природного. Ср.: «Самое ужасное опустошение, производимое огнем, сожигающим нашу планету, есть землетрясение. Его невозможно ни предвидеть, ни избежать. Не можно предвидеть, говорю, потому, что оно следует весьма скоро за предзнаменованиями, и неизвестно, какое пространство ему подвергнется. Если б и было время — куда бежать, в каком направлении?»<sup>2</sup>. Не случайно, что Герцен в этом лирическом вступлении сосредоточивает внимание именно на том моменте, когда коллизия достигает своего наивысшего, «пикового» напряжения, когда катастрофа еще не произошла, но уже ясно, что она неизбежна и ее ничем не предотвратить. Ср.: «Иногда тишина царствует в природе — это тишина ничтожества! Можно думать, что земля, прекращая все свои действия, ожидает приговора своего. Животные чувствуют некоторое беспокойство, неизъяснимое движение нервной раздражительности, что, вероятно, происходит от напряженного электричества».

Не трудно увидеть, что в сочинении Герцена «Из римских сцен» (1838) отражена та же «пиковая», трагическая ситуация затишья перед катастрофой, только теперь — исторической. В данном случае мы наглядно наблюдаем проекцию геотектонической теории на человеческую историю. Отметим с филологической точки зрения замечательное, почти дословное совпадение описания природного затишья перед вулканическим извержением в уже приведенной нами статье «О землетрясениях» и человеческого «затишья» перед катастрофической встречей двух миров «Из римских сцен». Ср.: «Есть особое состояние трепета и беспокойства, мучительного стремления и боязни, когда будущее чревато целым миром, хочет развернуться, отрезать все бывшее, но еще не разверзлось, когда сильная гроза предвидится, когда ее неотразимость очевидна, но еще царит тишина...». И Мевий, и Лициний, люди гибнущего Рима, оказались в том же положении, как и те, которые перед надвигающейся катастрофой землетрясения не могут найти выхода из сложившейся трагической ситуации: «куда бежать, в каком направлении?». Ср. Лициний — Мевию: «Наконец-то ты увидел весь ужас настоящего... что делать? В этом-то вся задача сфинксов. Во все времена, от троглодитов до прошлого

поколения, можно было что-нибудь делать. Теперь делать нечего» (1, 194).

Трагическое положение человека, испытывающего состояние тотального бессилия перед силами, внеположными ему (природы, времени, истории), перед силами, обрекающими его на страдательную роль зрителя, на полную зависимость от внешнего, — «верхний» предел в размышлениях Герцена о человеческой судьбе.

Но человек сталкивается с силами не только внеположными ему, но и с «подземными силами», таящимися внутри него самого. Нельзя не видеть и эту линию в размышлениях Герцена. Так, она прослеживается уже в его ранней философической аллегории «3 августа 1833 года»<sup>3</sup>. В центре изображенной Герценом картины — вулкан, во внутренней полости которого — подземный огонь, подземная сила земли. «Далеко видно гору, орлы садятся на нее отдыхать, и по временам выходит из нее тяжелый дым, и небо краснеет от зарева, и волны реки алеют; но вскоре все затихает, и мрачная гора мрачно царит над горизонтом» (1, 56). В этой аллегории выражена другая тенденция развития «вулканической» темы у Герцена: коллизия интерпретируется, переносится из внешнего плана во внутренний: «Огонь раздирает внутренности горы, пробегая и клочка в подземных переходах, просится наружу — вырвался!» (1, 56). Гора всего лишь проводник чужой воли, ее положение страдательно по отношению к подземной силе огня, наделенного своеволием. Ср.: «...бешеный пламень, быстрый, изгибистый, с свистом и треском бросался во все стороны, с каким-то буйным торжеством разливался и с упоением уничтожал все встречающееся, будто все ему соперник, будто он мстит за кровавую обиду...» (1, 57).

Таким образом, трагическое положение человека, испытывающего состояние бессилия перед разрушительными силами его собственной, «подземной» природы, — своеобразный «нижний» предел проблемы человека у Герцена.

Указанные нами темы и мотивы, занимавшие в 30-е годы периферийное местоположение по отношению к магистральной для Герцена провиденциальной логике, в 40-е — в наивысшей степени актуализируются, становятся для него реальной, практической, каждодневной жизненной задачей. В этой связи примечательно обращение Герцена в дневнике за 1842 год к картине Брюллова «Последний день Помпеи», подтверждающее не только устойчивость «вулканической» темы в его творчестве, но и — фактом своего местонахождения (в дневнике) — новый, предельно личный ракурс ее осмысления. «Высочай-

шее произведение русской живописи, разумеется, «Последний день Помпеи». Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная Naturgewalt, с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало воображение дополняет и видит ту же гибель за рамами картины. Что против этой силы делает черноволосый Плиний, что христианин?» (2,229). Конечно, сказанное здесь Герценом о картине Брюллова напрямую связано с общим смысловым контекстом дневников 42—45 годов и по сути является концентрированным выражением сути жизненного кризиса в этот период. Случай, вторгающийся в индивидуальную человеческую жизнь, сродни вулканической катастрофе: он стихшен, а потому всегда непредвиден, непредсказуем; он парализует волю, лишая возможности какого-либо противодействия. Неустойчивость, шаткость всего индивидуального, его зависимость от внешнего — лейтмотив и дневников, и писем Герцена этого времени. Ср.: «Неужели вся жизнь должна быть пыткой и мучением, смеяемым иногда для отдыха, только и для того, чтоб не уничтожился человек, — покоем? Грустно, тяжело и томно тем, что **ничего не можешь делать, как быть зрителем**» (2,274). Не правда ли, знакомая ситуация? (Ср. ст. «О землетрясениях» и «Из римских сцен».) Однако есть между этими типологически схожими коллизиями и существенное различие. Одно дело, когда человек оказывается в исключительной ситуации перед лицом природной или исторической катастрофы, но совершенно другое дело, когда исключительной ситуацией оказывается сама жизнь. «Человек по песчинке, несчетным трудом, потом и кровью копит, а случай хватит и одним глупым ударом разрушит все выстраданное». Катастрофой, разрушительным случаем может обернуться для человека «простая» жизненная ситуация встречи, когда один подходит близко к существованию другого и оказывается перед лицом не стихии, не истории, а просто-напросто перед лицом этого «другого». (Ср. из ст. «По поводу одной драмы»: «Лица нашей драмы отравили друг другу жизнь, потому что они слишком близко подошли друг к другу, и, занятые единственно и исключительно своими личностями, они собственными руками разрыли пропасть, в которую низверглись; страстность их, не имея другого выхода, сожгла их самих. Человек, строящий дом свой на одном сердце, строит его на **огнедышащей горе...** В этом положении наши герои. Они сводят нас в преисподнюю, в мир сердца, разорванного с разумом, в **подземный мир** обезумевших влечений, готовых пожрать все вокруг себя» — 2,64—65; подчеркнуто мною — С. С.)

Ситуация катастрофы в межчеловеческих взаимоотношениях, при которой «внутренняя случайность чувств учреждает жизнь вместе с внешней случайностью обстоятельств», отражает и новый этап (в 40-е годы) развития «вулканической» темы у Герцена и становится для него главным проблемным узлом в размышлениях о человеческой судьбе.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Статья была напечатана в журнале «Атеней» с пометой «С франц». Однако, несмотря на эту помету, нет сомнения в том, что эта статья содержит собственно герценовский элемент»

<sup>2</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Т. I. М., 1954. С. 354. В дальнейшем ссылки на указанное издание приводятся в тексте, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

<sup>3</sup> Вслед за «3 августа 1833» Герцен пишет новую аллегорическую повесть «Неаполь и Везувий», которая до нас не дошла; этот факт еще раз подтверждает особый герценовский интерес к «вулканической», катастрофической теме

В. М. Маркович

## О ЗНАЧЕНИИ ЧУДЕСНОГО В РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Изучение этой проблемы необходимо начать с обращения к более ранней, чем реализм, литературной эпохе. Понятие чудесного впервые приобрело решающее значение для культуры в эпоху романтизма, когда увлечение чудесным стало выражением протеста против рассудочной философии XVIII века и основой «новой мифологии», которую создавали романтики. Интерес к чудесному получил широкое распространение прежде всего в немецкой романтической эстетике и литературе и уже отсюда, благодаря их влиянию на русскую культуру, переместился в Россию. Но понимание чудесного в двух странах часто оказывалось совершенно различным.

Чтобы в этом убедиться, сравним мысли о чудесном, высказанные Ф. В. Шеллингом, с размышлениями на ту же тему русских эстетиков эпохи романтизма. В своей «Философии искусства» (это сочинение было известно в России 1820—1830-х годов в форме записей лекционных курсов его автора) Шеллинг определял чудо как вторжение сверхъестественного (сверхчувственного, бесконечного) в пределы естественного (чувственного, конечного). По мысли немецкого философа, по-

пятне чуда предполагает «абсолютную разделенность» двух миров — естественного и сверхъестественного. Только нарушение этой «абсолютной разделенности» и может быть воспринято как чудо. Настапая на своем главном тезисе, Шеллинг доказывает, например, что древнегреческой культуре чудесное недоступно: понятие чуда, пишет он, в греческой мифологии невозможно, так как боги там не внеприродны и не сверхприродны, там «нет двух миров — чувственного и сверхчувственного, но есть единый мир»<sup>1</sup>. Шеллинг далее решительно отвергает определение чудесного, которое сформулировал Аристотель, потому что у Аристотеля чудесное обозначает «только из ряда вон выходящее»<sup>2</sup>. Четкая разграниченность двух миров всегда остается у Шеллинга обязательным условием представления о чудесном, и это представление всегда связано у него с мыслью о сверхъестественном.

Совсем иначе решают проблему чудесного авторы русских эстетических трактатов 1820—1830-х годов — Н. Остолопов, А. Галич, А. Мерзляков, Т. Рогов, А. Глаголев, И. Давыдов<sup>3</sup>. Рассуждения этих авторов не совпадают во многих частностях, но некоторыми главными чертами очень сходны между собой. И нетрудно заметить, что именно сходные эти черты отличают русское понимание чудесного от концепции Шеллинга.

Прежде всего, русские эстетики включают в понятие чудесного не только сверхъестественное, но и многие естественные явления. Это необычные события или характеры, небывалые ранее подвиги или преступления, неслыханные добродетели и пороки. Это также грандиозные природные катастрофы (бури, наводнения, землетрясения) или социальные потрясения (необыкновенные победы, разрушение целых государств), вообще все очень крупные, глубокие и резкие перемены, «дающие новый вид» земному шару или человеческому обществу. В конечном счете чудесным считается все необыкновенное и неожиданное, все, что вызывает удивление. А иногда и то, что оказывается в данный момент непонятным. Говоря иначе, для русских эстетиков романтической эпохи чудесно все, что выходит за пределы обычного порядка вещей или за пределы привычных представлений о нем.

Почти все русские эстетики 1820—1830-х годов различают, в связи с этим, «естественное чудесное» и «чудесное сверхъестественное». Иногда между двумя разновидностями устанавливается ясная граница. Но значительно чаще различие естественных и сверхъестественных форм чудесного не акцентируется как нечто важное. Иногда же различие двух видов чудесного вообще оказывается стертым: например, Т. Рогов, рассуж-

дая о чудесном в искусстве, имеет в виду любые проявления работы воображения и художественной условности. Никакие разновидности чудесного внутри искусства при этом не выделены.

Одним словом, в русском эстетическом сознании понятие чудесного не получило той четкой определенности, которую оно имело в эстетике Шеллинга, самого авторитетного тогда в России немецкого мыслителя романтической ориентации. В русском эстетическом сознании граница между естественным и сверхъестественным оказалась несколько расплывчатой, а иногда и совершенно неуловимой (поскольку и то и другое могло входить в категорию чудесного). И коль скоро эта тенденция проявилась в эстетическом сознании, нетрудно предположить, что она как-то сказалась и в художественной картине мира, которую создавала в те же годы русская литература.

Действительно, в русской фантастической прозе 1820—1830-х годов легко прослеживается особое преломление того понимания чудесного, которое было охарактеризовано выше. Первоначальную форму проявления новой тенденции можно обнаружить в произведениях, тяготеющих к так называемой «сумеречной» фантастике (название происходит от слова, характеризующего состояние промежуточное между днем и ночью, темнотой и светом)<sup>4</sup>. К этому типу принадлежали повести А. Погорельского, А. Бестужева-Марлинского, М. Загоскина, О. Сомова, Н. Мельгунова, В. Одоевского. В таких повестях устанавливалось нарочито неясное, проблематичное соотношение реального и фантастического. В повествовании обычно присутствовали две противоположные интерпретации изображаемого, и ни одной из них нельзя было отдать безусловное предпочтение. Читатель был лишен уверенности в том, естественные или сверхъестественные явления изображены в произведении, которое он читает.

Следующим этапом было появление «фантастики реального», представленной повестью Пушкина «Пиковая дама», повестями Гоголя «Невский проспект» и «Нос», незаконченной повестью Лермонгова «Штосс» и некоторыми другими. В повестях такого типа реальная действительность, какова она есть, становилась неотличимой от фантастики; в конце концов фантастическое оказывалось концентрированным выражением подлинной сущности реального.

И «сумеречная» фантастика, и «фантастика реального», появившиеся в русской прозе в 1820—1830-е годы, были в большей или меньшей степени подобны явлениям, уже сложившимся ранее в литературе немецкого романтизма. «Сумеречная»

фантастика оформилась в прозе Жан Поля Рихтера и Э. Т. А. Гофмана. Мысль о фантастичности самой реальной действительности развивал тот же Гофман. Получалось, что стирая границу между реальным и фантастическим (а в конечном счете — между естественным и сверхъестественным), русская литература первоначально использовала опыт немецкого романтического искусства, более свободного в своих понятиях, чем теоретическая мысль. Но воспользовавшись художественным опытом немецких романтиков, русская литература двинулась дальше уже в своем особенном направлении.

В некоторых реалистических произведениях Гоголя (особенно в «Ревизоре» и «Мертвых душах») оформляется так называемая «нефантастическая фантастика» (термин Ю. В. Манна) — художественное явление, уже не имеющее заметных аналогов в немецкой романтической литературе. В «Ревизоре» и «Мертвых душах» автор не пытается вызвать у читателя ощущение фантастичности изображаемого (даже в смысле «фантастичности самой действительности»). Но в явлениях безусловно естественных вдруг разрывается понятный здравомыслящему сознанию ряд причин и следствий. Это не гротеск, но художественный эффект, преемственно связанный с гротеском.

Ю. В. Манн, впервые описавший особенности «нефантастической фантастики», считает, что она проявляется в формах «странно-необычного» (непредсказуемого поведения людей или действия вещей и т. д.)<sup>5</sup>. Думается, что сфера «нефантастической фантастики» у Гоголя намного шире. Гоголь обнаруживает свойства, аналогичные фантастическим, не только в «странно-необычном»; но и в совершенно обычных, полностью предсказуемых явлениях социальной психологии и социального поведения людей. В самой привычной норме человеческой жизни вдруг обнаруживается нечто иррациональное. Судья в «Ревизоре», например, без всякого стыда признается в том, что берет взятки, потому что он берет их борзыми щенками. Достаточно заменить деньги подарком такой же или даже большей стоимости, и взятка почему-то уже не воспринимается как взятка, хотя сущность дела несколько не изменилась. Психолог XX века усмотрел бы здесь действие механизмов замещения и вытеснения, но и психологическая наука нашего времени находит в действии этих механизмов иррациональные моменты. А для современников Гоголя, людей первой половины XIX века, такие странности были проявлениями чудесного: прерывался понятный ряд причин и следствий, в обыкновенном открывалось нечто непостижимое.

Такие же свойства обнаруживались и в обыкновенных психологических механизмах другого рода. Характерными свойствами чудесного обладает в комедии Гоголя воздействие хвастовства на слушателей и самого говорящего. Когда Хлестаков, хвастаясь, рассказывает провинциалам о своей вымышленной жизни в Петербурге, он, в сущности, становится похожим на крошку Цахеса, фантастического уродца из повести Гофмана<sup>6</sup>. На Хлестакова, как и на Цахеса, непонятным образом переходят чужие достоинства и заслуги: в глазах окружающих людей ему принадлежат и высокие должности, занятые другими, и авторство знаменитых сочинений, написанных не им, и дружеские отношения с министрами, с которыми он никогда не встречался, и влияние на высшую власть, каким может обладать, пожалуй, только император. И все это реально не только для слушателей: Хлестаков, хвастаясь, действительно приобретает психологические черты грозного начальника, знатного человека, представителя высшей власти и высшей культуры, какими они видятся окружающим его людям. В сущности, возникает новая и совсем не воображаемая действительность, в которой «маленький человек», «елистратишка», здесь и сейчас становится могущественным вельможей, а все остальные в едином порыве следуют за ним.

Художественный мир «Ревизора» полностью соответствовал своеобразно представленной о чудесном, созданных русской эстетической мыслью. Фантастическое, странное, неожиданное, непонятное, переливаясь в целой гамме оттепков, образовали здесь единое целое. Степень иррациональности изображаемого не везде одинакова, но переходы почти не уловимы. И вполне закономерно внутри этого странного, всегда не равного самому себе мира появляется возможность подлинного чуда, обновляющего жизнь. В финале комедии, как гром, звучит сообщение о приезде настоящего ревизора, ужас охватывает присутствующих, и действие завершается всеобщим «окаменением» в «немой сцене».

Символический смысл финальной сцены «Ревизора» толкуют по-разному. Но все толкования сходятся к идее будущего возмездия за неправедную жизнь. Финал намекает на вмешательство высшей силы, которая возвестит об этом возмездии и вместе с тем напомнит о высшей справедливости, о ее грядущем торжестве в земном человеческом мире. Очевидны признаки апокалиптической катастрофы, сокрушительной и в перспективе, может быть, плодотворной.

Этот переход в иное измерение (в сущности, уже на границу сверхъестественного) в гоголевском мире оказывается лег-

ким. Там, где исчезает граница между понятным и необъяснимо-загадочным, может исчезнуть и граница между возможным и невозможным. В таинственной глубине иррационального могут исчезнуть и другие границы — между злом и добром, жизнью и смертью, временем и вечностью, действительностью и сознанием. Мир, в который проникла особая логика чудесного, становится метафизически пластичным, податливым, пригодным для любых манипуляций с ним. Нужно ли удивляться тому, что в застойной, инертной и, кажется, однообразной жизни может вдруг совершиться, как по волшебству (или, скажем иначе: как по воле воображения), таинственная, все изменяющая катастрофа?

Однако в «Ревизоре» подобный «сверхсмысл» пока еще факультативен: его еще можно не уловить, или, уловив, не принять. В первом томе «Мертвых душ» Гоголь делает следующий важный шаг в том же направлении. Главным средоточием энергии чудесного здесь становятся характеры действующих лиц. Почти каждым из них владеет какая-то странная одержимость, которую Гоголь называет «задор». «Задоры» гоголевских героев алогичны (зачем Плюшкин собирает ржавые гвозди? Зачем Ноздрев врет так, что ему просто невозможно поверить?). И каждый из этих «задоров» двойствен — подобен безумию и в то же время выражает собой нечто безмерное — «русский безудерж», по известному слову Достоевского. Поэтому каждый из таких «задоров» несет в себе удивительные неожиданности. К действующим лицам первого тома «Мертвых душ» легко применить слова, сказанные Ф. Морнаком о героях Достоевского: это люди, от которых можно «всего ожидать, всего опасаться и на все надеяться»<sup>7</sup>.

Наиболее ярко выражено все это в «приобретательстве» Чичикова. Цель Чичикова как будто бы вполне обыкновенная — обеспечить себе материальное благополучие и комфорт, а потом все это передать детям. Но такое стремление почему-то приобретает напряженность страсти, и страсть эта по праву названа «испостижимой». Рассказ о ней открывает одну за другой загадочные странности. Чичиков хочет того же, чего желают все, но почему-то должен достигать желаемого ценой героических усилий, монашеской самодисциплины и невиданных жертв. У Чичикова есть как будто бы все необходимое, чтобы достигнуть этой обыкновенной цели, но почему-то она, чуть ли не для всех доступная, именно для него одного все время оказывается недостижимой.

И это еще не последняя странность. В стремлениях к недосыгаемой для него цели Чичиков переживает катастрофу за ка-

тастрофой. Любой из таких неудач достаточно было бы «если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека». Но даже все эти неудачи, вместе взятые, бессильны угасить живущую в Чичикове «непостижимую» страсть.

Почувствовав степень ее таинственности, читатель сразу же откликнется на завершающий биографию Чичикова авторский монолог: «...есть страсти, которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаниями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь. Земное великое поприще суждено совершить им: все равно, в мрачном ли образе или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага. И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него...»<sup>8</sup>.

В глубине «естественного чудесного» (странного, удивительного, непонятного) теперь уже явно открывается выход к сверхъестественному: в «приобретательской» страсти Чичикова Гоголь угадывает взрывное сочетание «божеского» и «дьявольского» начал, сочетание апокалиптических возможностей, способных привести к мировой гармонии и к мировой катастрофе.

И такой же представляется Гоголю таинственная сущность всей русской жизни (не случайно биография Чичикова предшествует лирическому монологу автора о «Руси-тройке»). Опять звучат в финале отчетливые апокалиптические ноты: Россия то ли погубит мир, то ли спасет его (а может быть, приведет к спасению через катастрофу). Различные варианты для автора первого тома еще одинаково вероятны, он пока еще не видит оснований для того, чтобы предпочесть один из них: «Русь, куда же несешься ты? дай ответ! Не дает ответа»<sup>9</sup>. Ощущение непонятности России неотделимо от ощущения ее неограниченных возможностей. Таков главный смысловой итог, воплотившийся в символическом финале первого тома.

Но это еще не последняя ступень развития логики чудесного в творчестве Гоголя. Новой ступенью этого процесса стал замысел продолжения «Мертвых душ», предполагавший полное обновление Чичикова и других героев первого тома. Представить себе такую перспективу читателю было очень трудно, на фоне первого тома читатель воспринимал ее как невероятную. Но Гоголь настойчиво внушал читателю уверенность в том, что невероятное есть реальное свойство (или, вернее, реальная возможность) русской жизни. За отдельными превращениями героев вырисовывалась идея всеобъемлющего нравственного и

социального возрождения русской нации, возникала перспектива обновляющего страну и людей социального чуда.

Программа чудесного обновления была воплощена в книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями», и здесь же открыто прозвучала мысль о том, что обновление России может принести спасение всему обреченному на гибель европейскому миру. Гоголь предусматривал участие в этом процессе Божественного Провидения, теперь он рассматривал сверхъестественные силы как совершенно реальный фактор, повседневно участвующий в жизни общества. С другой стороны, то, что писатель предлагает сделать самим людям, то преобразование своей жизни и души, которое они должны, по мысли Гоголя, совершить, подобно акту божественного творчества, акту нового сотворения мира и человека. В сущности, речь идет о превращении России в «небесное государство», то есть об утверждении царства Божия на земле, о преодолении границы между земным и неземным.

Таким образом, развитие своеобразных, свойственных именно русскому эстетическому и художественному сознанию, представлений о чудесном явилось в конечном счете источником безудержного утопизма. Исчезновение границы между естественным и сверхъестественным привело к тому, что сознание стало переносить свойства сверхъестественного на естественное и поэтому почти беспрепятственно преодолевало границу между реальностью и мечтой. Эти противоположности, которые не одним только романтикам казались несоединимыми, по своеобразной русской логике чудесного сближались иногда до полной неразличимости.

Показательно, что тяготение к логике чудесного характерно не только для алогичного, «дионисийского» творчества Гоголя, но и для ясного, гармоничного творчества Пушкина. В последней повести Пушкина «Капитанская дочка» чудесное тоже играет решающую роль. Когда происходит мгновенное и, в сущности, немотивированное превращение беззаботного мальчишки Гринёва в настоящего рыцаря и героя, здесь тоже действует логика чудесного. Когда посреди кровавой междоусобной войны и вопреки всем ее законам между Гриневым и Пугачевым устанавливаются отношения, невозможные в реальной ситуации такого рода, это равнозначно чуду. Когда Пушкин создает идеал общественной гармонии, предполагающий подчинение государственной политики законам великодушия и любви (или, вернее, замену государственных законов «добрыми чувствами») <sup>10</sup>, в основании этой утопии лежит все та же логика чу-

десного. Законы детерминизма, рационально объяснимая связь причин и следствий во всех этих случаях как бы отменяются.

Можно утверждать, что тяготение к чудесному свойственно в той или иной мере всему «большому» русскому реализму XIX века. В самой психологии героев Толстого, Достоевского, Лескова и даже Чехова то и дело дает о себе знать логика прорыва, скачка, мегаморфозы, то есть логика, родственная законам чудесного. Нечто подобное вновь и вновь прорывается и в поведении героев русской реалистической литературы, часто противоречащем всей совокупности сложившихся исторических обстоятельств и устоявшемуся здравому смыслу. В этом проявляется постоянная близость классического русского реализма к романтизму, близость, которую замечали многие критики и исследователи русской литературы<sup>11</sup>. Очевидно, что увлечение чудесным оказало на русскую художественную мысль освобождающее воздействие. Это увлечение во многом способствовало тому, что русский реализм не замыкался в границах фактического опыта. Именно это увлечение придало реалистическому мышлению способность проходить сквозь конечные, временные формы общественного бытия, не останавливаясь на них, а двигаясь дальше, открывая тайные, еще не оформленные, творческие силы жизни, создавая ощущение их безграничности и неисчерпаемости<sup>12</sup>. Это ощущение позволило русской литературе художественно освоить реальную действительность, не попадая к ней в плен.

Но в то же время энергия чудесного ослабляла сопротивление, которое оказывал порывам творческого воображения неподатливый фактический материал. Атмосфера чудесного ослабляла и контроль рациональной мысли. Прорывы за границы умознания и опыта часто удавались русскому художественному сознанию слишком легко, становилась возможной эйфория, совсем уничтожающая границы между теоретической утопией и тем, что есть на самом деле. Становился возможным безудержный максимализм и экстремизм в решении вопросов общественного развития, философии, религии, нравственности. И так как энергия чудесного легко выплескивалась за пределы искусства, становились возможными гигантские катастрофические эксперименты над реальной жизнью. Собственно, слово «выплескивалось» в данном случае не совсем точно, потому что истоки этого тяготения к чудесному находились не в искусстве и вообще не в той или иной форме общественного сознания, а в их единой глубинной подоснове, которую принято называть национальным менталитетом. Именно в нем скрывалась и все еще скрывается не контролируемая сознанием и обстоятельством

вами потребность чуда, по своей напряженности близкая к эсхатологическим чаяниям первых христиан. Именно оттуда вырывалось в жизнь стремление изменить законы истории и природу человека,— то, за которое России приходилось расплачиваться на протяжении десятилетий и даже веков. Получается, что устремленность русской мысли к различным видам чудесного, неразграниченность этих видов в русском сознании является в равной мере источником ценнейших откровений и величайших опасностей. Вот почему эта особенность русской литературы XIX века должна стать объектом самого внимательного изучения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Философия искусства/Пер. П. С. Попова М., 1966. С. 141.

<sup>2</sup> Там же. С. 377.

<sup>3</sup> Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. III; Мерзляков А. Краткое начертание теории изящной словесности. М., 1822; Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825; Рогов Т. О чудесном//Периодическое сочинение об успехах народного просвещения. 1812. № XXXII; Глаголев А. Умозрительные и опытные основания словесности. СПб., 1834. Ч. III; Давыдов И. Чтения о словесности. Курс лекций. 2-е изд., испр. М., 1839. Вопрос о своеобразии категории чудесного в русской романтической культуре подробно рассматривался в диссертации С. И. Ермоленко «Баллада М. Ю. Лермонтова в истории русского балладного жанра» (1983). См. также: Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 91—93.

<sup>4</sup> Об этом см.: Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики//История русского романтизма. М., 1973. С. 220—223.

<sup>5</sup> См. там же. С. 244—255.

<sup>6</sup> См.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 507.

<sup>7</sup> Русский перевод цитируется по кн.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 157. Ср.: Мориак Ф. Не покорятся ночи... М., 1986. С. 321.

<sup>8</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1937—1952. Т. VI. С. 242

<sup>9</sup> Там же. С. 247.

<sup>10</sup> Подробнее об этом: Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 119—120.

<sup>11</sup> Одним из первых отметил эту особенность Горький. См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. XXIV. С. 471.

<sup>12</sup> См.: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 152.

## О ФЕНОМЕНОЛОГИИ «АВТОРА» В ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1840—1860-х ГОДОВ

Как известно, историко-литературный процесс 1840—1860-х годов имеет свои специфические особенности. Одна из них — выделение в особый корпус текстов демократической литературы. Если рассматривать их в целостности, то обращает на себя внимание одна «странная» черта — писатели демократического лагеря с завидным упорством обходят проблему фантастического, иррационального. Между тем в эпоху романтизма эта проблема являлась одной из центральных, и ее решение требовало от авторов довольно обширных знаний из области философии культуры, религии, этики, эстетики и т. п.<sup>1</sup> В 1840-е и последующие годы интерес к ней резко падает, круг текстов, так или иначе затрагивающий фантастическое, уходит на периферию литературного процесса, а само иррациональное подвергается критиками анафеме<sup>2</sup>.

Действительно, в текстах «натуральной школы» фантастический элемент отсутствует. Напротив, усилена детальная проработка эмпирического мира, заявлен анализ детерминизма в системах среда/среда, среда/человек, человек/человек. При этом в подавляющем большинстве случаев герой осмысливается писателем как функция и чаще всего как функция среды («Гробовой мастер» А. Башуцкого, «Петербургские шарманщики» Д. Григоровича). Соответственно, его сознание автоматизируется, круг действий ограничивается определенными рамками (физиологический очерк: изображение человека преимущественно в профессиональной сфере<sup>3</sup>). Как уже не раз отмечалось, комплекс данных характеристик заявлен в «Петербургских повестях» Н. Гоголя<sup>4</sup>, а его естественное завершение — в «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина<sup>5</sup>.

Обратную сторону этого процесса будут представлять такие произведения, где на первом плане выступает человек, в силу объективных обстоятельств преобразующий среду по своим представлениям. Такой герой изображен, например, в романе Н. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» — своеобразном изводе плутовской традиции. Однако эта линия в полной мере реализовалась в 1850—1860-е годы<sup>6</sup>. Классический пример — Рахметов из «Что делать?» Н. Чернышевского. Сюда же примыкают герои типа Адуева, Штольца, Инсарова, Рязанова, вплоть до героев романа И. Омулевского и С. М. Степняк-Кравчинского.

Промежуточное положение между этими крайними полюсами занимают тексты, где так или иначе обыгрывается категория случайного («Без вести пропавший пинта» Н. Некрасова, «Сто рублей» Я. Буткова и др.). Логическое завершение традиции — в романах и новеллах И. Тургенева, возвратившего в литературу романтический дуализм, понятый, однако, в свете философии истории и в категориях природного/социального<sup>7</sup>.

При всем своем многообразии вышеназванные произведения ограждают весьма существенную сторону: фантастическое начало в них не исчезло, а трансформировалось в разнообразные формы социальной мистики<sup>8</sup>. Симптоматично, что это обстоятельство оказалось вне поля зрения многих писателей и критиков середины XIX века. Так, попытки обойти иррациональное оборачивались тем, что, например, теоретики демократического лагеря (Н. Добролюбов, Д. Писарев) разрабатывали исключительно прагматическую концепцию художественной литературы, не утопические социальные программы (Н. Чернышевский), сам же художественный феномен анализировался без учета авторского замысла и исторических реалий: в принципе, слово лишалось онтологического статуса и прозаизировалось. На этом фоне появление идей о необходимости прагматизации общественного устройства, исторического процесса, утилитаризации искусства, которое мыслилось как институт по распространению «полезного», было вполне естественным и закономерным. Как следствие можно рассматривать и активизацию атеистических учений, понимание интеллигенции в качестве просветительской силы («почвенничество», «хождение в народ» и т. п.). Наконец, террористические акты явились по сути практикой «новых людей», призванных преобразовать мир<sup>9</sup>.

В сущности, рождалась новая идеологическая программа, смысл которой сводился к отрицанию иррационального момента во всех без исключения сферах человеческой жизни. Но, отрицая фантастическое, иррациональное, демократическая литература 1840—1860-х годов строила новый миф, развенчивающий романтические и неоромантические доктрины. Этот миф утверждался прежде всего за счет потери в литературе характера<sup>10</sup>, за счет усиления теоретико-утопических компонентов текста и на основе аналитизма и риторичности<sup>11</sup>. Сказанное можно продолжить, однако важно заметить, что в демократической литературе середины века намечались, а впоследствии и реализовались весьма примечательные особенности. С одной стороны, развенчивался религиозный осто́в литературы, в котором справедливо усматривались рудименты романтического

мироощущения, с другой — в некоторых жанровых формах реанимировались соответствующие духовные традиции. В то же время функции этих религиозных составляющих оказались принципиально иные, чем в дореалистических текстах. Религиозная программа писателей демократического лагеря, Н. Некрасова прежде всего, служила освящению деятельности преимущественно «новых людей» (разночинцев). Пример тому — стихотворение «Памяти Добролюбова», написанное с учетом идей религиозной аскезы. У других писателей освещение освящения происходило по-другому и не исключало иронического отношения к описываемому (Рахметов из «Что делать?» Н. Чернышевского). Как бы то ни было, замыкавшие религиозной программы на личностях «новых людей» было чревато появлением героев, напоминавших подвижников житийной литературы<sup>12</sup>. Однако для того, чтобы появился действительно полноценный герой нового типа, необходимо «освящение» его не только со стороны христианства, но и со стороны народного сознания. Таков Гриша Добросклонов из поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?» — произведение, где сомкнулись идеальноположительная (Добросклонов) и фольклорно-христианская (Кудеяр) программы. В логическом пределе «добросклоновы» становятся террористами, действия которых санкционируются со стороны народа. Разумеется, в подобных текстах религиозная программа уже играла вспомогательную роль (как, например, в случае с Рахметовым).

Сказанное позволяет в общих чертах определить характер смыслопорождения в текстах демократической литературы 1840—1860-х годов.

Если у романтиков физический мир оказывался продолжением языковой субстанции (отсюда неразличение слова и дела, реального и фантастического и т. п.), то у реалистов — наоборот, языковая субстанция является продолжением физического мира<sup>13</sup>. Последнее обстоятельство объясняет тот странный, на первый взгляд, факт, что слово у реалистов, в частности, у писателей демократического лагеря, теряет свою теоретико-познавательную направленность. Теперь оно нацелено не на создание словаря универсалий, как то наблюдалось в эпоху романтизма, а используется для создания текстов, призванных расширить границы физического мира. В этом плане можно говорить о пространственной картине мира, заявленной реализмом. Данная тенденция столь сильна, что даже ментальные процессы моделируются как физические — поток сознания, запечатленный на текстовом пространстве книги (Я. Полонский, Л. Толстой). Однако экспансия слова у реалистов касается не

только физического мира. У писателей демократического лагеря слово начинает играть связующие функции между сферами, например, идеологии и практики, между областями авторских знаний и читателем. В демократической литературе автор выступает не как романтический творец, а как учитель, передающий сокровенные знания ученикам. Аналогичная переоценка происходит в сфере эстетики, которая зачастую понимается как продолжение физического мира («прекрасное есть жизнь») и подменяется этикой. Наконец, художественное слово реалистов тяготеет к слиянию с соседними дискурсами. Отсюда проникновенные в художественные тексты научной, публицистической, философской речи, что вполне естественно приводит к усилению аналитизма и риторичности (ср. удельный вес споров на страницах произведений Н. Чернышевского и В. Слепцова).

Как показывают исследования, реализм антропоцентричен<sup>11</sup>, и одно из следствий этого положения — творчество писателей-демократов, поставивших идею человека на первое место, по опулавших своих героев сетями беспредельного детерминизма. Вот почему человек мыслится функцией среды или рабом собственных же идей («новые люди»). Из всего сказанного следует закономерный вывод: творчество виднейших представителей демократической литературы было нацелено на создание своеобразного мифа, в основе своей рационалистического. Технократическая сторона этого мифа еще не вполне изучена<sup>15</sup>, однако можно заметить, что отсутствие сколько-нибудь разнообразных теорий, появившихся в эпоху реализма (марксизм, позитивизм), компенсируется богатейшим арсеналом художественной практики того времени. Характерно, что именно *рационализм* текстов демократической литературы, да и не только их, позволяет развернуть сегодня даже в области прагматики строго *системные* исследования (М. Бахтин — Б. Корман). При этом в обоих случаях: когда литература смыкается с философией и когда с философией смыкается литературоведение, наблюдается тяготение авторов к выработке нового взгляда на человека. В первом случае мы имеем дело с социоэпистемологическим мифотворчеством, во втором — с феноменологией. Вот почему монография Б. Кормана «Лирика Некрасова», проясняя прагматику некрасовской поэзии, дополняет и корректирует ее мифопоэтическое содержание.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В этом плане для романтиков характерен поиск наиболее абстрактных, ными словами, универсальных смыслов и создание словаря универсалий.

Подробнее см.: Дёринг-Смирнов И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры.. Зальцбург, 1982. С. 16 и далее.

<sup>2</sup> Ср. отношение В. Белинского в 1840-е годы к фантастике.

<sup>3</sup> Подробнее см.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: Русский физиологический очерк. М., 1965. С. 186—260.

<sup>4</sup> См. хотя бы: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

<sup>5</sup> Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова//В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М; Л, 1966. С. 295—330.

<sup>6</sup> По-видимому, это объясняется тем, что художественные произведения данного типа предполагают обязательное введение героя с положительными чертами.

<sup>7</sup> Подробнее см.: Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. Л., 1985. С. 65—106.

<sup>8</sup> Некоторые механизмы ее порождения проанализированы: Маркович В. М., И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982. С. 65.

<sup>9</sup> Ср.: «Массовый террор, сопровождающий революционные реализации утолических конструкторов, развязывается и развязывался по этой же причине. Утопизм террористичен. Террор утопичен». — Смирнов И. П. Петербургская утопия//Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 94.

<sup>10</sup> Вспомним схематизм образов «новых людей» у Н. Чернышевского.

<sup>11</sup> Ср. удельный вес идеологических споров, которые ведутся на страницах романов эпохи 1840—1860-х годов.

<sup>12</sup> Едва ли не единственный удачный опыт, правда, в другом плане — роман Ф. Достоевского «Идиот».

<sup>13</sup> Дёринг-Смирнов И. Р., Смирнов И. П. Очерки.. С. 6.

<sup>14</sup> Указ. соч. С. 11.

<sup>15</sup> В этой связи отметим лишь пристальный интерес русских реалистов к научно-техническому прогрессу.

## А. А. Фаустов

### ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ ЧЕРНЫШЕВСКОГО: ПОЛИТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО В РОМАНЕ «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Предисловие к роману «Что делать?» завершается знаменитой классификацией читающей публики: «...Есть в тебе, публика, некоторая доля людей... которых я уважаю. С тобою, с огромным большинством, я нагл... — с ними мне не нужно было объясняться. Их мнением я дорожу, но я наперед знаю, что оно за меня.. Если бы вы были публика, мне уже не нужно было бы писать; если бы вас еще не было, мне еще не было бы можно писать»<sup>1</sup>. Парадоксальность этого различения в том, что оба типа читателя, строго говоря, не могут считаться коммуникативными партнерами: с одним — злонамеренным читателем — сочинитель «нагл» и в конце концов изгоняет его из текста; другой настолько близок автору, что диалог с ним оказывается почти излишним.

Поэтому (поскольку роман все же существует) он не мог не облечься в своего рода театральную форму: сочувствующей части публики в нем выпала роль воображаемой аудитории, перед которой сюжетно разыгрывается, во-первых, поединок «автора» со своим «проницательным» противником, а во-вторых, во многом повторяющий его «агон» двух партий героев. Как и в любом риторически построенном произведении (ближе всего здесь был бы пример «Недоросля»), противоборствующие стороны представляют собой закрытые друг для друга миры, едва ли не разные «породы» людей. В самом романе об этом сказано так: «Эти люди среди других — будто среди китайцев несколько человек европейцев, которых не могут различить одного от другого китайцы...». Еще более сильно сформулирует это в «Счастливых людях» Н. Н. Страхов: это новый «человеческий гип, который не подходит под то, что до сих пор называлось человек»; «страшно чувствовать подле себя существ как будто другого мира, другой планеты»<sup>2</sup>. Сигнал и следствие такой разности — взаимное непонимание. Отсюда речь, неодинаково кодируемая говорящими; всевозможные терминологические недоразумения; экзамены, имеющие во многом метаязыковой характер, и т. д. Сошлюсь здесь хотя бы на такие двусмысленные категории, как «расчет», «обскурантизм», «художественность», на беседы Верочки и Лопухова, подслушиваемые Марьей Алексеевной (положение, которое рассказчик назовет фарсовым), на третий сон Веры Павловны. Впрочем, семантическая непроницаемость миров не была целиком симметрична. Идеальные субъекты наделены способностью аналитически улавливать «чужую» логику и не без «выгоды» для себя ею пользоваться — их антиподы почти безвыходно замкнуты в своем горизонте, даже слепы (ср.: «твои глаза, проницательный читатель, не так устроены, чтобы видеть таких людей; для себя они невидимы»). Из этого несовпадения рождается, в частности, ирония, «старинным» людям недоступная.

Любопытнее, однако, другое. «Что делать?» традиционно квалифицируется как роман политический, а политическое письмо (включая в него и судебное красноречие) — квинтэссенция риторической культуры, с ее доминирующей функцией убеждения, воздействия. Ср. программный тезис из ломоносовского «Краткого руководства к красноречию»: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению»<sup>3</sup>. Это «преклонять» обнажает глубинную связь между риторикой и языком власти. Читательское сознание при этом не обязательно мыслилось как нечто абсолютно прозрачное и пластичное. В попу-

лярном на рубеже XVIII—XIX веков «Опыте риторики» И. Рижского орудия витии описаны, к примеру, так: помимо ясности и последовательности рассуждений ритор располагает и еще одним средством — статью «самовластительным повелителем» души слушателя — он может «торжествовать над своим читателем, искусно доводя его самолюбие до иступления», которое «приводит в совершенное недоумение и рассеяние его рассудок и чрез то против воли влечет его за собою»<sup>4</sup>. В любом случае, однако, публика была таким лицом, волей которого — пусть и не без некоторых усилий — можно было управлять и о внимании которого, главное, нужно было заботиться.

Совсем иное у Чернышевского, и эта странность в отношениях между автором и читателем явно выпадает из риторических правил приличий. Лейтмотив, проходящий через тексты Чернышевского разных жанров, — неумение писать, а точнее даже намеренное нежелание писать так, как принято. Ср. в «Что делать?»: «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо»; в «Антропологическом принципе в философии»: «Читатель, без всякого сомнения, будет прав, сказав, что мы занимаемся теперь пустословием»; в письме к А. Н. Пыпину от 3 мая 1875 года: «Я знаменит в русской литературе небрежностью слога. Естественно, это было лишь пренебрежение к слогу. Когда я захою, я умею писать и всякими хорошими сортами слога». Но и стремление адаптироваться к читателю выглядит у Чернышевского не менее вызывающим. В письме к родным от 21 сентября 1853 года читаем: диссертация моя «будет оригинальна, между прочим, в том отношении, что в ней не будет ни одной цитаты... Если же найдут это не довольно ученым, то я прибавлю несколько сот цитат в три дня». В письме к Ольге Сократовне от 5 октября 1862 года, в котором Чернышевский рассказывает о будущих своих многотомных энциклопедических трудах, стратегия обратная: «Потом я ту же книгу переработаю в самом легком, популярном духе, в виде почти романа, с анекдотами, сценами, островами, так, чтобы ее читали все...»<sup>5</sup>.

Естественно, что об особой «стилистике» Чернышевского писали и его оппоненты. П. Д. Юркевич в своей обширной рецензии «Из науки о человеческом духе» саркастически (но и с некоторым недоумением) заметил: «Посмотрите... на... диктаторский тон, на всезнание сочинителя, на его презрение к людям... наконец, на это циничское сознание сочинителя, что он пишет о том, о чем ничего не знает, что он занимается «пустословием»...»<sup>6</sup>. Еще более едко откликнулся на «Полемиические красоты» М. Н. Катков: «Г. Чернышевский привык спорить в

первобытной форме: вы глупы и дурны, а я умен и хорош»; такие люди «занимаются всем, везде поспевают... наилегчайшим способом осчастливить весь мир; они только понюхают книжку и уже знают, что там написано... им известно все, что было, и еще лучше все, что будет»<sup>7</sup> (ср. в самих «Полемических красотах»: «Я... хочу предостеречь его (Н. В. Альбертини — А. Ф.), чтобы он не спешил вперед спорить каким бы то ни было тоном... с людьми, которые гораздо лучше его знают, что говорят, почему и зачем говорят»; или — «я чувствую себя настолько выше мыслителей школы г. Юркевича, что решительно нелюбопытно мне знать их мысли обо мне...»<sup>8</sup>). Подобное «буффонство» настолько по-хлестаковски чрезмерно, что заставляет задуматься об адекватности того односторонне серьезно прочтения, которым обласкивались Юркевич и Катков. В статье последнего есть случайное, но справедливое в своем остроумии определение: «Где покажется нужным, автор берет тон русского национального юродивого»<sup>9</sup>, — и на самом деле здесь много общего с «дидактическим антиповедением», как выразился бы Б. А. Успенский.

В итоге весь текст в целом готов превратиться у Чернышевского в сплошную провокацию (и это верно не только для его беллетристики, но и для философских, публицистических, эпистолярных и иных созданий). Сам «автор» и его герои склонны вести себя эксцентрично, эпатировать собеседников своим высокомерием или нарочито легкомысленным тоном, сугубо «реакционными» или прагматическими высказываниями и т. п. Все это нетрудно обнаружить и в прозе Чернышевского (особенно в «Прологе»), и в таком метафизическом творении, как «Антропологический принцип в философии». Более того, в сфере провокации втягивается и исконно риторический инструментарий: в мире Чернышевского охотно прибегают к снижающим, травестийным аналогиям и конструируют доказательства явно пародийного толка. Примером здесь могли бы послужить хрестоматийные геометрические сравнения, используемые при описании категории возвышенного и при «измерении» величины добра. Не менее эффектны и силлогизмы из тех же «Полемических красот»: «Вы наслушались, что философия — предмет головоломный», отсюда — «то, что я могу понимать, не философия»<sup>10</sup>. Собственно, и сама теория «разумного эгоизма» по сути своей не что иное, как замаскированное обоснование этики самопожертвования (что хорошо почувствовал еще А. М. Бухарев), и Чернышевский в «Что делать?» несколько раз выдает сам себя. «Оба корреспондента (Лопухов и Кирсанов — А. Ф.), конечно, старались уменьшить друг перед другом

силу тяжелых потрясений, которые были ими испытаны, — о, эти люди очень хитры! Я часто... хохотал среди их патетических уверений, что, дескать, это было для меня совершенно ничего, очень легко... А когда то же самое говорилось человеку, которому нужно это слушать, то я поддакивал, что это, дескать, точно, пустяки».

Цель всей этой «нигилистической» тактики достаточно очевидна: взорвать «обывательскую-либеральную» логику, продемонстрировать ее абсурдность. Позднее подобные «приемы» подхватят в «Трудном времени» В. А. Слепцов и в некоторых статьях (в том числе в «Подрастающей гуманности») Д. И. Писарев, который будет именовать их — вслед за слепцовским Рязановым — «последовательностью»<sup>11</sup> в мышлении В. А. Слепцова — у того же Писарева и у В. А. Зайцева — тенденция эта увенчается декларативным отказом от полемики как таковой и даже — «мальчишеским» упрощением коммуникации, заменой «слова» — «свистом» (здесь почти неизбежно напрашивается параллель с пафосом философствования Ф. Ницше — с одной стороны и с семиотикой воровского свиста — с другой). Так, в «Схоластике XIX века» встречаем: «что можно разбить, то и нужно разбивать»; «смех и свист лучшие орудия убеждения. Если бы мы стали вас опровергать по пунктам, статьи наши вышли бы так же скучны и головоломны, как ваши критические исследования...»<sup>12</sup> Близкий пассаж есть в статье Зайцева «Гейне и Берне»: едва гелертер схватится со «свистуном», как «на него нападает страх явиться смешным в глазах публики... олимпийский тон исчезает и сменяется площадной бранью, идущей крещендо по мере того, как противник его все более и более поражает его веселым свистом»<sup>13</sup>. Ср. в «Полемических красотах»: «Не мешает иной раз умному человеку взглянуть на дело подобно наглomu свистуну, то есть без самоуничижения перед вздором»<sup>14</sup>; и — в уже цитировавшейся статье Каткова «Виды на (сердечное согласие) в «Современнике»: «Суждения человека знающего не важны, а важен свист людей, которым до предмета нет никакого дела...»<sup>15</sup>. Забвение слова-логоса и предпочтение жеста и свиста выворачивают риторический идеал наизнанку.

Но еще симптоматичнее, что задачами политической дидактики «буффонство» Чернышевского не исчерпывается. Смех ожидает у него не только недругов и тех, кто подвергается идеологическому испытанию, но и «своих», и может вообще блокировать пошнание. По воспоминаниям М. А. Антоновича, «обычно речь его пересыпалась шутками... и все время сопровождалась смехом, даже хохотом. Люди близкие знали эту

манеру, привыкли к ней, терпеливо ожидая того момента, когда он серьезно и как бы мимоходом скажет, обыкновенно в немногих словах, то, о чем его спросили или что он хотел сообщить. Но на свежее, постороннее человека эта манера производила странное, неприятное впечатление... Это был какой-то каприз, нежелание переходить сразу на серьезный тон». Н. Я. Николадзе, человек как раз более посторонний и простодушный, скажет об этом так: «К несчастью, большею частью, все его разговоры, по крайней мере при мне, носили проницательный характер; он отделялся шутками или аллегориями (эту манеру перенял у него и Антонович)//и не только, добавлю, он, но и Н. А. Добролюбов — как о том свидетельствуют записки Ф. В. Духовникова — А. Ф.//или давал такие ответы, которые можно понять и так, и этак, а иной раз и вовсе понять нельзя»<sup>16</sup>. Об этой же привычке мы не раз слышим из уст различных «альтер эго» Чернышевского (ср. к примеру, в «Алферьеве»: «Я постепенно вошел в свою манеру подсмеиваться. Шутки мои не всегда отличаются соблюдением такта, бывают (по мнению других) часто неловки, неуместны... пошловаты до неприятности»<sup>17</sup>). Так складываются ситуации, когда, при сохранении внешних признаков провокации, текстовые стратегии обесмысливаются и утрачивают даже тень целесообразности. Можно, конечно, попытаться объяснить это характерологически (как В. В. Набоков в «Даре»), однако между характером и текстом никогда не бывает одноподчиненной зависимости. Перед нами нечто более фундаментальное — самоотрицание, самоубийство политического письма, которое может быть только тотальным («материя риторическая есть все», по словам Ломоносова) и потому обреченным на то, чтобы и в «мирных» условиях работать — вхолостую, услаждая само себя. «Расслабиться» и стать хотя бы на время вольной игрой оно не может (ср. наблюдение Каткова: «Зритель смеется, не смеется только сам потешник, занятый выделкой шутки; на душе у него даже мрачно...»<sup>18</sup> — он изначально «серьезен»). В более же широкой перспективе самоубийство политической культуры — одно из знаменитых окончательного заката риторической культуры, и отвержение читателя в «Что делать?» — фигура, элемент этого знаменья.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Роман «Что делать?» цитируется по изданию: Чернышевский Н. Г. Что делать? Л., 1975.

<sup>2</sup> Страхов Н. Н. Из истории литературного ингилизма. СПб., 1890. С. 339—340.

- 3 Ломоносов М. В. ПСС. М.; Л., 1952. С. 91.  
 4 Рижский И. Опыт риторики. Харьков, 1805. С. 137—138.  
 5 Чернышевский Н. Г. ПСС. М., 1949. Т. 14. С. 616, 242, 456.  
 6 Юркевич П. Д. Философские произведения. М., 1990. С. 192.  
 7 Русский вестник (Литературные обозрения и заметки). 1861. № 7.  
 С 61, 69.  
 8 Чернышевский Н. Г. ПСС. 1950. Т. 7. С. 735, 773.  
 9 Русский вестник. С. 62.  
 10 Чернышевский Н. Г. ПСС. Т. 7. С. 759—760.  
 11 Писарев Д. И. Литературная критика. Л., 1981. Т. 3. С. 28.  
 12 Писарев Д. И. Избр. соч. М., 1934. Т. 1. С. 66, 69.  
 13 Зайцев В. А. Избр. соч. М., 1934. Т. 1. С. 128.  
 14 Чернышевский Н. Г. ПСС. Т. 7. С. 752  
 15 Русский вестник. С. 78.  
 16 Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников. Саратов, 1958.  
 Т. 1. С. 316, 398.  
 17 Чернышевский Н. Г. ПСС. М., 1949. Т. 12. С. 11.  
 18 Русский вестник. С. 62.

Г. В. Краснов

## ЛИТЕРАТУРНАЯ УТОПИЯ В КРИЗИСНОЙ СИТУАЦИИ ПИСАТЕЛЯ

Новое и более широкое знакомство с произведениями Е. Замятина, Г. Хаксли, А. Платонова, Д. Оруэлла, по-видимому, в какой-то степени подтолкнуло внимание современной критики, историков литературы к русской литературной утопии. Были замечены, правда, учебные, но хорошо прокомментированные издания: «Русская сатирическая проза» (ЛГУ, 1986), «Русская литературная утопия» (МГУ, 1986). К сожалению, отдавая дань времени, составители указанных изданий (в первом — В. Стенник, во втором — В. Шестаков), не избежали излишних политизированных оценок, невольно ограничили значение литературной утопии просветительскими задачами.

Вопросов же, связанных с литературной утопией, конечно, не мало: литературная утопия в творческом пути писателя, ее жанровые разновидности, роль традиции и др. Чаще всего, на наш взгляд, литературная утопия возникает в кризисной для писателя ситуации — во время смены мировоззренческой позиции, нового художественного прозрения, пересмотра своих же прежних художественных принципов. К примеру, «Рим (отрывок)» Гоголя, почему-то не попавший в книгу, изданную Московским университетом.

Известно, что современная Гоголю да и последующая критика относилась к «Риму» с недоверием, хотя и видела (К. Леон-

ьев) в нем другой тип образности. Пожалуй, польский писатель Михаил Грабовский, один из немногих, да и то в частном письме, уловил в этом «эскизе» «великие задачи общественные и вопросы, занимающие умы нашего века», поддержал гоголевское «предпочтение, данное им вечному элементу Итальянцев перед геатральной выставкою Французов»<sup>1</sup>. Более пристально «Рим» рассматривался уже в критике XX века: В. В. Гиппиус, К. В. Мочульский, Борис Зайцев. Гиппиус, несмотря на ряд оговорок, касающихся эстетизма «женской красоты и красоты природы», верно заметил авторскую тенденцию: «Италия — эстетический рай — и одна мечта о нем делает человека — прекрасным человеком.»<sup>2</sup> Б. Зайцев в более позднем восприятии «Рима» расшифровал и другие огтенки: «Перечитывая «Рим» теперь, видишь, насколько произведение это полно *настоящего* восторга, сколько в нем *гимна* — красоте женщины, Италии, восхищения пред полупагрархальной жизнью Рима того времени, любви к простому народу и юмора очень *доброго*.»<sup>3</sup>.

О «бессмертном Риме» рассказывал уже в «Европейских письмах» (1820) В. Кюхельбекер. Рим его поразил «памятниками римской живописи», «странным смешением людей всех народов и всех земель». Путешественник в русской колонии нашел обетованный уголок — семью Добровых, в доме которых полная гармония: «высокий эпикуризм» и человечность, совершенство души и красота внешнего облика. «Добров, — пишет автор, — как правитель народа, естественным образом полагает главное достоинство человека — в гражданственности. Но он не односторонен в своих суждениях. Он всегда помнит, что совершенный гражданин не есть еще совершенный человек, что образованность нравственная, эстетическая, религиозная, ученая, даже физическая имеют такое же право на уважение, как и образованность гражданская...»<sup>4</sup> Идеальный Добров — пример, по автору, для европейцев, удаленных «от истинного просвещения, от истинной образованности, — от природы»<sup>5</sup>. Утопия не скрывает своего просветительского, поучительного характера.

В «Риме» Гоголя — другое, древний город в богатстве прошлого и настоящего: «..мир древний, шевелившийся из-под темного архиграва, могучий средний век, положивший везде следы художников-исполнителей и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с юлящимся новым народонаселением». Другие масштабы, временной и пространственной. Молодому князю «нравилось чудное их слияние в одно»<sup>6</sup>. Смена картин, на улицах города и вне его,

определяет ритм жизни во многих деталях прошлого и настоящего, известной и еще неизведанной. Молодой князь «весьма часто задумывался над нынешним значением римского народа. Он видел в нем материал еще непечатый»<sup>7</sup>.

Герой — созерцатель и аналитик, он независим, самостоятелен в своих суждениях. В позиции «со стороны», взгляд с другого берега — попытка достичь высшей объективности, уловить самое значительное, нередко захлестнутое обычной прозой жизни, характерное или необходимое и для России. «Отмечали на страницах истории, — размышляет князь, — имена свои папы да аристократические дамы, но народ оставался незаметен. Его не зацеплял ход двигавшихся внутри и вне его интересов. Его не коснулось образование и не взметнуло вихрем сокрытые в нем силы»<sup>8</sup>.

Это сказано и о русском народе, о россиянах, хотя история России, Украины («Тарас Бульба») могла подсказать молодому князю мысль о будущем каждой нации.

Россия в историческом движении, в своих «вольных завихрениях» (не буржуазного гонка) оказывалась в более зрелом возрасте в сравнении с «младенческим» состоянием итальянцев.

Однако «высшая натура» у своего народа проявилась далеко не во всем. В народе не должно быть поприще «чувство собственного достоинства, народ (il popolo), «а не чернь». Народ должен быть независим от «нелепых правительственных постановлений», от «лицемерных исполнителей» духовного культа. «Нужда» и «бедность» — неизбежные явления любого государства — не должны подстрекать народ «к мрачному злодейству». В «Риме» вырисовывается утопия, как ее представлял Гоголь. В нем — попытка дать целостное представление о судьбах народа, попытка постичь общенациональные начала и события в жизни каждого народа.

«Рим», «Театральный развезд...» подталкивали Гоголя к новому осмыслению Руси в «Мертвых душах». В это время Русь чаще всего возникала уже не «с одного боку». Рождалось и новое понимание художественного образа, структуры характера. В «Риме» как раз есть по этому поводу примечательное суждение: «Эти черты характера, смешанного из добродушия и страстей, показывающие светлую его натуру; никогда римлянин не забывал ни зла, ни добра, он или добрый, или злой, или расточитель, или скряга, в нем добродетели и пороки в своих самородных слоях и не смешались, как у образованного человека, в неопределенные образы, у которого всяких страстишек понемногу под верховным началом эгоизма»<sup>9</sup>. Народные нача-

да дают определенность образу, не размагничивают его, подсказывают ведущие черты характера. Гоголь отчасти пошел по другому пути (в сравнении с Пушкиным) в анализе человеческого характера, его противоречивых сторон. У Пушкина — шекспиризация образа; вспомним его рассуждение о скупом рыцаре Мольера. У Гоголя — стремление выделить «самородные слои», нравственные, национальные начала в героях не обязательно чисто народного склада, в героях, например, «Мертвых душ». Это стремление приводит к двуплановости образов главной гоголевской поэмы, что было замечено давно рядом исследователей<sup>10</sup>, а в недавнее время весьма аргументированно изложено в работах В. В. Федорова и А. В. Михайлова<sup>11</sup>.

Кризисную ситуацию нередко выражают необычные сны-иллюзии прошлого или будущего: «Сон Обломова», «Сон в летнюю ночь» Щедрина, «Сон смешного человека» Достоевского... Каждый из них знаменует новые выходы в иной мир героя и автора.

В «Сне Обломова» идиллия обломовского быта резко контрастирует авторскому ироническому повествованию. Оно касается тривиальных романтизированных описаний моря, «высоких гор, скал и пропастей», «дремучих лесов» или мифологизированных картин страшного моря египетскою язвою, «каравана путешественников в аравийской степи». А. П. Милюков не случайно выделял первую половину «Сна», где «автор с удивительной верностью и в самых живых красках рисует картину темного провинциального быта, ничем не уступающую лучшим эпизодам «Мертвых душ»<sup>12</sup>. Ап. Григорьев, напротив, «резкую струю иронии» в «Сне Обломова» воспринял с недоумением<sup>13</sup>.

Спор в критике возникал вокруг концепции личности, общих авторских размышлений в романе, его отдельных частях. В «Сне Обломова» авторское вмешательство, авторский комментарий описываемого, постоянен. Описание же сказок няни, скрывавших все, «что существует на самом деле», прерывается целым авторским пассажем, поясняющим наивное мирозерцание обломовцев: «Страшна и неверна была жизнь тогдашнего человека...

Терялся слабый человек, с ужасом озираясь в жизни, и искал в воображении ключа к тайнствам окружающей его и своей собственной природы.

А, может быть, сон, вечная тишина вечной жизни и отсутствие движения и всяких действительных страхов, приключений и опасностей заставляли человека творить среди естественного мира другой, несбыточный...

И поныне русский человек среди окружающей его строгой, лишенной вымысла действительности любит верить соблазнительным сказаниям старицы...»

«Сон Обломова» — утопия и спор с нею, антиутопия русской классики. В повествовании всюду видны гоголевские следы: «Вот был плотник, так плотник...» (об умершем Луке), «Огарки берсжно считались и прятались», «необыкновенное явление» — письмо и др. В то же время «Сон Обломова» полемичен по отношению к миру «старосветских помещиков», к укладу жизни, все-таки сочувственно показанного Гоголем.

Сны-утопии в романах возникают постоянно: сон Раскольникова, сон Пьера Безухова, сон Дмитрия Карамазова, «сон счастливого мужика» в «Устоях» Н.Н. Златовратского. «Сон-утопия как особенный эпический жанр: «Сон в летнюю ночь» Щедрина — о судьбах русского крестьянства, «Сон смешного человека» Достоевского.

Достоевский, переживая в середине 70-х годов кризисное состояние России, «самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа»<sup>11</sup>, считая, что и Европа находится «накануне самых величайших и потрясающих событий и переворотов»<sup>15</sup>, приходил, в конце концов, к мысли о необходимости славянского единства без территориальных, политических и иных взаимных притязаний. Пророчески звучит призыв писателя в ноябрьском (1877) выпуске «Дневника»: «Если нации не будут жить высшими, бескорыстными идеями и высшими целями служения человечеству, а только будут служить одним своим интересам, то погибнут эти нации несомненно, окаменеют, обессплеют и умрут. А выше целей нет, как те, которые поставит перед собой Россия, служа славянам бескорыстно <...> служа их нравственному (а не политическому лишь) воссоединению в великое целое». Декларируется идея, знакомая по «Сну смешного человека», опубликованному в апрельском выпуске «Дневника», идея «золотого века», пробужденная знаменитым спом, который «возвестил» герою «новую великую, обновленную, сильную жизнь» (см. конец II гл.).

Герою важно состояние «небытия», ухода в иной мир: «Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце». Герой жаждет небытия, чтобы жить не по чужой воле, с ощущением свободы, «живым и непрерывным единением с Целым вселенной». К. Мочульский совершенно вправо был утверждать: «Небытие — самый мучительный кошмар Достоевского: он преследует его героев: Свидригайлова, Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова. Чтобы избавиться от этого при-

зрака, писатель ищет *мистической реальности*, подлинного бытия. «Его творчество — борьба с фантазиями сознания, поиски онтологической основы бытия»<sup>16</sup>.

В «Дневнике писателя» этот поединок завершается в пользу «смешного человека». Герой очерка — новый тип парадоксалиста, который склоняется к общечеловеческим идеалам, впитывая в себя утопии из разных философских систем<sup>17</sup> и в то же время полемизируя с их рационализмом.

Сон с идеей «Золотого века», осенивший и Ставрогина в «Бесах», и Версилова в «Подростке», приобретает во «Сне смешного человека» новые непреодолимые для героя-повествователя черты.

«Смешной человек» приходит к неожиданным для того типа утверждениям. Главное из них высказано в конце очерка: «...я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле <...> Живой образ того, что я видел, будет всегда со мной и всегда меня поправит и направит <...> Главное — любить других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться. А между тем ведь это только — старая истина, которую биллон раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же! «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья» — вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится».

Таков исход «смешного человека», исход, близкий к мыслям автора «Дневника писателя». В «Кроткой» (1876) — можно сказать — явь «смешного человека», который накануне прозрения: «Всего только пять минут опоздал. Что же могло случиться? Иная, «новая трудовая жизнь». Что же случилось, потрясло мужа? Его потрясло пение Кроткой: «О восторг, восторг заливал меня! Я ждал только завтрашнего дня. Это «завтра» так и не наступило. Так один «фантастический рассказ» предваряет другой.

Сны в поэмах, стихотворениях Некрасова — особая тема. «Заколдованный» сон Дарьи, тревожный сон княгини Трубецкой. В «Последних песнях» — «Баюшки-баю», «Сон». Вспомним последнее из них:

Мне снилось; на утесе стоя,  
Я в море броситься хотел,  
Вдруг ангел света и покоя  
Мне песню чудную запел:

«Дождись весны! Приду я рано,  
Скажу: будь снова человек!»

Сниму с главы покров тумана  
И сон с отяжелелых век;  
И Музе возвращу я голое,  
И вновь блаженные часы  
Ты обретешь, собирая колос  
С своей несжатой полосы».

Лейтмотив стихотворения — надежда, надежда на спасение от недуга. Заключительная метафора напоминает о призвании поэта, о его прошлом и будущем.

В «Последних песнях» важен диалог поэта с самим собою, с читателем, лирический мотив самозабвения, веры и любви.

Все это прозвучало в предсмертной песне «Баюшки-баю», уже в первоначальном ее замысле:

Пускай чуть слышен голос твой,  
Негромки темы песнопенья;  
Но ты воспрянешь за чертой  
Неотразимого забвенья ..

«Баюшки-баю» — не уход от злобы дня, а попытка разрешить неразрешимое, уверовать в такую возможность. В окончательной редакции:

Не бойся горького забвенья  
Уж я держу в руке моей  
Венец любви, венец прощенья,  
Дар кроткой родины твоей...

Детское и возмужавшее, выстраданное, но по-прежнему живое, с мечтами о другой, новой жизни для себя и для других — все элиго в этом эпилоге некрасовской поэзии. А. Н. Пыпин застал Некрасова при чтении «Баюшки-баю» в необыкновенной позе: «Он стоял на постели на коленях в одной рубашке, и его манера чтения делала впечатление пьесы еще сильнее и тяжелее»<sup>18</sup>

Литературная утопия в кризисной ситуации писателя — проблема биографическая и творческая. С этим жанром связаны новое осознание жизни, нередко тема «ухода», заключительный этап в творческом пути. Таким образом судьба писателя включается в новое историческое время.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя. Хронологический сборник критико-биографических статей. М., 1907. Ч. 3. С. 68—69

<sup>2</sup> Гиппиус Василий Гоголь. Л., 1924. С. 117.

<sup>3</sup> Зайцев Борис. Жизнь с Гоголем//Современные записки. Париж, 1935. № 59. С. 281.

<sup>4</sup> Декабристы. Антология в 2-х т. Л., 1975. Т. 2. С. 168.

<sup>5</sup> Там же. С. 169

<sup>6</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. С. 234.

<sup>7</sup> Там же. С. 243.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См., например, работы А. Белникова конца 60-х гг. в журнале «Дальний Восток» и др.

<sup>11</sup> Статьи В. В. Федорова «Поэтический мир Гоголя» и А. В. Михайлова «Гоголь в своей литературной эпохе»//Гоголь: история и современность. М., 1985.

<sup>12</sup> Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Сб. ст. Л., 1991. С. 143.

<sup>13</sup> Григорьев Ап. Собр. соч./Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 10. С. 105.

<sup>14</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. С. 58. В дальнейшем ссылки на это издание.

<sup>15</sup> Достоевский. Т. 26. С. 87.

<sup>16</sup> Мочульский К. Ф. М. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 50.

<sup>17</sup> См. комментарий В. А. Туннманова: Достоевский. Т. 25. С. 397—406.

<sup>18</sup> Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 446.

## Р. Н. Поддубная

### «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» ДОСТОЕВСКОГО

Еще М. М. Бахтин обозначил темы, мотивы и образы «Сна смешного человека», которые делают его почти «микрокосмом» творчества Достоевского, а именно: принадлежность героя рассказа к амбивалентному серьезно-смеховому типу «мудрого дурака» и «трагического шута», приметам которого обладают почти-все романские герои; тему обиженной девочки, сквозную для романов; равнодушие «смешного», варьирующее «тсму Кириллова», и «экспериментирующий вопрос», повторяющий вопрос Ставрогина; изображение «золотого века», развивающее сон Верслова; знакомые по романам элементы «трусобного натурализма» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 201—206).

И М. М. Бахтин, и другие исследователи отмечали, как правило, проблемно-художественные переключки рассказа с романами Достоевского, тогда как в нем отзываются практически все ведущие темы, мотивы, образы, ситуации художественной

прозы «Дневника писателя», а переключки с романами входят в их состав. В результате «Сон смешного человека», замыкающий малую прозу «Дневника», становится и ее «микрокосмом», приоткрывающим и динамичку системного единства этой прозы, и новое идейно-художественное осмысление в ней романских проблем.

В контексте малой прозы «Дневника писателя» мотив все-ленского равнодушия, открывающий «Сон смешного человека», предстаег развитием не столько «темы Кириллова», сколько бунта отчаяния закладчика в финале «Кроткой».

Там потрясение героя, ощутившего, что со смертью жены бы-тие превратилось в бессмысленный и несправедный абсурд, выливается в отчуждение, почти экзистенциальное: «Что мне те-перь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ва-ша жизнь, ваше государство, ваша вера? <...> «Я отделяюсь». О, мне все равно!» (24, 35, здесь и далее том и страница указ. по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. ...).

Именно с этого «все равно», столь же отчаянного и трагич-ного, хотя и лишенного эмоциональной перенапряженности за-кладчика, начинается путь «смешного человека»: «... В моей душе нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, ко-торое было уже бесконечно выше меня: именно — это было по-стигшее меня одно убеждение, что на свете везде все равно. <...> Я вдруг почувствовал, что мне все равно было бы, су-ществовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что **ничего при мне не было...** Но мне стало **все равно**, и вопросы все уда-лились» (25, 105).

Вселенное отчуждение героев более тесно, нежели в рома-нах, соотносено в структуре рассказов с постижением «истины» и неотрывной от нее проблемой «золотого века».

В «Кроткой» эта проблема возникает в связи с окрашен-ностью мечты закладчика о счастливом будущем в Крыму или Булуни атрибутами «золотого века» — солнцем, светом, ласко-вым морем, южной природой. При этом путь к «уяснению исти-ны» ведет героя от этих внешних примет гармонии к призна-нию ее единственным условием счастья счастье другого челове-ка, Кроткой. Бунтарское же отчуждение героя является одно-времененно и бедой его, и наказанием ему. «Золотой век» мог быть здесь, на земле, в пасмурном Петербурге, но закладчик, не умев быть человеком, «опоздав» с прозрением «истины», раз-рушил мечту и погубил ту, что «была все» для него. Поэтому равнодушно-трагическое отчуждение закладчика необходимо

перерастает в картину мертвой вселенной, утратившей источник жизни вместе с любовью людей друг к другу.

Если мертвое солнце, встающее над мертвой землей, — это неизбежное следствие безлюбивого бытия и трагического одиночества людей, то становится ясным, почему вселенское отчуждение «смешного» — не исход, а пролог к постижению «истины», «живого образа» ее. А суть «истины» расширяет до масштабов человечества тот закон любви, к которому поздно, но пришел закладчик на трагическом опыте частной жизни.

Духовно-философское движение героя «Кроткой» к прозрению, позволяющее говорить о его эволюции, связано не с фабульным временем (несколькими ночными часами у гроба жены), а с сюжетным временем покоя сознания, вбирающим прошлое, настоящее и будущее — и личное, и общечеловеческое. «Смешной человек» тоже претерпевает эволюцию от равнодушного отчуждения от мира до пуги пророка, несущего людям слово и свет «истины». Его эволюция тоже происходит в сюжетном времени, каковым являются тысячелетия истории, протекающие на космическом двойнике Земли в пределах одной человеческой жизни, а в фабульном времени — спрессованные в почти мгновенную «грезу сердца».

Финал «Кроткой», сопрягающий в неразрывном этическом единстве личное и всеобщее, апокалиптическую картину мироздания и бытовой факт («ботнички ее стоят у кровати, точно ждут ее...»; 24, 35), в контексте художественной прозы «Дневника» подготавливает вселенский масштаб и этический космизм «Спа смешного человека», где мир и человек оцениваются сразу и световыми годами, и мгновениями, и историей земной цивилизации, и судьбой девочки, просившей о помощи.

Тема обиженной девочки сцепляет рассказ не только с романами, но и с январским выпуском «Дневника писателя» за 1876 год, в который вошли «Елка в доме художников», «Мальчик с ручкой», «Мальчик у Христа на елке», «Колония малолетних преступников». Сквозная для выпуска тема рождественских праздников придает особый болевой эффект социальной пропасти, разделившей детей, танцующих на костюмированном балу в доме художников и — видящих слезу лишь через окна с холодных улиц, по которым они ходят «с ручкой». Истории и судьбы нищих детей, проходящие через документальные главы «Мальчик с ручкой» и «Колония малолетних преступников», — это «невероятные факты» (22, 14), выносящие приговор современному миру и открывающие «высшую правду» «сочиненного» писателем святочного рассказа.

Завершая его, Достоевский пишет «И зачем же я сочинил такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных! Но в том-то и дело, мне все кажется и мерещится, что все это могло случиться действительно, — то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там о елке у Христа — уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать» (22, 17) Жестокая и безгуманная реальность превращает вымысел писателя о ребенке, замерзшем в рождественскую ночь, в «высшую правду» искусства, не менее подлинную, нежели «невероятные факты», приведенные в публицистическом окружении рассказа. Но чудесная Христова елка — тоже правда, только «поэтическая», воплощающая представления о должном, то есть о добре, гуманности и справедливости как обязательном и необходимом содержании «истины» — и жизни, и искусства.

В контексте январского выпуска «Дневника» за 1876 год открываются смысловые функции эпизода с девочкой в «Смешного человека»

Эта «девочка лег восьмью, в платочке и одном платьишке, вся мокрая», в «мокрых разорванных башмаках», отчаянно метавшаяся по ноябрьской улице от одного прохожего к другому в тщетной надежде на помощь (25, 106), пополняет серию «невероятных фактов», выносящих приговор миру. Но не только ему, а и герою, который «затопал и закричал диким голосом на несчастного ребенка» (25, 108) Равнодушное отчуждение от несправедливого мира чревато жестокостью, упрочивающей эту несправедливость и тем более непростительной, что обращена она на самых слабых и беззащитных. Истинность же «истины» и постижения ее героем проверяется способностью исправить зло: «А ту девочку я отыскал».

Эпизод с девочкой становится также существенным этно-философским компонентом проблемы современного самоубийства, завершением которой в «Дневнике» является рассказ. Прогнав ребенка, герой ощущает и жалость к нему, «до какой-то даже страшной боли», и стыд за свое поведение (25, 107). Но в тот момент эти подлинно человеческие эмоции были заглушены и подавлены «праздными вопросами», суть и логика которых повторяет «экспериментирующие вопросы» Ставригина.

Пытаясь объяснить себе, чем была вызвана его подлость, «смешной» рассуждает так. «Представлялось ясным, что если я человек, и еще не нуль, и пока не обратился в нуль, то живу,

а следственно, могу страдать, сердиться и ощущать стыд за свои поступки. Пусть. Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда, и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный» (25, 107—108). Эта часть рассуждений «смешного» переключается с начальным вариантом этической проблемы, предложенной Ставрогинным на обсуждение Кириллову: «...Если бы сделать злодейство или, главное, стыд, то есть позор, только очень подлый и... смешной, так что запомнят люди на тысячу лет и плевать будут тысячу лет, и вдруг мысль: «Один удар в висок, и ничего не будет». Какое дело тогда до людей и что они будут плевать тысячу лет, не так ли?» (10, 187). Не трудно заметить, что ставрогинский вопрос у «смешного человека» звучит в ином ключе, ибо опирается на этическую практику: прогнав девочку, он совершил подлое и постыдное злодейство, за которое люди тысячу лет плевать не будут в силу обыденности и почти нормативности подобного поведения, по которое сам-то человек тысячу лет себе не простит. И хотя оба героя задаются одним вопросом о том, не обесцениваются ли нравственные категории и критерии перед лицом самоуничтожения, но акценты в нем расставлены по-разному: о нравственной оценке другим — у Ставрогина, о самооценке — у «смешного человека».

Это различие заметно окрашивает и вторую часть экспериментирующих суждений героев, на первый взгляд, тождественную. В «Бесах» читаем: «Положим, вы жили на луне, — прибавил Ставрогин, не слушая и продолжая свою мысль, — вы там, положим, сделали все эти смешные пакости... Вы знаете наверно отсюда, что там будут смеяться и плевать на ваше имя тысячу лет, вечно, во всю луну. Но теперь вы здесь и смотрите на луну отсюда: какое вам дело до всего того, что вы там наделали и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет, не правда ли?» (10, 187). «Смешной человек», «обертывая», по его собственным словам, «в другую сторону» свои «праздные и лишние вопросы», приходит к «странному соображению»: «...Если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамной и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если бы, очутившись потом на земле, я продолжал сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, —

было бы мне все равно или нет? Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет?» (25, 108).

Ситуация инопланетности в обоих случаях выступает как знак инобытия и, в таком смысле, является эквивалентом смерти-самоубийства. Но инопланетный вариант сохраняет живым личностное сознание, что специально оговорено в суждениях «смешного», а потому предельно заостряет проблему нравственных оценок — их безусловности или конвенциональности, их моральной императивности, исходящей только из внутренних источников, или условности ситуативного порядка. Кроме того, для «смешного человека» его «странные соображения» действительно включают вопрос. Ставрогинские же вопросы, скорее, формальны, ибо звучат как мгновенное разрешение проблемы, как чрезвычайной важности открытие-озарение, при котором непонимающий собеседник лишь присутствует. Правда, и заключительная реплика Кириллова весьма знаменательна: «Не знаю, — ответил Кириллов, — я на луне не был, — прибавил он безо всякой прощны, единственно для обозначения факта» (10, 187). Если по внешним параметрам эта реплика звучит почти как знаменитое скалозубовское: «Не знаю-с, виноват, мы с нею вместе не служили», — то по глубинному смыслу она удивительно точна, поскольку личностную этическую практику делает критерием оценки нравственного теоретизирования.

Кириллов и Ставрогин на луне не были «Смешному» же суждено было пройти через реализацию собственного предположения — попасть на другую планету и возвратиться на землю, чтобы убедиться, что дурной поступок остается дурным во всей вселенной, а стыд за содеянное на одной планете жжет сердце и на другой. Не случайно вид райского двойника Земли не только сотрясает героя «неудержимой, восторженной любовью» к родной планете, но и заставляет «промелькнуть» перед ним «образ бедной девочки, которую он обидел» (25, 111). Столь же не случайно и то, что пагубная роль, которую сыграл на другой планете «гнусный петербуржец», «развратив» невинных и счастливых «детей солнца», заставляет его на родной Земле стать проповедником любви и отыскать девочку.

Художественное бытие «смешного человека» разрешает не только ставрогинские вопросы. Даже в момент своего возникновения эти вопросы включены в рассказе в иной контекст, вернее, в тип мышления, свойственный герою «Приговора». Обозначение смерти «нулем абсолютным» отрицает бессмертие души и цитатно связует суждения «смешного» с логикой самоубийцы-«материалиста» из «Приговора», открывающего в

«Дневнике» художественный триптих о современных самоубийцах.

Герой «Приговора» признавался: «...Я ни за что не могу принять никакого счастья, — не от нежелания согласиться принять его, не от упрямства какого из-за принципа, а просто потому, что не буду и не могу быть счастливым под условием грозящего завтра нуля. <...> Но планета наша невечна, и человечеству срок — такой же миг, как и мне. И как бы разумно, радостно, праведно и свято ни устроилось на земле человечество, — все это тоже приравняется завтра к тому же нулю» (23, 147). Небытие, грозящее человеку и вселенной, делает для героя «Приговора» и жизнь, и поиски гармонии бессмысленным и оскорбительным абсурдом, исходом из которого для мыслящей личности может быть лишь самоправный акт самоубийства.

С этим героем «смешного человека» роднит равнодушное отчуждение от мира, в котором все равно «ничего нет» и которому все равно, существует личность или нет. Как бы «нулевое» существование отличается от «абсолютного нуля» небытия только страдающим сознанием. Но вот что любопытно: сомнения героя «Приговора» в бесконечности бытия дополняются у «смешного» сомнениями в его объективности. В суждениях героя «ставрогинские вопросы» размешены таким образом: «Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделаю: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все люди — я-то сам один и есть» (25, 108). Мир как принадлежность и функция творящего сознания личности! Что это? Модификация шопенгауэровского «мир как воля и представление», доведенного подпольным сознанием почти до солипсизма? Или предтеча художественного исследования интеллектуальной деятельности человека, возможностей его сознания и познания в философско-метафорической прозе Борхеса, скажем, в «Круге руин»? А, может быть, суждения «смешного» — это парадоксальное утверждение равновеликости человека и мира во вселенной, зависимости «лика мира» от «лика» и поведения человека?

Эти вопросы заставляют вновь вспомнить январский выпуск «Дневника писателя» за 1876 год. Достоевский открыл его разделом «Вместо предисловия», вовсе не связанным с детско-рождественской тематикой остальных глав выпуска. В этом «пре-

дисловии» Достоевский противопоставил вранью Хлестакова «ложь» «наших самоубийц», ни в одном из которых «даже тени подозрения не бывает, что он называется я и есть существо бессмертное». «Нашим самоубийцам» писатель противопоставил, в свою очередь, «молодого Вертера», который перед смертью прощается со звездами Большой Медведицы и жалеет, что никогда больше не увидит их. «Он сознавал, каждый раз созерцая их, — пишет Достоевский, — что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес божиих вовсе не выше его мысли, его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... и что за все счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь своему лицу человеческому» (22, 6).

Образ-символ звезды, открывающей человеку его подлинное «я» и его место в мироздании, и образ страдающего ребенка, обнажающий безыдеальность современного мира, еще разведены в «Дневнике писателя» за 1876 год по разным тематическим уровням и произведениям. «Другая планета» и «страдающий ребенок» разведены и даже противопоставлены и в «Бесах». После реплики Кириллова о том, что он на луне не был, без каких-либо переходов, пауз или пояснений следует вопрос Ставрогина: «Чей это давеча ребенок?», а за ним ответ Кириллова: «Старухина свекровь приехала; нет сноха.. все равно. Три дня. Лежит больная, с ребенком; по почкам кричит очень, живот. Мать спит, а старуха приносит; я мячом. Мяч из Гамбурга. Я в Гамбурге купил, чтобы бросать и ловить: укрепляет спину Девочка» (10, 187). В «Сне смешного человека» все эти тематические пласты и образы-символы стянуты в единый конфликтный узел. Звездочка, которую разглядывает герой в одном из «бездонных черных пятен» между разорванными облаками, «дала ему мысль» убить себя (25, 105—106), а это решение, обращающее его «я» в «нуль абсолютный», заставило обидеть девочку и усомниться в объективности мироздания. Но если в минуту отчаяния и страшной тоски герой поднимает глаза к звездам, значит «лик человеческий» в нем не разбит («у нас разбивают этот данный человеку лик совершенно просто и без всяких этих немецких фокусов»; 22,6). То, что прочитал Достоевский в знаменитом создании Гете или «вчитал» в него — равенство человека мирозданию, природность его мысли, сознания и «красоты идеала» «бесконечности бытия», — все это уходит в концептуальную основу «Сна смешного человека» и реализуется в нем сюжетно — це-

почкой снов-видений героя о смерти и воскресении, о межзвездном полете, о райском двойнике Земли.

Изображение посмертного существования сопрягает последний из серии рассказов «Дневника» с первым — с «Бобком». Там фельетонист прикоснулся к тайнам «могильного общества», когда прилег на памятник в виде мраморного гроба и заснул (21, 44). Как видим, сон о смерти здесь замещает совершенно прозрачная метафора уподобления, позволяющая фельетонисту слышать и сознавать все, что происходит «внизу», оставаясь «наверху». Разуподобление мгновенно разрушает контакт между «мирами»: «И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и неамериканно, но эффект вышел поразительный: все смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина» (21, 53). Игра парадоксами предельно заостряет контраст между традиционными представлениями о таинстве смерти, вечном покое, печальном благообразии кладбища — и цинизмом безумолчно болтающих и наслаждающихся жизнью «современных покойников». Но игра парадоксами вместе с тем стирает границы между жизнью и смертью, между сном и действительностью в бесконечности бытия.

В отличие от «Бобка», в «Сне смешного человека» прием сна о смерти назван («вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, направляю его прямо в сердце»; 25, 109), а герой сам становится и участником, и наблюдателем, точнее, «ощутителем» всего того, что происходит после смерти. У него возникает странная раздвоенность между живым сознанием и ощущениями, с одной стороны, и полной неподвижностью, слепотой, немотой — с другой. Например: «Я как будто ослеп и онемел, и вот я лежу на чем-то твердом, протянутый, павзничь, ничего не вижу и не могу сделать ни малейшего движения. Кругом ходят и кричат, басит капитан, визжит хозяйка, — и вдруг опять перерыв, и вот меня уже несут в закрытом гробе» (25, 109). Если обитатели «могилки» в «Бобке» обладали живым сознанием и эмоциями, то погребенный герой «Сна...», сверх того, — еще и полнотой физических ощущений: «Но вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее, все через минуту» (25, 110). Эта жуткая в своей достоверности и почти осязательности картина предстает в контексте «Дневника» как перемещение «вниз», к обитателю «могилки», бытовых фактов и эмоций, возникающих у фельетониста «Бобка» «наверху»: «Заглянул в могилки — ужасно: вода и какая вода! Совершенно зеленая и... ну да уж что!» (21, 43).

Если в «Бобке» «могильное общество» использовало дарованные ему «последние мгновения сознания», чтобы «заголотиться и обнажиться» в самой «бесстыдной правде», которой оно не смело следовать «наверлу», то сознание «смешного человека» оскорблено «безобразным и нелепостью» всего, что происходит с ним взамен ожидаемого «совершенного небытия» (25, 110). Его сознание и вся человеческая сущность не могут смириться с неразумностью происходящего, даже если оно было наказанием за «неразумное самоубийство», а потому вновь восстают, «взывая» к истине. «Живой образ» ее явлен «смешному» бытием счастливых «детей солнца».

Сны «смешного человека» очевидно превышают возможности приема, каким тот сложился в романах Достоевского. Это хорошо видно на сопоставлении снов Версилова и «смешного» о «золотом веке», восходящих к одному источнику, развивающих одни и те же опорные образы, овеянных одною мечтой о вселенской гармонии.

Содержание сна «смешного человека» не связано с конкретными обстоятельствами его жизни, не имеет событийных или психологических мотивировок. Версиров же специально поясняет Аркадию связь своего сна с картиной Клода Лоррена из Дрезденской галереи: «Я уж и прежде ее видел, а теперь, три дня назад, еще раз мимоходом ее заметил. Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то бьль» (13, 375). Главное в сновидной «были» Версирова — это «живое ощущение счастья» и «всечеловеческой любви», а ее образное содержание остается неясным и, в общем-то, не суть важным: «Я, впрочем, не знаю, что именно мне спилось», — признается Версиров (13, 375). То, что у Версирова было «ощущением», разворачивается в сне «смешного человека» в историю «детей солнца», столь яркую и насыщенную конкретной образностью, что возникает «живой образ» ее: «Я видел истину, — не то, что изобрел умом, а видел, видел, и живой образ ее наполнил душу мою навеки» (25, 118).

Если сопоставить комментарии «смешного» к своему сну с авторскими комментариями к характеру и функциям снов в «Пресуплении и наказании» и «Идиоте», то придется признать, что сон в рассказе вырастает на пересечении тех разновидностей сновидений, о которых говорил Достоевский в романах. Подобно раскольниковскому сну, сон «смешного» обладает «чрезвычайным сходством с действительностью» по образной пластике и единству сюжетного развития, а потому соприроден художественному творчеству. Вместе с тем сон «смешного», как и сновидные состояния Мышкина, представляет «нечто все-

гда существовавшее в сердце» как «что-то новое, пророческое, ожидаемое вами» при невероятных нелепостях в образно-«сюжетной» картине сна (6, 45—46; 8, 378). Сон героя рассказа воплощает осердеченную мысль, прикосновенную и к «красоте идеала», сберегаемого человеком в глубине души своей, и к «действительности идеала» в объективном мире. Он превращает «ощущения» романских «пророческих» снов в зримую «картину», превышающую психологическую достоверность прisma: «О, все теперь смеются мне в глаза и уверяют меня, что и во сне нельзя видеть такие подробности, какие я передаю теперь, что во сне моем я видел или прочувствовал лишь одно ощущение, порожденное моим же сердцем в бреду, а подробностей уже сам сочинил проснувшись» (25, 115).

Последующие «проговорки» героя окончательно разрушают психологическую достоверность сна и переводят вопрос о его истинности на другой уровень: «Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон!» (25, 115). Если не сон, то что же? «Греза сердца», для художественного воплощения которой нет другой условной формы? Или уже «космическая реальность», где межзвездный полет воскресшей личности достоверен так же, как возможность прозреть судьбу земной цивилизации под «не нашим солнцем»?

Предугадывая и научную фантастику XX века, и космичность (планетарность) мышления, ставшую свойственной нашей литературе в последние десятилетия, Достоевский обозначил и этико-философские истоки подобного мышления — соприродности человека бесконечности бытия и вселенной. Притом, «Дневник писателя» 1876—1877-х годов отразил нарастающие веры Достоевского в то, что современнейший человек начинает осознавать свою природу и место в мироздании, а значит, укрепляется надежда на возможность осуществления «истины».

В январский выпуск «Дневника» за 1876 год, о котором уже шла речь, Достоевский включил раздел «Золотой век в кармане». Там горькое сомнение окрашивает заветную мысль писателя о том, что осознание людьми «красоты идеала», заключенного в каждом, способно изменить мир: «...Беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны. Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас мог бы осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною. И неужели, неужели золотой век существует лишь на фарфоровых чашках?» (22, 12—13). Здесь же звучит мотив осмеяния того, кто несет людям истину о них самих: «Вы смеетесь, вам невероятно? Рад,

что вас рассмешил, и, однако же, все, что я сейчас навоскли-  
чал, не парадокс, а совершенная правда. А беда ваша в том,  
что вам это невероятно» (22, 13).

Этими авторскими суждениями, конечно же, подготовлен и  
тип «смешного человека», и его трагическая ситуация осмеян-  
ного пророка — родственные типу и ситуации князя Мышкина,  
но уже и существенно отличные от них своей подчеркнутой не-  
идеальностью, обыденностью, повседневностью. Но объектива-  
ция авторских «восклицаний» в типологически обобщенном об-  
разе современного человека, обретшего «истину» и силу для  
проповеди ее, хотя бы на тысячу лет, произошла не раньше,  
нежели у писателя появилась уверенность в «современности»  
и «высшей степени реальности» типа.

В этом плане представляются знаменательными разделы  
«Одни из главнейших современных вопросов» и «Злоба дня» в  
февральском выпуске «Дневника» за 1877 год, посвященные  
«Анне Карениной» Толстого.

Роман привлек внимание Достоевского как одно из немно-  
гих явлений современной литературы, отразившее сдвиг в об-  
щественном сознании. Достоевский сопоставляет духовно-об-  
щественные искания Константина Левина с некрасовским Вла-  
сом как явления одного порядка — как свидетельство общена-  
ционального порыва к слову истины, за которым обязательно  
последует и подвиг ее осуществления. Толстовский роман по-  
тому и стал для автора «Дневника» «злойбой дня», что вопло-  
тил «предчувствие новых людей, которым принадлежит будущ-  
ность России» (25, 57). Острое ощущение того, что «будущ-  
ность» становится «злойбой дня», пронизывает два следующих  
раздела «Дневника писателя», где противопоставлены русское  
и «европейское» решения вопроса о переустройстве мира «по  
новому штату».

В таком контексте появление в апрельском выпуске «Днев-  
ника» за 1877 год «Спа смешного человека» становится зако-  
номерным художественным словом «истины» о вселенской судь-  
бе человека. Может быть, не случайно и то, что герой расска-  
за в финале вбирает черты и осмеянного пророка, и современ-  
ного Дон Кихота, книгу о котором Достоевский считал «пока  
последним и величайшим словом человеческой мысли», кото-  
рое «не забудет взять с собою человек на последний суд бо-  
жий» (26, 25) и которое может представлять человечество во  
вселенной (22, 92).

Этико-эстетический космизм «Спа смешного человека», —  
это не утопия, а прорыв в будущее, к которому рано или поздно  
придут люди. Он заметно окрашивает картину мира и чело-

века в «Братьях Карамазовых», а стоящее за ним историческое ожидание русского писателя сказывается в замысле об Алеше и его деятельности «в наш теперешний, текущий момент». Будучи катарсисом по отношению к драмам современного бытия, изображенным в предшествующей прозе «Дневника писателя», «Сон смешного человека» служит своеобразным прологом к концепции мира в последнем романе писателя.

Т. В. Зверева

## ЕЩЕ ОБ ОДНОМ СМЫСЛЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Наверное, одним из самых загадочных героев Ф. М. Достоевского является князь Мышкин. Традиционная интерпретация Мышкина как идеального героя все менее и менее удовлетворяет исследователей. В последнее время появляются работы, переоценивающие роман и его главного героя. Предлагаемая статья представляет собой еще одну попытку «прочитать» роман Достоевского. К сожалению, нам придется ограничиться лишь несколькими замечаниями, которые носят пока предварительный характер. В дальнейшем мы предполагаем вернуться к данной теме и рассмотреть ее более подробно.

Главное противоречие романа «Идиот» — противоречие между стремлением героя к добру и злом, которым оборачивается реализация этого стремления. Добро и Зло — два полюса универсальной картины мира, которая скрыта за зыбкими и колеблющимися формами текущей действительности. Все герои Достоевского действуют в зазоре между этими полюсами. Не составляет исключения и князь Мышкин. Двойственность, «разорванность» образа заложена уже в самом имени — Лев Мышкин. Дело не только в оксюморонном сочетании, но и в значении его составляющих. Обратимся к семантике имени главного героя.

### 1. Лев ← лев

Лев — одно из символических животных в христианской мифологии. С одной стороны, изображение льва олицетворяет собой идею грядущего воскресения,<sup>1</sup> лев становится эмблемой Иисуса Христа. С другой стороны, лев воплощает и противоположную идею — идею зла и смерти<sup>1</sup> («Спаси меня от пасти льва и от рогов единорогов, услышав, избавь меня»<sup>2</sup>).

## 2. Мышкин ← мышь

Образ мыши также широко представлен в мифологических и фольклорных текстах. Так, в сказках мышь выполняет «функции, связанные с подземной жизненной силой, плодородием»<sup>1</sup>. Функция плодородия тесно связана с функцией воскресения, возвращения к жизни. (В. Н. Топоров устанавливает отождествления тождества в цепи Персефона-Прозерпина-Богородица-Параскева-Анастасия-Мокошь... Тождество элементов цепи основано на общности их функции — функции воскресения. Мокошь же связана со словом «мышь»<sup>4</sup>.) Таким образом, мышь, хотя и косвенно, воплощает идею **воскресения**. Но вместе с тем с мышью связаны и предзнаменования **смерти** и **разрушения**. Нередко мышь выступает как олицетворение **дьявола, сатаны**<sup>5</sup>.

В соответствии с выделенными значениями можно сделать вывод о внутренней двойственности имени главного героя. Имя князя совмещает в себе два противоположных начала — Христа и сатану, две противоположные функции — воскресения и разрушения. Ф. М. Достоевский, всегда крайне внимательно относившийся к выбору имен<sup>6</sup>, конечно же, не случайно дает своему герою подобное имя. Тем более, что в библейских текстах (а роман Достоевского связан с религиозной традицией) имя имеет судьбоносное значение. «Имя в религиозных текстах — это и есть судьба человека, передаваемая в максимально лаконичной, образной форме»<sup>7</sup>. Итак, «Лев Мышкин» — судьба князя Льва Мышкина. Рассмотрим двойственную природу образа главного героя.

О светлом, божественном лике Мышкина писалось много: «...уникальность Мышкина выражается через ассоциативное сближение его с Христом. Это сближение было предусмотрено автором. Из всех образных воплощений идеала Достоевский вполне удовлетворяется только образом Христа»<sup>8</sup>. В сходстве князя с Христом обычно усматривают лишь подтверждение идеальности князя, не замечая возникающих вместе с тем человекобожеских мотивов. И если тургеневский герой «дерзнул взять на себя те функции, которые выполняло общество в целом»<sup>9</sup>, то на героя Достоевского возложены куда более дерзновенные божественные функции. В Мышкине окружающие ищут оправдания, очищения и даже спасения, то есть то, что исконно находилось только в религии. (Примечательно, что сам князь в Бога не верит: «Он ответил мне с своей улыбкой, что он и всегда был материалист»<sup>10</sup>.) Писатель, таким образом, примеряет к своему герою маску человекобога, сверхчеловека. (Этот вывод подтверждается и черновиками Ф. М. Достоевского: первоначально образ Льва Мышкина был задуман как про-

долженне типа «гордого» человека, ранее воплощенного в образе Раскольникова. Кроме того, имя героя несет в себе еще один смысл. Лев — атрибут гордости в многочисленных мифологических текстах.) Достоевский берет идею человекобога в ее наиболее совершенном виде — в центр творения поставлен «положительно прекрасный человек». Но «тот, кто претендует быть Богом, есть враг Божий»<sup>11</sup>, любое отпадение от Бога приводит к трагедии человеческих судеб. В отличие от воскресающего и возрождающего Христа, Мышкин несет в себе разрушающее начало. Герои, разорвавшие связь с Богом и обратившись к вере в человека, оказываются совершенно беззащитными перед лицом мира. Не спасает вера в Мышкина Настасью Филипповну («А князь для меня то, что я в него первого, во всю мою жизнь, как в истинно преданного человека поверила. Он в меня с одного взгляда поверил, и я ему верю»<sup>12</sup>); решает свести счеты с жизнью Ипполит («...первый момент полного, непосредственного проникновения этой мыслью произошел на террасе у князя»<sup>13</sup>), до конца верящий в Человека («...я хочу посмотреть в ваши глаза... Стойте так, я буду смотреть. Я с Человеком прошусь»<sup>14</sup>). Отпадение от Бога оборачивается у Достоевского погружением в небытие, саморазрушением. Непреодолимо влечет к гибели Настасью Филипповну («... я уже почти не существую, и знаю это; Бог знает, что вместо меня живет во мне», «Я скоро умру»<sup>15</sup>); знает о предстоящей трагической развязке Парфен Рогожин («Да как же ты теперь женишься!.. Как потом-то будешь? — с ужасом спросил князь. Рогожин тяжело и странно поглядел на него и ничего не ответил»<sup>16</sup>); душевный мрак, тоска охватывают Ипполита («Идея о том, что не стоит жить несколько недель, стала одолевать меня...»<sup>17</sup>). Все более и более уходит в небытие и сам князь: «...я ...я скоро умру во сне; я думал, что я нынешнюю ночь умру во сне»<sup>18</sup>.

Тема небытия реализуется и в пространственно-временной организации произведения. Все кульминационные события романа происходят либо поздно вечером, либо ночью; именины Настасьи Филипповны, покушение на князя, исповедь Ипполита, убийство, свершенное Парфеном Рогожиным. Хронотоп приобретает явно оценочную функцию. Повсюду, где бы ни появился Мышкин, его сопровождают мрак и тьма («В этих воротах, и без того темных, в эту минуту было очень темно: надвинувшаяся грозная туча поглотила вечерний свет, и в то самое время, как князь подходил к дому, туча вдруг разверзлась и пролилась»<sup>19</sup>. «Он долго бродил по темному парку...»<sup>20</sup>, «В коридоре было уже почти совсем темно...»<sup>21</sup>, «Сад был пуст; что-

то мрачное заволкло на мгновенно заходящее солнце»<sup>22</sup> и т. д.). Образ темноты, однажды возникнув, начинает употребляться со все более и более ясной символической направленностью. В христианской традиции тьма всегда расположена вне Бога, вне божественного света. «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы»<sup>23</sup>. Тьма олицетворяет собой небытие, это атрибут сатаны.

Все эти замечания в значительной степени корректируют «идеальность» князя. Тем более, что проблема идеала — одна из основных в православной культуре. Человек никогда не удовлетворен существующим положением вещей, он всегда устремлен к чему-то недостижимому. «Но это дьявольская идея: ведь уже в Евангелии указывается различие между Христом и Антихристом, которое заключается в том, что Антихрист — это чистый идеал (послание апостола Иоанна). Есть что-то дьявольское в том, чтобы замыкаться исключительно на «идеале»<sup>24</sup>. Мир отвергает идеального князя, раскрывая в нем крайнюю раздвоенность и противоречивость.

Полученные выводы не опровергают традиционной точки зрения, а лишь дополняют ее. Безусловно, есть в Мышкине и тяга к свету, и спасительное всепримиряющее начало, и любовь к ближнему, и лик Христа. Необходимо поставить вопрос о принципе соотношения двух противоположных начал, двух противоположных ликов. Ролан Барт, анализируя подобный принцип, говорит, что это «доведенный до пароксизма момент трансгрессии, при котором «правда-ложь, да-нет, смерть-жизнь мыслится как идеальное целое». Эта антитеза «не подразумевает никакого третьего элемента; это не какая-то двуликая сущность, а единый... элемент»<sup>25</sup>. С этой точки зрения, князь Мышкин не совмещает в себе два противоположных мира, а является границей между ними. Отсюда основная функция образа — функция посредника между мирами (Недаром в мифах различных народов мыши выступают как дети неба и земли<sup>26</sup>). Для того чтобы «воскреснуть» или «умереть» герои должны «пройти» через Мышкина. Все персонажи романа можно разделить на две группы, взяв в основание деления результат воздействия Мышкина на то или иное действующее лицо. К первой группе относятся герои, воплощающие движение от небытия к бытию: Коля Иволгин, Вера Лебедева, Евгений Павлович Радомский, Лизавета Прокофьевна и т. д. Вторая группа движется в обратном направлении — от жизни к смерти: Настасья Филипповна, Парфен Рогожин, Ипполит и т. д. Сам Лев Мышкин, единственный из героев, неподвижен и неизменен. Действительно, в различных ситуациях князь реализует одну и ту же

модель поведения, утверждает одну и ту же идею — идею «смирения» и «всепримирения». Даже когда ситуация начинается требовать иного типа поведения, герой остается прежним. Вспомним финальную сцену романа, в которой князь проникается сочувствием к Рогожину, только что свершившему злодеяние: «Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащею рукой по его волосам и щекам, как бы лаская и утешая его»<sup>27</sup>. Статичность и неизменность Мышкина особенно отчетливы на фоне авантюрного сюжета Достоевского, смысл которого в повороте в сторону, противоположную предсказуемой.

Функцию Мышкина как посредника между двумя мирами нам еще предстоит осмыслить в дальнейшем. А пока можно сделать лишь вывод о предельной раздвоенности идеала. Сходство князя с Христом несет в себе, по-видимому, глубочайший смысл. Быть может, Ф. М. Достоевский и в нравственном абсолюте Христа увидел внутреннюю противоречивость и трагичность...

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Соколов М. Н. Лев//Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 42.

<sup>2</sup> Пс. 21, 22.

<sup>3</sup> Топоров В. Н. К древнебалканским связям в области языка и мифологии//Балканский лингвистический сборник. М., 1977. С. 48

<sup>4</sup> Там же. С. 53.

<sup>5</sup> Соколов М. Н. Мышь//Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 190.

<sup>6</sup> См.: Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975.

<sup>7</sup> Секирин П. В. Имя и судьба в библейских текстах//Вопросы философии. 1992. № 7. С. 146.

<sup>8</sup> Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов 19 в. Л., 1974. С. 256.

<sup>9</sup> Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман 19 века. Л., 1982. С. 134.

<sup>10</sup> Достоевский Ф. М. Идиот. Ижевск, 1984. С. 344. Здесь и далее ссылки даются на это издание

<sup>11</sup> О. Александр Мень. Откровение Иоанна Богослова//Знание — сила. 1991, № 9. С. 50.

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Идиот. С. 140.

<sup>13</sup> Там же. С. 348.

<sup>14</sup> Там же. С. 372.

<sup>15</sup> Там же. С. 405.

<sup>16</sup> Там же. С. 187.

<sup>17</sup> Там же. С. 348.

<sup>18</sup> Там же. С. 515.

<sup>19</sup> Там же. С. 208.

<sup>20</sup> Там же. С. 321.

<sup>21</sup> Там же. С. 533.

<sup>22</sup> Там же С. 202.

<sup>23</sup> I Иоан 1, 5.

<sup>24</sup> Мамардашвили М. К. Мысль под запретом//Вопросы философии 1992, № 5. С. 112.

<sup>25</sup> Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По//Ролан Барт. Избранные работы Семiotика. Поэтика. М., 1989. С. 454.

<sup>26</sup> Топоров В. Н. Мышь//Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 190.

<sup>27</sup> Достоевский Ф. М. Идиот. С. 541.

Г. В. Мосалева

## К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ НАЗВАНИЙ И ИМЕН В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА

Оригинальность названий лесковских произведений нередко прочитывалась в современной писателю критике только как очередное «оригинальничанье», поэтому Лесков начинал «раздражать» некоторых критиков ab ovo: «В самих заглавиях уже вы находите «Несмертельного Голована», «Шерамура», «Лигукá», «Ракушанского меламеда», и т. п., — слова несколько не простые, и которые иной раз Бог знает, что значат. Изредка только эти слова имеют действительное значение, как «Кольванский муж»<sup>1</sup>.

Эстетика шестидесятилетия требовала от художников слова точного воспроизведения действительности, низводя роль автора-творца до роли обвинителя жизни, среды. Лесков же словно специально уже самими названиями создавал свою эстетику творчества: «Конечно, задавайся Лесков только тем, чтобы верно отражать жизнь, такое качество было бы драгоценным; но Лесков всегда шаржировал, всегда клонил в какую-нибудь сторону — и вот теперь трудно было точно определить, в какую именно», — писал С. А. Венгеров<sup>2</sup>.

Произведения, обрамленные замысловатыми «словечками»<sup>3</sup>, и в дальнейшем не разочаровывали читателя, предлагая ему встречу с ними уже в ткани произведения.

Прежде всего взглянем на названия лесковских произведений по объективному принципу (поскольку речь идет об эпосе), а затем перейдем к определению роли субъектов речи в поэтике лесковских названий.

В заглавиях одних произведений содержится указание на что-то особенное, загадочное и далеко не типическое: «Очарованный странник», «Запечатленный ангел» (1873); «Дух господа Жанлис. Спиритический случай», (1881), «Привидение в

Инженерном замке (Из кадетских воспоминаний)» (1882), «Неразменный рубль» (1883). Не случайно три последних рассказа Лескова позднее включил в цикл «святочных рассказов», как рассказы «Старинные психопаты» (1885), «Таинственные предвестия» (1885) — в цикл «рассказов кстати».

В других лесковских названиях причудливо переплетается действительное с иррациональным: «Александрит. Натуральный факт в мистическом освещении» (1884).

В заглавиях некоторых произведений содержится указание на время события: «Бродяги духовного чина. Характерное явление церковной жизни XVIII века» (1882); «Картины прошлого. Брачные истории тридцатых годов. По запискам синодального секретаря...» (1883); другие свидетельствуют о месте событий: «Кадетский монастырь. Из рассказов о трех праведниках» (1880); третьи — о времени и месте сразу: «Случай у Спаса в Наливках. Московское происшествие 1727 года» (1883). Особый пример — «Леди Макбет Мценского уезда» (1864). В названии рассказа акцент сделан, на наш взгляд, не на «топографически-исторической» прикрепленности образа, а на возведении национальной «драмы любви» до «общечеловеческого драматизма в сочинениях Шекспира» (об этом размышляют герои «Некуда». Книга первая «В провинции». Глава «Что на русской земле бывает»). Заглавия произведений Лескова устремляют читателя к повествованию как о российских пространствах, так и о запредельных: «Старые годы в селе Плодомасове» (1869), «Колыванский муж (Из остзейских воспоминаний)» (1888). Работая над легендами из Пролога, Лесков обращался к древним цивилизациям Востока и Запада, что также нашло отражение в заглавиях произведений: «Аскалонский злодей. Происшествие в Иродовой темнице (Из сирийских преданий)» (1889).

Лескову важно уже в заглавии указать не только на объект, но и на субъекта речи: «Погасшее дело (Из записок моего деда)» (1862); «Архиерейские встречи. Картинки с натуры (Из дневника сельского священника)» (1878); «Почерские антики (Отрывки из юношеских воспоминаний)» (1883) — в этих названиях, как видим, закрепляются формы «дневников», «воспоминаний», содержащие намек на исповедальный характер повествования и призванные автором создать эффект подлинности сообщаемого, в результате чего у читателя возникло чувство доверия к тексту.

В другой группе произведений об «истинности» факта должна была свидетельствовать форма «извлечения из бумаг, записей», подчеркивающая официально-деловой характер их

появления: «Рассказы кстати. Загадочное происшествие в сумасшедшем доме (Извлечение из бумаг Е. В. Пеликана)» (1884); «Алеугский духовидец. Извлечено из записей Андрея П. Муравьева» (1883); «Картины прошлого... Патриотическое юродство и Сеничкин яд в gridчатых годах XIX века. По запискам магистра Ф. Ф. Исмаилова» (1883).

Огдавая свои произведения для публикации в газету или журнал, Лесков активно использовал псевдонимы<sup>4</sup>. К их длинному перечню добавим еще один: «Человек из толпы». Рассмотрение псевдонима в контексте произведения может явиться предметом отдельного разговора.

Многоговоряща и поэтика имен Лескова. Часто герои произведений Лескова имеют прозвища или по крайней мере прописные определения-характеристики. Вот что мы узнаем, например, о героях «Захудалого рода». Княжна В. Д. П., «семейный хроникер» князей Протозановых, передает прозвища, освидетельствованные геми или шыми лицами, то есть подтвержденные чьим-то чужим, а не ее словом, поэтому в речи В. Д. П. прозвища начинают характеризовать как «прозванного» героя, так и «прозывающего». Княжна В. Д. П., характеризуя «защитника обездоленных» Доримедонта Рогожина, приводит прозвища, данные ему «народной княгиней» Варварой Никаноровной Протозановой: «Дон Кихот», «воин галицкий», «свиток». В процессе придумывания прозвищ включаются и другие герои «Захудалого рода», тот же Рогожин называет француза-губернера Жюго «бараньей ляжкой», мужика Зиновия — «Зинобеем» (от боевого клича «Зинка, бей!»), что обнаруживает в Рогожине личность экспрессивную, не чуждающуюся «низких регистров бытия». Немало «семейных» прозвищ перепадает на долю старшего сына Протозановой, князя Якова («чпжик», «карапузик»), который «никогда не был без кличек; при всем почтении, которое он умел себе заслужить в зрелые годы, он и в этом своем возрасте назывался «князь Кис-меквик», кличку, составленной из трех английских слов: Kiss-me-quick (Поцелуй меня скорей)»<sup>5</sup>. Эти прозвища характеризуют Якова как простодушного, непосредственного ребенка, в отличие от его младшего брата Дмитрия, прозываемого своей матерью библейским именем Авессалом. Авессалом (Вторая книга Царств, 13—18) — один из сыновей царя Давида, славившийся необыкновенной красотой, — поднял восстание против своего отца, недовольный методами его правления, и был убит. Замысел автора «Захудалого рода» изобразить князя Дмитрия участником декабрьского восстания 1825 года не был им реализован, поэтому намечающаяся связь между прозвищем Дмитрия

и его дальнейшей судьбой останется только в комментарии В. Д. П.: «Увы, его и участь имела много сходного с судьбой этого злополучного библейского царевича!» (V, 152). Анализ поэтики имени «Залудалого рода» помогает заметить в тексте субъекта речи, более объективного и, следовательно, находящегося иерархически выше, чем рассказчица хроникер княжна В. Д. П. В речи автора-повествователя — самой скрытой формы авторского сознания в хронике — поэтика имени часто связывается с литературными источниками: со скандинавскими сагами, античной мифологией. Автор-повествователь аттестует Рогожнина Торгширом, по имени одного из героев скандинавских саг, а жену его, бывшую крепостную девушку Аксютку — «крепкогололой Инггердой». Одна из героинь протозановского двора Ольга Федоговна прозывается «весталкой, притравившей Актеона» (богослова Василия). Прозвища в хронике получают как реальные лица, так и исторические, например, Орест Кипренский — «Вандик из Копорья», «русский Вандик», Вольтер — «Фернейский пустышник». Подобные прозвища обнаруживаютронический тон, свойственный речи автора-повествователя, обыгрывающего такое характерное для XVIII века стилистическое явление, как перифрастическое словоупотребление.

Необычными являются и жанры лесковских произведений, поэтому определение жанра является одной из спорных проблем в лесковедении. Чешский литературовед В. Костришца увидел причину жанровых разночтений в том, что сам Лесков «часто неточно (выделено мною — Г. М.) определяет жанр своих произведений», «выдумывает нетрадиционные жанры... (рапсодия, пейзаж и жанр, рассказы кстати и др.)»<sup>6</sup>.

«Неточное» определение жанра является, на наш взгляд, самоцельной чертой поэтики Лескова, превратившего название жанра в игру, в блистательное образ- и смыслотворчество<sup>7</sup>. Тем самым Лесков словно отвоевывал у критика право писателя на жанр как на собственность автора-творца. Даже обращаясь к традиционным жанрам литературы, Лесков рождал их в своем творчестве каждый раз заново. Пересосмысленным у Лескова, с нашей точки зрения, является, в частности, жанр хроники, удивляющей читателя временными смещениями, хронологическими «неточностями», фантазмагоричностью телесного мира...

Требует особого внимания одно важное наблюдение Ф. И. Буслаева, высказанное им в работе «О значении современного романа»: «По свидетельству Сервантеса, в его великом произведении ни сам Дон Кихот, ни его деревенские дру-

зья, книги эти (рыцарские романы) не называли романом, не выделяли никаким отличительным термином из массы литературных произведений, а говорили просто книга. В знаменитой библиотеке Ламанчского рыцаря, по старопечатным изданиям, они носили заглавия хроники или книги<sup>8</sup>. Возможно, называя произведение хроникой, Лесков придавал ему самое расширительное значение книги, литературного произведения.

Обращение Лескова к мемуарным формам повествования также не было случайным: «...Я <...> говорил <...> с Иваном Сергеевичем Аксаковым, который хвалил меня за хроникку «Захудалый род», но говорил, что я напрасно избрал не общеромантический прием, а писал мемуаром, от имени вымышленного лица <...>. Мне кажется, не только общего правила, но и преимущества одной манеры перед другою указать невозможно, так как тут многое зависит от субъективности автора» (X, 451—452).

Итак, с одной стороны, заглавия лесковских произведений «очаровывают», заинтриговывают читателя (функция объекта речи), с другой стороны, убеждают в том, что факт «волшебства» имеет «действительный» источник происхождения (функция субъекта речи). Активное использование Лесковым хроникальных и мемуарных форм повествования говорит о его стремлении идентифицировать литературу жизни.

Перенесение космоса на бумагу, связанное с установкой «писать просто», требовало от автора усложненности субъектного строя произведения, что подтверждает уже анализ поэтики названий Лескова.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Введенский А. И. Современные литературные деятели. Николай Семенович Лесков // Исторический вестник. 1890. Май. С. 397.

<sup>2</sup> Цит. по Энциклопедическому словарю Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Спб., 1896. Т. XVII. С. 150.

<sup>3</sup> Д. С. Лихачев видит в подобных «словечках» и «терминах» «присм литературной интриги, существенный элемент сюжетного построения его произведений». См. об этом в статье «Особенности поэтики произведений Лескова» Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Советский писатель. Лен. отд-ние, 1984. С. 142.

А. В. Чичерин, анализируя замысловатые словечки в сказе Лескова «Левша», пришел к выводу, что «авторская изобретательность в «Левше» слишком уж шегольская». Чичерин А. В. Из истории эпитета // Чичерин А. В. Сила поэтического слова: Статьи. Воспоминания. М.: Советский писатель, 1985. С. 66.

Аналогичное рассуждение мы встречаем и в более раннем источнике: «...междоусобные разговоры» — все это не от народа, а от самого Леско-

ва... от его блестящей способности прицеплять клички людям и явлениям и передразнивать жизнь». Архив А. А. Измайлова. «Лесков и его время». Ф. 115, оп. I, л. 36—37.

<sup>4</sup> «Псевдонимная подпись «Стебницкий» впервые появилась 25 марта 1862 года под первой беллетристической работой — «Погасшее дело» (позже «Засуха»). Держалась она до 14 августа 1869 г. Проскальзывают подписи «М. С.», «С.», и, наконец, в 1872 г. «Л. С.», «Н. Лесков-Стебницкий» и «М. Лесков-Стебницкий»... Среди других условных подписей и псевдонимов известны: «Фрейшиц», «В. Пересветов», «Николай Понукалов», «Николай Горохов», «Кто-то», «Дм. М-ев», «Н», «Член общества», «Псаломщик», «Свящ. П. Касторский», «Дивьяик», «М. П.», «Б. Протозанов», «Николай-ов», «Н. Л.», «Н. Л-в», «Любигель старины», «Прозжий», «Любитель чая», «Н. Л.», «Автор заметки № 82» («Петербургская газета», 1887, № 86), «Л.». См. об этом: Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова. В двух томах. М.: Художественная литература, 1984. Т. I. С. 129.

<sup>5</sup> Лесков Н. С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. М.: ГИХЛ, 1956—1958. Т. V. С. 153. Здесь и далее ссылки на это собрание сочинений с указанием тома и страниц в тексте.

<sup>6</sup> Коострица В. О жанровом своеобразии прозы Н. С. Лескова // Филологические науки. 1974. № 2. С. 70.

<sup>7</sup> По этому поводу Д. С. Лихачев заметил: «Если бы мне пришлось в духе лесковских жанровых определений разыскивать подзаголовок собранию его сочинений, я бы дал ему такое жанровое определение — «литературный задачник в 30-ти томах (или в 25-ти — меньше нельзя)»», Лихачев Д. С. Там же. С. 140.

<sup>8</sup> Буслаяев Ф. И. О значении современного романа. М., 1877. С. 21.

## Н. В. Пращерук

### САМООПРЕДЕЛЕНИЕ АВТОРА В КНИГЕ И. А. БУНИНА «ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО»

Книга «Освобождение Толстого», написанная И. А. Буниным в 1937 году, принадлежит к числу итоговых произведений писателя. В определенном смысле она уникальна. Во-первых, потому, что, как справедливо полагают исследователи, это «необыкновенное произведение..., не имеющее аналогов в мировой толстоведности...»<sup>1</sup>. Во-вторых, при кажущейся очевидности — ее теоретической и мемуарной основе — она изначально очень трудно определяется в жанровом аспекте<sup>2</sup>, «ускользает» от каких бы то ни было дефиниций.

Думается, главная проблема книги связана с автором как носителем концепции, точнее — с многозначностью авторского статуса, с особой логикой отношений автора и его героя — Л. Н. Толстого.

Как известно, Толстой — художник, философ, человек — был подлинной «темой жизни» Бунина. «Никогда во мне не было восхищения ни перед кем — кроме только Толстого», —

признавался Бунин в 1930 году<sup>4</sup>. Еще ранее он говорил в одном из интервью: «Для меня был богом Толстой»<sup>4</sup>.

Постичь Толстого, приблизиться к нему являлось для Бунина творческой и человеческой сверхзадачей. Он переживает сильное увлечение Толстым в молодости (становится на некоторое время даже толстовцем!), пишет близкие толстовскому пафосу рассказы (лучшие из них — «Худая трава» и «Господин из Сан-Франциско»), вновь и вновь возвращается к нему в дневниках, и, наконец, создает «Освобождение Толстого», как результат такого «растянутого» на всю жизнь процесса постижения.

Это произведение, традиционно именуемое философским трактатом, носит, безусловно, обобщающий характер — и по уровню предложенной концепции, и по мастерству ее воплощения. Это результат многих и многих наблюдений, размышлений, «вчитываний» и «вслушиваний», встреч, бесед, переживаний. Отсюда такая широта и свобода в использовании материала — художественного, мемуарного, публицистического, философского, критически-интерпретационного: от библейских источников и высказываний Будды до суждений яснополянских мужиков и отрывков из личных писем.

И, вместе с тем, это не столько обобщение, сколько общение. Перед нами — читателями — блистательно «разыгрывается» «ситуация встречи» (термин В. С. Библера), в которой как источник нового содержания важен момент сопряжения различных ценностных и эстетических смыслов. «Всякая подлинная жизнь есть встреча», — писал М. Бубер<sup>5</sup>. И, подобно этому, читатель, действительно, обретает подлинность содержания, только включившись в «ситуацию встречи», в процесс общения двух художников и двух личностей.

Концепция как смысловой узел задана в самом начале, но это лишь тема разговора — и дальше — на «наших глазах» и при «нашем участии» — она, подобно «узлу», «развязывается», развивается, обогащается. Как и должно быть в диалогическом общении, автор снова и снова «слушает» Толстого, дает ему возможность «свободно» говорить, очень широко цитируя его дневники и произведения.

При этом для автора важен момент выявленности, подчеркнутости настоящего, которое длится и которое открыто бесконечности прошлого и будущего. «Настоящее не мимолетно, не преходяще: оно присутствует и длится... Сущности переживаются в настоящем»<sup>6</sup>, — таков авторский принцип организации хронотопа. Иллюзия непосредственности, сиюминутности открываемого смысла достигается прежде всего повествованием, в ко-

тором постоянные вопросы есть одновременно и внутренний диалог автора с самим собой, и приглашение читателя к процессу размышлений.

Вот, к примеру, фрагмент, где Бунин-повествователь размышляет о причинах «ухода» Толстого. Задается вопрос: «Почему он бежал?»<sup>7</sup>. Предпринимается попытка ответа: «Конечно и потому, что «тесна жизнь в доме, место нечистоты есть дом», как говорил Будда. Конечно и потому, что не стало больше сил выдерживать многолетние раздоры с Софьей Андреевной из-за Черткова, из-за нмущества...» (9, 15). (Как характерно здесь употребление оборота «конечно и потому», изначально не претендующего на исчерпанность ответа!).

Чуть дальше новый вопрос: «Но только ли эти причины побуждали к бегству?» (9, 15). Отвечает сам Толстой (Бунин цитирует его дневники): «Мне очень тяжело в этом доме сумасшедших» (9, 15). Идет целая серия высказываний Толстого, виртуозное оперирование которыми создает эффект его звучащего голоса. В этой цепи высказываний содержатся вопросы и самого Толстого: «Что такое я? Отчего я?... Тело? Зачем тело? Зачем пространство, время, причинность?» (9, 15, 16).

Повествователь, следовательно, выстраивает целую перспективу ответов на свой вопрос: возможности ответа порождают для него и новые вопросы. Перефразируя М. М. Бахтина, можно сказать, что смысл любому высказыванию в бунинском тексте придает ясное понимание того, на какой вопрос это высказывание отвечает. Так создается подчеркнуто диалогическая структура повествования. Обнаженность диалога как приема организации текста выявляется уже средствами пунктуации: цитаты, высказывания оформляются как реплики в диалоге.

Более того, «говорят» здесь не только Бунин и Толстой, включаются голоса многочисленных персонажей: членов семьи, близких, биографов и исследователей. Однако «многоголосье» бунинского текста — лишь формально-субъектная его организация, поскольку другие голоса сознательно лишаются автором «равноправия» и служат фоном для более резкого выявления двух основных. Такая позиция обозначается сразу и последовательно проводится через все произведение. Возьмем начало. Бунин цитирует поучения Будды, затем Толстого (ведь, по его мнению, масштаб личностей равен): «И вот и Толстой говорит об «освобождении»: «Мало того, что-пространство и время и причина суть формы мышления и что сущность жизни вне этих форм, но вся жизнь наша есть (все) большее и большее подчинение себя этим формам и потом опять освобождение от них...» (9, 7). «В этих словах, — резюмирует далее Бу-

нин, — еще никем никогда не отмеченных, главное указание к пониманию его **всего**» (9, 7). Так он выражает свою позицию и оговаривает «право» на диалог.

Мысль о том, что Толстой не понял миром, недостаточно оценен или опознан, искажен, выражается в активном стремлении защитить его от упрощений — пусть даже талантливых — Алданова, Маклакова, Мерзжковского, Амфитеатрова и других. Им не хватает, по мнению автора, глубины понимания Толстого. А итальянец Чинелли, написавший о нем большую книгу, превращается у Бунина в почти символическую фигуру исследователя, примитивно трактующего Толстого. Идея «реабилитации» гения достигает высшей точки в главах о «сумасшествии» и чрезмерности страданий его совести.

Итак, перед нами — общение двух, которое носит не только философско-сущностный (по «последним вопросам» бытия), но и глубоко личный характер, что сознательно подчеркивается преимущественным употреблением местоимения «он» по отношению к Толстому. Такое общение требует от включенных в него полного, безусловного раскрытия и «освобождения». Название в данном случае не только обозначает концепцию («освобождение — в разоблачении духа от его материального одеяния, в воссоединении Я временного с вечным Я»), но и претендует на результат предпринятых автором усилий. А «освобождение» в свою очередь может осуществить автор, который тоже «свободен», свободен от традиционных ролей и статусов. Действительно, кто стоит за «Освобождением Толстого» — реальное биографическое лицо, пишущее мемуары, теоретик, предпринявший попытку исследования, интерпретатор литературных текстов или художник, создающий образ?

Характер диалога требует авторского самораскрытия — Бунин описывает факты собственной биографии. Мы читаем здесь его заветные мысли о двух родах людей и двух способах существования — материальном и духовном, мы понимаем, почему он (будучи на пороге 70-летия) много пишет о смерти и о толстовском качестве «чувствовать с такой остротой всякую плоть мира». Так врывается в произведение лирическая стихия

Постановка глобальных проблем: о смысле жизни, о смерти и бессмертии, о вере и ее символах — влечет за собой рефлексивную, дискурсивный и медитационный характер многих фрагментов текста.

Однако авторитет Толстого требует, по мнению Бунина, не только исповедальности и глубины вхождения в проблему, но и высокой художественности воплощения. И автор отвечает

этому требованию: в его лице читатель обретает художника высочайшего уровня.

Бунин добивается подлинного эстетического преображения каждого факта собственной биографии и биографии Толстого. Будь то рассказ о том, как он после лихорадочной скачки в сторону Ясной Поляны так и не решился на встречу с Толстым, или меткие и проницательные портреты бывших знакомых — толстовцев, или описание таинства последних часов гения. Каждый такой фрагмент — великолепная по своей пластичности и изобразительности картина. Бунин остается верен тому качеству, о котором хорошо написал в дневнике: «Я как-то физически чувствую людей» (Л. Толстой). Я все физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду — и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно!»<sup>8</sup>.

Та же острота художественного видения и в «Освобождении...» Вот, к примеру, один из самых ярких фрагментов произведения, в котором факт памяти «достраивается» в потрясающий по силе воздействия образ — образ того трагического дня: «До сих пор помню тот день, тот час, когда ударил мне в глаза крупный шрифт газетной телеграммы: «Астапово, 7 ноября. В 6 час. 5 мин. Лев Николаевич Толстой тихо скончался». Газетный лист был в траурной раме. Посреди его чернел всему миру известный портрет старого мужика в мешковатой блузе, с горестно-сумрачными глазами и большой косою бородой. Был одиннадцатый час мокрого и темного петербургского дня» (9, 29). Повторенное «тот день, тот час» не просто усиливает значение восстановленного момента, но и задает особый ритм первой фразе. Контраст глаголов «ударил» и «тихо скончался» подчеркивает остроту пережитого, а использование глагола с цветовой и ритуальной семантикой «чернел» в сочетании с «портретом старого мужика в мешковатой блузе» снимает ту патетичность, которая бы разрушила интимность, задушевность интонации. Наконец, почти точное указание часа того «темного петербургского дня» придает отрывку структурную завершенность.

В книге Бунин виртуозно использует принцип музыкальной композиции, когда движение сюжета достигается отходом-возвращением к определенной теме, ее взаимодействием с другими темами, нарастанием и угасанием тональностей. Каждое высказывание, в том числе и дискурсивного характера, воспринимаемое в ритме музыкально организованного целого, «нагружается» эстетически. Сам толстовский текст, который столь обильно цитируется, пропущенный сквозь «симфонический» бунин-

ский контекст, начинает звучать по-иному, «играет» новыми смыслами и возможностями.

Продолжая свой рассказ о дне 7 ноября 1910 года, автор пишет: «Я смотрел на портрет, а видел светлый, жаркий кавказский день, лес над Тереком и шагающего в этом лесу худого загорелого юнкера...» (9, 29). Далее идет большой отрывок из «Казачков» об Оленине, и вновь — без переходов — вступает Бунин: «Многообразие этого человека всегда удивляло мир. Но вот тот образ, что вспомнился мне 7 ноября четверть века тому назад, — этот кавказский юнкер с его мыслями и чувствами среди «дикой, до безобразия богатой растительности» над Тереком, среди «бездны зверей и птиц», наполняющих эту растительность, и несметных комаров в воздухе, каждый из которых был будто бы «такой же особенный от всех», как и сам юнкер ото всего прочего: не основной ли это образ?» (9, 31). Это яркий пример предельной обозначенности события, сопряжения двух философско-эстетических реальностей.

Бунинский «эксперимент» с текстами Толстого можно оценивать, по крайней мере, в двух аспектах. С одной стороны, совершенно конкретно обнаруживается, что в искусстве «позже» и «раньше» — одновременны, соотносительны, «кроны» и «корни» взаимнообратимы. Литература включает нас в поток «вселенской взаимности» (метафора М. Бубера), недаром так важен здесь хронотоп «длящегося настоящего» (термин Д. С. Лихачева). И как Бунин был невозможен без Толстого, так и Толстой сейчас невозможен без Бунина, поскольку понимается иначе — более глубоко и уникально — именно в сопряжении с ним. С другой стороны, в подобных «экспериментах» как нельзя лучше проявляется то свойство Бунина-художника, которое верно отметила болгарская исследовательница Б. Е. Бунджулова, — «доводить все основные проблемы до уровня стиля и выражать в форме стиля»<sup>9</sup>.

Следовательно, уровень художественности становится в произведении преобладающим, а мемуарист и теоретик — это все-таки элементы предпринятой попытки самоопределения, своего рода маски, к которым прибегает автор в рамках одной, более органичной для себя роли — роли художника, создающего образ. Правда, следует иметь в виду, что образ это особый — несущий в себе энергию преодоления, рождающийся на границе с дискурсом и фактом. Так Бунин отражал интегративность процессов в культуре XX века и, по существу, осваивал принцип эссенстского мышления.

Однако сущность эссе, как справедливо считает М. Эпштейн, состоит «в динамическом чередовании и парадоксальном сов-

мещенин разных способов миропостижения»: «Если какой-то из них: образный или понятийный, сюжетный или аналитический, исповедальный или правоописательный — начнет преобладать, то эссе разрушится как жанр... Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов»<sup>10</sup>.

Автора же «Освобождения Толстого», как мы видим, не устраивает статус «перехода», он предпочитает «удержаться» в художественно-образном миропостижении, предпочитает ритмически завершить открытый характер высказывания и синтезировать в образе конкретные факты и наблюдения. Такое стремление к эстетической завершенности — чрезвычайно важный, доминантный момент авторского самоопределения. В нем угадывается живая связь с классической традицией XIX века, ориентация на тот тип художественного сознания, для которого в основной своей тенденции — «жизнь в промежутке» (метафора В. С. Библера), в одновременности различных реальностей «невыносима».

Итак, авторское сознание в процессе своего самоопределения демонстрирует парадоксальную совмещенность открытого «диалогического» начала и настоятельной потребности в завершающем, венчающем смысле. Не в этой ли совмещенности загадка бунинского дарования, свобода и магия бунинского художественного текста?

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Михайлов О. Н. Послесловие//Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 625.

<sup>2</sup> Там же. С. 625.

<sup>3</sup> Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника»//Лит. наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 271.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Бубер М. Я и Ты//Квинтэссенция: Филос. альманах, 1991. М., 1992. С. 300.

<sup>6</sup> Там же. С. 301.

<sup>7</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 115. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием тома, страниц в тексте.

<sup>8</sup> Бунин И. А. Дневники//Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 437.

<sup>9</sup> Бундзулова Б. Е. Стилевые особенности прозы И. А. Бунина: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1972. С. 5

<sup>10</sup> Эпштейн М. Законы свободного жанра: Эстетика и эссеизм в культуре нового времени//Вопр. лит. 1987. № 7. С. 126.

Е. В. Жиличев, В. И. Тюпа

## ИРОНИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В. НАБОКОВА («Защита Лужина»)

Художественные тексты повышенной сложности, в особенности литературы последних двух веков, нуждаются в тщательном и методологически обоснованном эстетическом анализе. Нам представляется некорректным, выхватив из контекста фразу, как это делает Вик. Ерофеев, ловить автора на слове («Вот что в действительности волнует самого Набокова») или, навязав автору свое собственное изобретение — «метароман» пяти романов, — настаивать на предполагаемой интерпретатором эстетической модальности текста: «В злобных шалостях судьбы обезумевшего Лужина есть некий частный момент, уводящий от основной линии метаромана, однако ясно, что «я» его (Набокова — Е. Ж., В. Т.) героя *должно быть* сильнее своей судьбы»<sup>1</sup>. Безоглядная субъективная уверенность подобного рода, игнорируя объективную данность текста, уводит критика за пределы интересубъективной реальности эстетического дискурса.

Литературный эстетический дискурс мыслится нами не столько как «тип высказывания», сколько — шире — как *коммуникативное событие* особого рода в эстетической ситуации: автор — герой — читатель. В данном отношении текст В. Набокова «Защита Лужина» сочетает в себе некоторые конститутивные признаки несовместимых литературных дискурсов: внеканонического и даже антиканонического (роман) и едва ли не наиболее канонического (сонет).

Роман как «искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц» (Мандельштам) предполагает *открытую* эстетическую ситуацию. Непредсказуемость индивидуально-биографической фабулы и реализующей ее композиции текста — неперемный атрибут романа. Замысел автора до самой последней страницы не должен подлежать разгадке со стороны адресата. Дело, разумеется, не в занимательности (факультативная черта романного построения), а в искусно организованной *оказиональности* квазиреальной жизни героя.

Сонет, будучи жестким эталоном поэтической дискурсии, напротив, предполагает эстетическую ситуацию *закрытого* типа. Автор и адресат вступают в коммуникативное событие взаимодействия сознаний, исходя из заведомо известного обобщенного набора правил построения текста. Это не только та или иная определенная схема рифмовки, но и — в классическом сонете

те — строго строфическая организация развертывания поэтической мысли: тезис (1-й катрен) — его развитие (2-й катрен) — антитезис (1-й терцет) — синтез (2-й терцет). Эстетический интерес здесь сфокусирован на мастерстве автора, перед которым стоит задача ввести материал лирического переживания (героя) в жесткую конструкцию своего высказывания. Иными словами, радость адресата — в ожидании заведомо предсказуемого и *узнавании* ожидаемого, что диаметрально противоположно удовольствию романного чтения.

Пользуясь шахматной аналогией, роман можно уподобить обычной партии, где ни результат, ни число ходов не известны заранее. Совет в таком случае подобен шахматной задаче, где заранее известно, на каком ходу белые должны победить черных, а весь интерес состоит лишь в том, как именно это будет осуществлено.

«Защита Лужина», на первый взгляд, является романом и ничем иным. Однако обратим внимание на некоторые частности, вынуждающие вспомнить о сонете. Число глав, как и число сонетных строк, — 14. При этом концовки глав перекликаются, как бы «рифмуясь» в смысловом отношении. Схема этой «рифмовки» такова: АББА — АББА — ВГВ — ДДГ. Мало того, что перед нами схема весьма правильного сонета. Оба, условно говоря, «катрена» (главы 1—4 и 5—8) и оба «терцета» (главы 9—11 и 12—14) представляют собой относительно цельные смысловые единства. Причем первый «катрен» заключает в себе «поэтический тезис» — метафору отождествления жизни героя с шахматами; второй состоит в развитии этого «тезиса». Первый «терцет» являет «антитезис»: выздоровление, отход от шахмат, «обновление лужинской оболочки» и вступление в брак. Наконец, в заключительном «терцете» обнаруживается «синтез» шахматной и антишахматной тем: избегая шахмат и олицетворяющего их соблази Валентинова, стремясь «выпасть из игры», Лужин, чьи мысли по-прежнему «были шахматного порядка», выпадает из окна — в шахматную вечность («вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и <...> он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним»)².

Исследователями уже отмечалось (например, Н. Струве), что поэтическая ритмизация отдельных сегментов прозаического текста составляет одну из характерных черт творческой манеры Набокова. Соотнесение «Защиты Лужина» с «Тремя шахматными советами» того же автора вынуждает нас обратить особое внимание на появление в тексте романа пятистопного ямба — размера этих сонетов.

Таких квазистихов нами выявлено 13. Однако последний из них при всей своей ключевой семантической значимости, в отличие от предыдущих, синтаксически несамостоятелен. Им завершается фразовый компонент, первую половину которого составляет колон трехстопного ямба. В конечном итоге можно говорить все о том же каноническом числе 14, но с ритмически усеченным предпоследним «стихом». Подобное нарушение в поэтическом тексте следовало бы расценить как многозначительную паузу, наделенную функцией интонационного курсива.

Вот этот рассеянный в тексте романа квазисонет, естественно, лишенный рифмовки, но сохраняющий приметы канонической строфичности:

Как тайное волнение таланта,  
Теперь, почти через пятнадцать лет,  
Когда пройдет турнирная горячка,  
Он разогнулся, тяжело дыша.  
Так, сразу — тошнота и темнота,  
И безнадежно валкая панель,  
Большие опустевшие глаза,  
Налитые осенней синевой  
(О них не следовало вспоминать).  
Но вдруг остановился, озираясь  
«Игрушку бы», — сказал он про себя.  
Он вспомнил, что подальше, полеев.  
Вся бездна распадалась  
На бледные и темные квадраты.

Полученный текст кажется исполненным глубинного смысла: инфантильность и одиночество героя; смешение настоящего, прошедшего и будущего (вневременность существования); неуверенная ориентация субъекта в призрачном, «валком» пространстве; тема памяти и тема пустоты, заполняемой небесною синевой; накопец, соотношение таланта, беспокойного импульса «тайной даровитости» с черно-белой шахматной бездной как соотношение начала и конца, — все это, по сути дела, и составляет квинтэссенцию центрального персонажа.

Существенную аналогию изощренной сонетной рифмовке являют многочисленные повторения сюжетных ситуаций, связывания их в семантические цепочки. Например, обобщенное повторение ситуаций лужинского детства в гравюре с вундеркиндом и наблюдающим за ним отцом; или финальное самоубийство наизнанку в первой главе, где после своего побега маленький Лужин «переваливается через подоконник», но — внутрь дома. Или такая семантическая цепочка: нестерпимая детская боязнь выстрелов Петропавловской пушки — шахматная фигура «пушка», другими именуемая: тура (Лужин «с па-

ническим содроганием подумал, что тетя назвала ему не все (фигуры) — «страшный» Турати с его грозным шахматным оружием — защита от дебюта Турати, приводящая к помрачению сознания, мании преследования и гибели.

Отчасти сюжет романа осознается самим Лужиным как «последовательное повторение известной ему схемы». Вот он еще ребенком «опять почувствовал, что все это уже было». Много лет спустя, «смутно любуясь и смутно ужасаясь, он прослеживал, как страшно, как изощренно, как гибко повторялись за это время, ход за ходом, образы его детства (и усадьба, и город, и школа, и петербургская тетья)». «Все это входило в комбинацию, было замысловатым повторением зафиксированных в детстве ходов». Герой начинает «гадать, какие формы примет дальнейшее повторение схемы», актуализируя и для читателя скрытую поначалу педантичную выверенность всего построения, уподобляющегося головоломкам, занимавшим Лужина в детстве.

Однако роману подобная выверенность противопоказана. Романский текст жив как раз тем, что неприсплетемо для Лужина как «нечто отвратительное своей повизной и неизвестностью». Интенсивная конвенциональность художественного языка, тайная исключительность соотношения компонентов, искусная выстроенность преднамеренной художественной конструкции, будучи актуализированы самим автором, лишают роман именно его **романности**. В то же время лишенный рифмы, а тем более и вовсе прозаический «сонет», разросшийся до размеров романа, — это уже никакой не сонет. (Лужин, кстати, не любит и не понимает стихов.)

Соединение взаимоисключающих дискурсивностей — романной и сонетной, — макаройническое смещение их художественных языков может быть только ирониическим. Серьезная комбинация здесь не осуществима. «Защита Лужина» — это глубоко *ирониический дискурс*, где роман притворяется сонетом, а сонет притворяется романом, не будучи ни тем, ни другим. Напомним в этой связи, что этимологически исходным содержанием категории ирониического выступает «притворство».

Ирониическая игра несовместимыми художественными языками способна перерасти в эстетический дискурс известного типа лишь в том случае, если ирония становится *архитектоникой* художественного целого, если ею определяется «ценностное уплотнение мира» (Бахтин) вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого воображаемого мира. «Архитектоническое задание» (Бахтин) такой глубинной иронии состоит в *разобличении*: внутреннего (личного) хронотопа героя — с его внешним («уль-

траличным») присутствием в жизнеукладе Других, внутренней заданности субъекта — с событийной границей его внешней данности Другим (в качестве объекта для них). Иначе говоря, «порождающий механизм» иронии как эстетической модальности дискурса представляет собою в конечном счете все то же «притворство»: кардинальное несовпадение «я-для-себя» с «я-для-Другого».

Но «притворством» особого рода ирония остается лишь для ее эстетического субъекта (автора). Способ существования героя иронического дискурса если и состоит в «притворстве», то невольном, нечаянном, а точнее — в неадекватности, *иллюзорности* его бытия (для себя самого или для окружающих). Таково, например, объяснение в любви Лужина, когда тот «кругами зашагал по комнате, предполагая, что это все выходит очень остроумно, легко, забавно, и вместе с тем задыхаясь от волнения».

Изнутри самого героя (эстетического объекта) иронический эффект дивергенции личного и «ультраличного» может переживаться как мучительное раздвоение: «Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником». Подобное раздвоение лишено сверхличного момента, и его не следует смешивать с трагическим двойничеством. Но не менее ошибочно неразличение иронии и юмористического комизма. Ирония как всеобъемлющий строй художественного целого (а не служебный аспект комической или трагической художественности) есть спроецированное в текст *отчаяние*. Природа этого отчаяния в непреодолимой неадекватности внешнего «я» — «я» внутреннему. Таково фундаментальное содержание иронического мирозерцания и самоопределения, впервые раскрытое С. Киркегором.

Будучи одной из эстетических парадигм художественности, ирония включает в себя целый «пучок» художественных концепций эстетического объекта (неавторского «я-в-мире»). Во-первых, ирония в ее наиболее умеренном варианте может констатировать взаимную неадекватность внутреннего и внешнего бытия личности; во-вторых, она может исходить из идентичности субъективного «я» и неидентичности, иллюзорности объективного «мира» (ирония романтиков); в-третьих, она может нести в себе концепцию иллюзорности индивидуального «я» в неиллюзорном, идентичном «мире»; наконец, наиболее радикальная ирония предполагает взаимную иллюзорность «я» и «мира».

Сходство Лужина с романтическим героем, несомненно, имеется; болезненная гениальность, яркая странность («человек другого измерения, особой формы и окраски, не совместимый ни с кем и ни с чем», как думает о нем его невеста). Однако это сходство поверхностное, поскольку само внутреннее «я» героя при ближайшем рассмотрении иллюзорно. Обманчивая кажимость самобытности «гения» вполне адекватна мнимой связности «сонета» о нем, извлеченного нами из недр романного повествования. Личность набоковского героя не есть лейбница «монада», а скорее — случайная комбинация буддистских «дхарм», рассеянных в универсуме подобно тому, как строки псевдосонета могут быть рассеяны в тексте псевдоромана.

Ключ к проническому эффекту иллюзорности личного бытия героя — в его безымянности. Роман, как известно, открывается фразой: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным». В следующей фразе «настоящим Лужиным» назван отец мальчика, и на протяжении всего сюжета своей жизни герой выступает как бы под чужим, искусственно ему навязанным именем. Не случайно совершенно чужого ему мальчика Митьку он вдруг воспринимает как еще одного, очередного «маленького Лужина». Когда бывший одноклассник пытается припомнить, как зовут Лужина по имени-отчеству, то называет одного из надуманных литературных персонажей его отца-писателя. Именем этого персонажа Лужина дразнили. Наконец, Александром Ивановичем герой назван лишь в двух заключительных фразах текста, уже после своего исчезновения. Вследствие этого финальная реплика — «Но никакого Александра Ивановича не было» — приобретает значимость пронического «пуанта».

Несобственным, не слитым с личностью именем «Лужин» обозначается некая *оболочка*, пронический муляж человека. В сцене «обновления лужинской оболочки», где «обновляемый Лужин» стоит в «зачаточном пиджаке», «распределенный в триюмо по частям, по разделам», портной «полоснул его мелом по сердцу», а затем «стал проворно вынимать булавки из лужинского живота». Тело вообще кажется столь же чуждым личности героя, как и его имя: «Ничто в маленьком Лужине не предвещало этой ленивой, дурной полноты». Пристрастие Лужина к игрушкам-муляжам составляет один из сквозных мотивов повествования, да и само его присутствие во внешнем мире в точности соответствует авторской характеристике любимого им с детства персонажа: «манекен», совершающий свой жизненный «путь с оправданными жертвами» как «правильно и безжалостно развивающийся узор».

Что же касается внутреннего, душевного пространства, скрытого под декоративным обликом «манекена» по имени Лужин, то оно оказывается *пустотой*, которую заполняет «неведомый туман, трудно шевелящийся, пытающийся, быть может, распутаться, сгуститься в отдельные земные мысли». О герое, падающем в глубокий обморок, подобный смерти, не случайно сказано, что он «беззвучно рассеялся», словно это одно из «сгущений», подобное тем, что беспокоили воображение самого Лужина. После выздоровления это «райская пустота», а первое событие, нарушающее одиночество новоявленного Адама, — появление женщины, невесты, чье «розовое платье мгновенно заполнило пустоту». И впоследствии «все кругом старалось расцветить пустоту лужинской жизни».

Но по премушеству внутреннее содержание лужинского «я» все же тождественно шахматам. Это «подобие какой-то чудовищной игры на призрачной, валкой, бесконечно расползавшейся доске». Лужин «мог мыслить только шахматными образами, и мысли его работали так, словно он сидит за доской». В этом состоит единственная разгадка его псевдоромантической странности, его неадекватности окружающей жизни других. Теща героя оказалась до известной степени права, говоря: «Значит шахматам капут? Что же от него останется, — одно голое сумасшествие?». Впрочем, шахматы как раз и составляют сумасшествие Лужина; за их вычетом остается глубокая инфантильность едва пробудившегося, доличностного сознания трехлетнего ребенка (см. начало 13-й главы).

При астрономической нечислимости комбинаций, возможных на шахматной доске, все они подчиняются общим правилам, и любая из них при счастливом стечении обстоятельств может открыться любому шахматисту. Таким образом, шахматное «я» героя (а иного у него нет) не самобытно, внешнеиндивидуально, оно — всего лишь заполнившая «оболочку» Лужина редкая комбинация, «фантастическая дислокация» общих элементов, своего рода шахматных *дхарм*, упорядоченных по единым для всех правилам.

«Ценностный центр» (Бахтин) созданного Набоковым художественного мира — пустота, не личность, а некий аналог буддистской категории *шунья*. Характерная деталь: в бухгалтерских книгах тестя Лужин усматривает одни лишь «зероподобные линии на страницах», то есть знаки пустоты (зеро), занимающие неиспользованную часть страницы. При всем экзотическом своеобразии центрального персонажа, он несет в себе глубоко иронический эффект «нулевой» личности.

Пустотная, *zeroцентрическая* архитектуроника эстетического объекта соответствует проинческой модальности третьего и четвертого типов. Она могла бы быть манифестирована, в частности, композиционной формой сюжета, но не романа воспитания, с которым ошибочно идентифицирует نابковский текст Вик. Ерофеев.

Пустотный «ценностный центр» биографичен (биографично имеет личность) и не мог бы стать организующим моментом классического романа, который «всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой... Человеческая жизнь еще не есть биографическое целое, структурированное не «позвоночником» личной биографии героя, а «хитиновым покровом» (аналогия представляется уместной ввиду энтомологических увлечений Набокова) «тонко-замысловатой игры» автора.

Все окружающие Лужина персонажи строго необходимы не сами по себе, но лишь для осуществления определенных функций, как фигуры в шахматной задаче. И хотя их внутренние миры, в отличие от лужинского, не шахматной природы, это не делает их более личностными.

Лужин-старший пытается написать о своем сыне именно классический роман, выступающий объектом проинческой игры подлинного автора. Духовное содержание этого персонажа оказывается набором литературных клише — подобно тому, как память классного шахматиста хранит бесчисленное множество чужих партий: «Стилизированности воспоминаний писатель Лужин сам не заметил»; «во всякой книге, где описывалось постепенное развитие определенной человеческой личности, следовало...» и т. д.

Личностное пространство невесты героя также заполнено безличными стереотипами. «Равнодушно принимая лаком и золотой вязью блестящие воззрения своих родителей» (чьи «воззрения» обезличены автором до крайней пошлости), она ищет пищи своему романтически стереотипному воображению и находит ее в Лужине: «Артист, большой артист», — часто думала она, глядя на его тяжелый профиль, на тучное, сгорбленное тело, на темную прядь, приставшую ко всегда мокрому лбу». Эту шаржевую оболочку инфантильной одержимости одними лишь шахматными головоломками она в своем внутреннем мире соотносит «с гениальными чудаками, музыкантами и поэтами, образ которых знаешь так же определенно и так же смутно, как образ римского императора, инквизитора, скупца из

комедии». Безликий ряд, возглавляемый огулочной «гениальностью», не случайно завершается комическим персонажем.

Герон Набокова, на первый взгляд, индивидуализированные не менее ярко, чем в классическом русском романе, при ближайшем рассмотрении полностью утрачивают свою личностную «самость». Это целенаправленно достигаемый эффект тонченного искусства иронии (а отнюдь не художественный изъян), питаемого экзистенциальным отчаянием. «Сколько раз я чуть не вывихнул разума, — признается Набоков в «Других берегах», — стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни!»

Даже внушающий ужас романтический злодей Валентинов вовсе не загадочен, а прост, как шахматная задача в три хода: «Задача была холодна и хитра, и, зная Валентинова, Лужин мгновенно нашел ключ». Даже таинственный Турати, с его «блистательной крайностью», не более индивидуален, чем сам Лужин, поскольку это «игрок ему родственного склада, но только пошедший дальше».

Возможность индивидуального «я», экзистенциального выбора личностью своего жизненного поведения в мире возникает в тексте «Защиты Лужина» как экспериментальная проблема Герой приходит к замыслу «по своей воле совершить какое-нибудь целебое, по неожиданное действие, которое бы выпадало из общей планомерности жизни и таким образом пуало бы дальнейшее сочетание ходов».

Но как раз осуществление этого замысла и приводит к столь избегаемой встрече с Валентиновым, вследствие которой лицо Лужина теряет «всякое выражение», рука становится «совершенно безвольной», а сам он сидит, «как бережно прислоненная к чему-то статуя, совершенно оцепеневший». Состояние Лужина — обморок без потери сознания, второй в романе случай перехода к безытию; третий случай — финальный.

Однако было бы ошибкой полагать, что ирония автора направлена лишь на мнимую в его глазах субъективность личного присутствия «я» в мире. Ирония анализируемого текста более радикальна. Объективность феноменов внешнего мира здесь не менее иллюзорна. Например: «Все то, на что он глядел, — по проклятой необходимости смотреть на что-нибудь, — подвергалось замысловатым оптическим метаморфозам»; «дагерротип деда <...> смотрел на него в упор, но совершенно исчез, растворился в стекле, как только он посмотрел на портрет сбоку»; «и сразу вся вещественная сторона дела отпала. Сафьян растаял розовой мутью, все исчезло, кроме самого шахматного положения, сложного, острого, насыщенного необыкновен-

ными возможностями» и т. п. Неощутима, иллюзорна грань между реальной и метафорической «водой» в жизни супруга Лужина: с одной стороны, «когда колено чуть-чуть поднималось из воды, этот круглый, блестящий розовый остров был как-то неожиданно своей несомненной телесностью»; с другой — «единственной ее заботой в жизни было ежeminутное старание <...> поддерживать его голову над темной водой, чтоб он мог спокойно дышать». Реальной жизни («дом, как *валки* кусок декорации») своей неустойчивостью, необоснованностью, несубстанциальностью вполне уподобляются шахматам («что за *валкая* вещь шахматы»).

Если по внутренней своей заданности Лужин — шахматный игрок, погруженный в вычисления «ослепительной защиты», то внешняя данность его бытия оледествима с шахматной фигурой. Это сквозной мотив текста.

Еще совсем маленьким заболевавший Лужин играл сам с собой, «одиноко изображая короля» и не ведая поначалу, что — шахматного. Последнее становится очевидным благодаря связи этого воспоминания с «октябрьской шахматной болезнью». Когда впоследствии взрослый, внутренне поглощенный «призрачным искусством» Лужин «шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете — его собственная тень» (словно черная фигура на белом поле шахматной доски). Ноги больного Лужина «плотно налиты свинцом, как налиты свинцом основание шахматной фигуры». Столь же не случайно позднее говорится о его «пустой, легкой голове» и «деревянной веселости». В кульминационный момент партии с Турати начинает стираться грань между Лужиним и фигурами, которыми он до сих пор, казалось, своевольно руководил. Наконец, во сне «простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, вещеносных».

Итак, оголенный и умалившийся из «короля» в «пешку» Лужин — игрушка в руках каких-то непостижимых, но все тех же шахматных сил, распоряжающихся им точно так же, как он распоряжался шахматными фигурками. Не зря ему казалось, что «некто — таинственный, невидимый антрепренер — продолжает его возить с турнира на турнир», словно переставляя с одной клетки на другую. А во время венчания показалось, что «чья-то незримая рука, державшая венец, передает его другой, тоже незримой руке». Жизнь героя в конечном счете оказыва-

ется столь мертво и иллюзорно, что однажды даже сопоставляется как нечто вторичное с «живой игрой на доске».

Какова же природа сил, хитроумно направляющих жизнь Лужина, разыгрывающих ее, словно искусную комбинацию? Эти силы суть не люди и даже не божества, а сами шахматные фигуры — «жестокое громады, боги его бытия», которых удаётся, однако, на время «положить обратно в ящик». Лужин играет этими фигурами, порой прерывая существование некоторых из них и осуществляя тем самым очередное «преображение двух шахматных сил в резные, блестящие лаком куклы»; но одновременно другие, грандиозные шахматные идолы по тем же правилам играют Лужиным и окружающими его людьми, а ими в свою очередь, по-видимому, тоже ведь кто-то играет, и так до бесконечности, «ибо что есть в мире, кроме шахмат?»

Ключом к последним глубинам прощеской архитектоники художественного целого может служить следующий образ: «В темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз». В эту перспективу, несомненно, вписывается и сам проницатель — эстетический субъект, автор «Защиты Лужина», изобретатель героя, в свою очередь изобретателя защиты Лужина. Не миновать этой перспективы и эстетическому адресату, отдающемуся во власть изощренного иронического дискурса.

«Защита Лужина» осуществляет наиболее радикальный вариант проницания, философская параллель, которому обнаруживается в буддизме махаяны, где «вера в реальность существования индивидуального «я» объявляется таким же заблуждением, как и вера в реальность существования <...> вообще всего окружающего мира вещей и явлений»<sup>4</sup>. В тексте даже имеется упоминание о Далай-ламе. А занятия маленького Лужина головоломками и фокусами полупарадигмоподобно напоминают буддистскую практику медитации — прежде всего устремленностью к простоте пустоты: «Тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии», и когда «небесной синевой ровно застраивалась пустота, и голубой кружок ладно входил в небо-свод, — Лужин чувствовал удивительное волнение». Однако в этой последней фразе можно не без оснований усмотреть скрытую иронию: инфантильно эгоцентричный субъект испытывает волнение именно там, где буддийский мудрец обретает чувство покоя.

Помрачение сознания взрослого Лужина, с этой точки зрения, не патология вовсе, но обычное, хотя и ложное, «непросветленное» состояние человеческого духа. Оно-то и составляет объект (и одновременно адресат) буддистской иронии. Будда, как известно, излагал два различных учения: прямое (для посвященных) и косвенное (для непосвященных). В косвенном он для большей доходчивости не отрицал существования индивидуальных «я»<sup>5</sup>. Это «притворное» учение, по-видимому, следует понимать как ироническое (в сократовском смысле).

Мы, однако, вовсе не собираемся утверждать авторскую соотнесенность анализируемого художественного текста с буддистским мирозерцанием. Это весьма проблематично, несмотря на мощный импульс буинской традиции и некоторый интерес самого Набокова к восточной культуре, да к тому же совершенно не входит в задачу нашей работы. Единственный итог проделанного анализа — эстетическая идентификация текста: «Защита Лужина» в совершенстве осуществляет один из четырех *эйдосов* иронии. Сами по себе *эйдосы* художественности трансисторичны и внациональны, их роль в творческом процессе не столько подсознательна, сколько надсознательна. Но четвертый тип иронии, актуализируемый набоковским текстом, в самом деле удобно было бы на языке восточной философии охарактеризовать как горькую усмешку *нирваны* над *сансарой*.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 185, 188 (курсив наш).

<sup>2</sup> Анализируемый текст цитируется по изданию: Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега: Романы. М., 1988.

<sup>3</sup> Манделъштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 74.

<sup>4</sup> Психологические аспекты буддизма. Новосибирск, 1991. С. 50.

<sup>5</sup> См.: Радхакришнан С. Индийская философия. М., 1956. Т. 1. С. 330.

Ю. Н. Серго

#### АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ И. ЭРЕНБУРГА «НЕПРАВДОПОДОБНЫЕ ИСТОРИИ»

Циклу рассказов И. Эренбурга предпослано предисловие. Именно в нем перед нами предстает авторская позиция, заяв-

ленная открыто, сформулированная специально по заказу эпохи. В чем же специфика данной авторской позиции? Чтобы ответить на этот вопрос, обратим внимание на характер соотношенности субъектов речи в предисловии и в основном корпусе текста. Используемое Эренбургом построение неоригинально. Традиция написания предисловия к циклу рассказов или повестей была свойственна XIX веку. Издатель пушкинских «Повестей Белкина» предстает перед нами как носитель речи, который «так сказать, застегнут на все пуговицы: для второго — авторского — плана места нет... Вместо индивидуального облика — маска, соответствующая функции официально-письменного обращения»<sup>1</sup>. В XIX веке автор не должен был прямо говорить о своих идеологических и моральных пристрастиях, его объяснения с властью и цензурой велись через издателя. Вспомним предисловие к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?», предисловие к «Истории одного города» и т. д.

В 20—30-е годы в критике широкое распространение получает кампания по борьбе за «лицо» писателя: «Где ваше лицо? Совершенно не видно лица!»<sup>2</sup>. Индивидуальность, творческое своеобразие признается лишь в рамках открыто выраженной авторской позиции, которая должна соединять в себе общественный идеал с оригинальным восприятием действительности. Любая маска расценивается критиками как диверсия, попытка скрыть контрреволюционные намерения, вот почему в предисловии к «Неправдоподобным историям» перед нами не издатель, не рассказчик, а сам автор, он и никто другой — сочинитель, и в этом он робко признается: «пролопогал я». Для автора очень важно с самого начала объясниться с воображаемым читателем, попытаться отделить себя от героев, подчеркнуть свою сознательность и лояльность в отношении эпохи. Автор заявляет, что он не собирается оценивать эпоху, его роль проще: он всего лишь описывает частную жизнь, единичный случай, который иногда может противостоять велению времени. Функция автора таким образом очень скромна — он не философ, не судья, не пророк, не учитель — он сторонний наблюдатель частной жизни: «Это не листы истории великих лет — нет, просто и скромно, пегитная ерунда, сноски неподобные, сто придаточных предложений без главного, межскобочное многословие»<sup>3</sup>. (Скромная роль автора является результатом невольного осознания того, что его «последнее» слово, окончательная концепция расходятся с идеалами эпохи; «Жизнь идет с грубым зыком, с железной утробой, идет самая мудрая, самая высокая — жизнь с веселым ломом в руке. Да простит она (она, а не вы, и не вы!), что, на мигнуто отойдя

в сторонку, пролопотал я о всяких заковырках ее пути<...> о титанической ссоре, о крохотной трагедии. Простит, поплачет, а все же возьмет добрую метлу» (5). Эта «добрая метла жизни» повисла дамокловым мечом над автором и его героями. В предисловии есть определенная доля игры, актерства. Но это — трагическое актерство. Ролевой автор становится перед лицом времени таким же маленьким и беззащитным, как его герой. Оба они осознают, что будут выметены «добррой метлой жизни». Автор боится этого, но противостоять «Великой эпохе», которая навязала ему роль «попутчика», не смеет, поэтому его роль в любую минуту может перейти в его подлинную сущность, он балансирует на грани между свободой и несвободой. Само предисловие вызвано тем, что автору необходима оговорка, чтобы предупредить возможный удар: «Зная некоторые свойства, присущие природе человеческой вообще, а ныне особенно явственные, считаю необходимым честно и прямо предварить:...» (5). Ролевой автор ориентирован не на обычного, традиционного читателя, а на критика, волею эпохи приобретшего способность не просто критиковать, а формулировать приговор, который другие потом приведут в исполнение. В 20—30-е годы подобного рода предисловия, статьи, ответы на критику становятся почти нормой. М. Зощенко разъяснял свое «лицо» не в предисловиях, а в критических статьях («Письма к писателю»). Роль писателя в жизни общества изменилась: «Очевидно государственный деспотизм не так страшен своими политическими запретами, как своими культурно-педагогическими заданиями, своими замыслами о новом человеке и новом человечестве. При всем своем деспотизме царская Россия духовно никого не воспитывала и в духовно-культурной сфере никому ничего не приказывала»<sup>4</sup>. Таким образом, мы можем еще раз отметить, что новая эпоха уравнила героя и автора, разница между ними существует лишь в плане образования, некоторых бытовых обстоятельств, по существу же их положение одинаково.

Вынужденная ориентированность на государство деформировала позицию автора не только в предисловии, но и в основном корпусе текста. Поэтому нам представляется важным определить позицию и роль рассказчика в цикле. Традиционно в сказе существует своеобразный механизм апперцепции — двойное восприятие: «Первая ступень восприятия — оценка происшедшего рассказчиком. Она составляет основу, является структурообразующим элементом сказа, обеспечивая взаимодействие рассказчика и слушателя.

Вторая ступень восприятия — это оценка рассказываемого читателем. К выработке этой оценки все и направлено. Автору чрезвычайно важно, чтобы читатель воспринял монолог рассказчика именно так, как воспринимает его он, автор... нужно, чтобы читатель и автор были так же заодно между собой, как рассказчик и слушатель. Если не будет взаимодействия внутри каждой из этих двух пар, не состоится сказовая форма повествования<sup>5</sup>. Как мы уже говорили, автор предисловия ориентирован не на традиционного читателя, а на крилика, и «плотный» контакт с читателем вообще, свойственный сказу, не состоялся. В то же время слушатель и рассказчик оказываются ближе традиционному читателю, чем автор. В речи рассказчика («В розовом домике», «Бегун», «Любопытное происшествие») появляется форма «мы», которая объединяет в восприятии событий рассказчика, слушателя и читателя: «В Совнархозском сидит барышня и стучит на машинке, крепко стучит, изо всех сил — ленты нет, вся продырявилась, прямо копию через переводную жарит: «Комячейка приветствует революционное выступление рабочих Лидса. Долой лакеев Ллойд Джорджа!» А во Всегубовском тоже барышня на плешивой софе читает папаше очередной номер «Московских Ведомостей» — «на обеде у предводителя дворянства присутствовали...». Кто же присутствовал? Про себя подумаем: что за теософия такая?... Это про себя, а папаше, то есть генералу от инфантерии Модесту Никифоровичу Всегубову, лишь улыбнемся вежливо — хороший обед, с подъемом» (12) — формой «мы» рассказчик дает оценку «чуждого эпохе» явления. Уверенность рассказчика резко контрастирует с робкой позицией автора предисловия. Для рассказчика пародией является реальная жизнь, барышня, которая «изо всех сил» стучит на машинке, «жизнь с трубным зыком». Рассказчик находится с читателем в более тесных отношениях, нежели автор; он, рассказчик, не нуждается в посредниках.

Следующее произведение «Любопытное происшествие» имеет подзаголовок «рассказ обывателя». Сам автор предупреждает нас о сказовой форме. Каков же этот обыватель, от имени которого ведется повествование? Он тоже говорит от имени «мы»<sup>6</sup>: «...а вообще скучно в городке нашем, даром что Рософосер, слов нет, чтоб сказать, до чего скучно. ...А недавно было в нашем городе происшествие любопытное, прямо достойное радио, цемного развлеклись мы:...» (29). Обыватель погружен в быт: «Только и интереса, что, где и как выдают. Маруся уверяла, что в Рабкрине по фунту изюма предполагают. Вкусная вещь, только не врет ли? А в собесе по полкурницы на рыло, то-

же невредно...» (29), но если раньше быт означал благополучие и полная погруженность в него ощущалась в среде интеллигенции как нечто постыдное, то в новом мире альтернативы нет: для того, чтобы выжить, надо знать этот быт, будь ты профессор или кухарка. Примером могут служить «заповедни счастья» по Б. К. Зайцеву: «1 Пайком не брезгай (не гордись). Разговаривай о нем почтительно, не пропускай буквы своей, записывайся до свегу; бери с собой достаточно бечевки и мешки. Не позабудь бутылку. Осмотри санки. Терпи в очереди, не кричи, что дали масло горькое или мясо с костью. Не волнуйся и не первичай»<sup>7</sup>. Быт и бытие соединились, или быт вытеснил бытие, поэтому рассказчик-обыватель, знающий все прелести конфискации излишков, ареста заложников «из среды буржуазии, духовенства и левых эсеров», классификацию ЧК: ««Чеки» много, и вся она разная, есть у нас представители «всечка», есть «губчека», есть «орточека», есть «уточека» (ее любители буколки «уточкой» обозвали), есть совсем особая, «ОО»...» (29) — скорее всего стал обывателем выпущенно, ибо в том, как он описывает быт, проявляется проницаемость. Быт для него не единственная ценность, рассказчик смотрит на него как философ, историк, ему интересен сам феномен «кромешного мира»<sup>8</sup>, он «развлекается». Рассказчик в курсе всех городских, партийных, личных дел главного героя, воспроизводит образ мысли Терехина: «Утром заходил он еще в Наробраз побеседовать с товарищем Брауде, как бы на выборах к партсъезду провести сторонников Троцкого, и профсоюзы, где сидит товарищ Бирюк, бывший меньшевик, от которого на версту соглашательством несет, перестрагнуть вежливенько» (29) — слово рассказчика переходит в острапенное слово, потом рассказчик вновь неожиданно проявляется: «Приехав в наш город, сразу же выступил с агитацией большевистской» (32). Мы видим, что сказовая форма вибрирует, разрушается, рассказчик нетрадиционен. у него двойственная сущность — обывателя и философа-интеллигента. Устанавливая прямой контакт с читателем, рассказчик становится главным субъектом сознания и разрушает сказ, это уже не рассказчик в традиционном понимании, а новая форма двойственного авторского сознания, ибо — с одной стороны, автор дистанцируется от рассказчика как от обывателя, с другой — сознание рассказчика вмещает в себя тот культурно-исторический опыт, знание человеческой природы и вневременную оценку, которые должны быть свойственны настоящему художнику.

Двойственность авторской позиции проявляется на всех уровнях. Говоря о характере слова у Эренбурга, необходимо

вспомнить о значении сказового слова в 20—30-е годы: «...в этом говоре отражалось объективное содержание происходящего; поэтому «записать эпоху» и означало на первых порах принять ее... «Живое» слово становилось реальной силой революции, делалось авторитетным»<sup>9</sup>. Но у Эренбурга — другое, неавторитетное, контрреволюционное слово. Слово в рассказе И. Эренбурга разнонаправлено по отношению к эпохе. В нем заключена двойная оценка мира: положительная и отрицательная. Вспомним «добрую метлу жизни» из предисловия. Слово «добрая» здесь вполне может иметь два значения: 1. «Добрая» — гуманная, справедливая. 2. «Добрая» — большая, основательная, несогватимая, не оставляющая надежды для «попутчиков». А «веселый лом»? — тому, на чью голову он опустился, уже не будет весело... Та же двойная оценка звучит в характеристике героини рассказа «В розовом домике»: «Но любовь сделала невозможное. ...а вот слабенькая, тощая девушка оградила комнату своего папаша» (15) — автор и восхищается героиней и пропизрирует над ней, как над «бывшей». «Хорошая вещь коммунизм, высокая, большие дела, верно, в Москве делают, но вот мы в захолустье нашем по обычной человеческой ограниченности больше эти плевочки замсчали», — в слове рассказчика звучит самокритика пополам с издевкой. Таких примеров может быть множество.

С двойственным характером слова связан двойственный характер сюжета: само название «Неправдоподобные истории» указывает на несерьезность, «петипичность» сюжетных линий. Вместе с тем любой сюжет воплощает не только бытовую, но и бытийный пласт, выводящий временный, неправдоподобный случай в вечность. Таким образом происходит оценка данного, конкретного времени по отношению к вечности. Сюжет «Бубнивого валета» с точки зрения рапповского критика должен представлять собой рассказ о тяжелой судьбе мальчика, отданного в подмастерья и сумевшего в ходе революции стать «большим человеком». Можно рассматривать тот же сюжет как вариант притчи о блудном сыне, на котором лежиг клеймо эпохи: блудные сыновья в силу обострения классовой борьбы оказываются губителями собственных матерей (похожий сюжет мы обнаружим в рассказе И. Шмелева «Про одну старуху», время действия — 1918 год). Таким образом, мы видим, что сюжет не только «правдоподобен», он — страница летописи «Великой эпохи», ее оценка. С точки зрения культурной традиции восприятие сюжета становится совершенно иным. Так, судьба Евлалии («В розовом домике») превращается в сюжет, выпавший из времени. Это подчеркнито противопостав-

лением двух пространств: совнархозский особняк — всегубовский «розовый домик», пародией отношений героини с отцом на Толстого (кн. Марья и старый Болконский). Пародийный момент тоже несет в себе двойственность, ибо судьба Евлалии пародии не поддается: в сюжете все время присутствует библейский мотив моления о чаше.

В природе сюжета ощущается некая призрачность: «Неправдоподобные истории» — истории, не имеющие права на распространение в «Великую эпоху», как бы не существующие. Критик может не верить в реальность всегубовского розового домика, подвижницы Дуняши, усомнившегося Терехина, но с точки зрения культурной традиции этот мир более реален, чем «Великая эпоха». Природа сюжета видится по-разному из различных исторических пластов. Сталин, оценивая рассказ «Ус-комчел», в свое время приспособил его сюжет для своих политических выкладок, увидев в нем лишь памфлет, карикатуру на «порождающийся класс партийных функционеров».

Герой Эренбурга не обладает революционным сознанием, его слово неавторитетно в данную эпоху, это не голос массы, а голос отдельного маленького человека. Сознание героя разворачивается прямо противоположно эпохе — вглубь, к прошлому. Если маленький человек в рассказах П. Романова не анализировал мир и себя, не отрицал окружающей действительности, а, наоборот, всячески пытался слиться с ней, то у Эренбурга герой отрицает новый мир, но для того, чтобы выжить в отвергнутой действительности, ему приходится создать свою реальность, которая развивается по особым законам, где он, герой — центр всего — Спаситель, Бог: «Ты, Евдокея — Юдифь, словом Божиим сокрушишь Олоферна, кой в мерзости и блуде пресмыкается. Державу спасешь Российскую, Святую Церковь оградишь» (10).

Таким образом, герой становится не бессловесным объектом приложения исторических сил, а новым спасителем мира, который, поняв, что изменить мир не в его силах, принимает на себя все грехи человечества, кается за всех: «Чертова семья приняла, в себе носила, своей христианской кровью выходила, людям на смерть. Нет ей милости, нет пощады. Жалостливая Заступница и Та отвела очи заплаканные, за тучи укрыла израненные рученьки, не может протянуть их чертовой любовьюнице, кормилице сатанинской» (11). Степень страдания и покаяния настолько высока, что герой и мир становятся равновелики, герой вмещает в себя трагедию мира. Трагедия усугубляется тем, что она неразрешима и вечна: герой не может сбросить с себя непосильную ношу, это его крест: «И снова

подняла Евлалия крест, но стал он по-новому тяжек. ...Расстреляли Петю. Больше ни на что не надеется Евлалия, спасения не ждет, и ночь о муках своих не пыгает. Даже молиться и плакать перестала» (20). У каждого героя своя неотвратимая судьба: Дуняша должна держать ответ за сына, Евлалия — стеречь покой отца, Терехину всю жизнь предстоит мучиться тем, что благодаря Емельичу новый мир невозможен.

Надо сказать, что, помимо конфликта с действительностью, некоторые герои Эренбурга вступают в конфликт с Вечностью, тем порядком вещей, который они не в силах изменить. Так, предисполкома Терехин, спрашивая заключенных в камере, за что они сидят, невольно воспроизводит в уме царские статьи: «... а мальчишка кратко представился: «Беспартийный анархист, отрицаю цепи. Арестован за то, что в общественном саду не встал при исполнении интернационала и публично и прямо сказал: «Выше всего свободная личность!» «Статья 129-я», — пронеслось в голове у Терехина. ...И снова Терехину вспомнилось: «оскорбление величества... статья 103-я...». Столкнувшись с феноменом Емельича и с неизменностью понимания свободы и закона в России, Терехин открывает для себя истину: Эпоха шкуда не летит, жизнь не идет с трубным зыком, она стоит на месте. Двигается герой — суется, бегаёт, рисует планы, проекты («Ускомчел»). Жизнь сдвинуть с мертвой точки оказывается гораздо сложнее.

Итак, мы видим, что в цикле Эренбурга перед нами предстает не традиционный сказовый герой, призванный иллюстрировать эпоху и авторскую концепцию, заявленную в предисловии. Акцент делается на самооценке героя, только он может рассказать о себе конечную правду<sup>10</sup>.

Подводя итоги, нам хотелось бы соотнести субъекты, выявленные нами в рассказах, по степени свободы, которой они обладают. Степень свободы в данном произведении определяется тем, какова позиция того или иного субъекта сознания по отношению к эпохе. Сознание автора предисловия полностью вписано в данный исторический пласт, задавлено временем, которое кажется автору предисловия великим, судьбоносным, более значимым, чем жизнь отдельного человека. У рассказчика оценка эпохи связана с общечеловеческой нормой, философским подходом к «новому быту», наконец, с ориентацией на культурную традицию, которая выступает в отношении эпохи критерием оценки, ибо время, отбросившее культурный опыт, не замечающее трагедии маленьких людей, не может быть великим. Рассказчик, опираясь в своем повествовании на опыт предшествующих поколений, объединяя в форме «мы», слуша-

теля, героя и читателя, помогая почувствовать значимость этой общности, открывает путь к свободе.

Масштаб и степень свободы героя определяются его самооценкой. Сознание героя свободно от сознания автора предисловия, герой оценивает эпоху по-своему и ослепает с трагедией собственной судьбы один на один «Получалось, что все виноваты, никто не виноват». А раз никто не виноват, значит нельзя найти источник зла в мире, оно вечно. Маленький человек берет всю вину за ужас действительности на себя, делая последнюю попытку спасти мир. Герой становится свободнее и «больше» времени, в котором он живет, художника, которого формирует эпоха, ибо автор всего произведения в целом хотя и свободен, вынужден постоянно балансировать на грани, которая разделяет творчество и социальный заказ, вечное и временное, свободу и благополучие. Культурная традиция во все века предписывала художнику выбирать свободу, но в «Великую эпоху» делать выбор с каждым днем становилось все труднее.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 42.

<sup>2</sup> Романов П. Повести и рассказы. М., 1990. С. 168

<sup>3</sup> Эренбург И. Неправдоподобные истории. М., 1991. С. 5. Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках

<sup>4</sup> Степун Ф. Россия накануне 1914 года//Вопросы философии 1992. № 9 С. 96

<sup>5</sup> Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа Воронеж, 1978, С. 32

<sup>6</sup> Исследование различных значений «мы» в сказе 20-х годов представлено в главе 6 вышесчитуемого издания (см. прим. 5)

<sup>7</sup> Зайцев В. Белый свет. Проза. М., 1990. С. 171

<sup>8</sup> Термин «кромешный мир», введенный Д. С. Лихачевым, используется при исследовании современной литературы М. Н. Липовецким.

<sup>9</sup> Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа Воронеж, 1978 С. 185

<sup>10</sup> См. размышление М. М. Бахтина о герое Достоевского в кн. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979 С. 69

Т. П. Леднева

### ГЕРОИ И РАССКАЗЧИК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ЛЕОНОВА 1920-х ГОДОВ

Для произведений раннего Л. Леонова характерны живописно-красочный язык, непринужденная смена стилей, интона-

ций. Здесь и живая поэтическая речь, и легко доступный, бойкий деревенский сказ, и проникновенная лиричность.

Своеобразна и повествовательная структура произведений Л. Леонова. Автор показывает зарождение процесса самопознания народа. Носителем идеала у него могут быть и герой, и рассказчик, поэтому правом субъектности наделяются и гот, и другой. Но обладателем конечной истины герой являться не может. Он переживает мучительный процесс поисков смысла жизни, учится находить истину и выражать ее.

Особый интерес для характеристики героя и рассказчика в ранней леоновской прозе представляют рассказ «Гибель Егорушки»<sup>1</sup> и повесть «Петушихинский пролом», написанные в 1922 году. В повести господствует тот же, что и в рассказе, тип сказового слова и выражена мысль о неотвратимости рока и судьбы. Герои в повести представлены не как индивидуальные характеры с особой судьбой, а как национальные типы с определенной социальной ролью: «...первым здесь человеком человек Петухов Абрам был... Петушихинские жители наперечет все. Конечно, во-первых, Петухов, главный, Василь Лукич, в городе пирогами вразнос торгует. Есть еще человек Федор. Был он кузнец, глядел в жизнь... Подкармливает отца по силе возможности, парень молодой воровским своим рукоеслом, — кто ж не знает, что Талагин вор?.. Живет рябой Петруха-лавочник... Есть и еще в Петушихе люди»<sup>2</sup>.

Социальная роль героя сплелась с особенностями национальной психологии: купец, лавочник, конокрад... Личность в своих национально-психологических особенностях сведена к социальной роли. Это увеличивает степень типизации. Герой «Петушихинского пролома», как и герой «Гибели Егорушки», необходим автору как определенный элемент в системе его размышлений над жизнью, звено в цепи жизненных представлений. С этой целью он и погружается в нелегкое размышление о Петушихе.

Таковы же принципы изображения Савосьяна и Алеши. Это не характеры, а идеи. Поэтому и Пафнутий — прародитель и покровитель Петушихи, причисленный к святым, воспринимается и как атрибут религиозных представлений: «Пафнуть, осявяти, подай мужичка родить, — назову Пафпутнем, — крикуна махонького!» (183), — и как живой, наравне с другими героями, человек, включенный в быт: «Ну, вот што! Теперь ступай Пафпутий... Ты мужик, я мужик, — наши с тобой разговоры коротки... Ноне в лесах ночевать тепло» (211). Такое отношение к религиозным атрибутам, а именно — возможность включить их в систему собственной жизни, в условия быта, нераз-

границенность религии и быта, мифа и реальности характерно для героев произведения. Рассказчик не является здесь исключением.

Неотграниченность мифа от действительности обусловила и принципы изображения времени в произведении. Его движение (война 1914 года, две революции, гражданская война, голод) не вносит каких-либо существенных изменений в уклад жизни Петушихи. Жизнь более зависит от смены времен года, дня и ночи — от природного течения времени, а не от происходящих социально-исторических событий: «... И был день в гой весне, который сменился ночью. И опять текла тишина в Колушовском двудеином овраге, как давняя забытая река» (209). «Раз в сто лет кричит Мизга в болотных топяx... по четырнадцатому году слышал прохожий юрод в пестюковском болоте безродную Мизгу» (194); «Кожаный человек поправил револьвер и объяснил, что, мол, это называется коммуна и что тогда совсем хорошо будет жить. А мужику что? Коммуна как коммуна, лучше как лучше: валяй, значит, Тимошка, жарь!» (198). Большевики приходят в Петушиху и извлекают из гробницы мощи святого Пафнутия, но и мужик выгнал его в лес со своей иконы. Один из монахов, наблюдая за большевиками, замечает: «Большаки-то ишь, — большаки ведь, а поют-го, как ангелы...» (205).

Новое измеряется привычными категориями. Наказание людям идет от самой природы — голод, засуха, дожди не вовремя и т. д. В изгнании и надругательстве над Пафнутием виноваты и сторонние, чуждые для Петушихи силы (большевики); и несовершенство того самого мира, прародителем которого был святой.

Смерть героями воспринимается как нечто естественное, органично присущее природно-биологическому циклу: «... что ж, помереть, значит, снова вырасти, — жалеть тут не приходится! В каждом великом племени мужик мужика родит» (214). Смерть совпадает с началом новой жизни и лишается трагической окраски. Это мифологическая концепция времени. Она принадлежит мужикам и рассказчику. Поэтому слово рассказчика безоценочно, надындивидуально. В слове рассказчика как бы воспроизводится язык мифа, народно-поэтическое слово. Он является обладателем конечного знания о мире: «А не знал Пафнутий, что на месте его слез случится великий пролом не в одном человеческом сердце» (177).

Не только слово рассказчика типизирует изображаемые события. Типизация, перевод жизненной конкретики в миф, сказ-

ку совершается в снах Алеши. Между сном и реальностью нет границы. И в жизни, и во сне все смутно, неясно, неотчетливо.

Авторская концепция человека и действительности находит выражение в каждом структурном элементе повести, особенно ярко проявляясь в финале: как и в «Гибели Егорушки», в «Петушихинском проломе» трагедия заканчивается не нотой безысходности, а надеждой на то, что есть выход к свету, к новой жизни, к радости. Вера эта связана с нелегкими исканиями Алеши: «Веди, их, Алексей... напрямик веди... И пошел впереди. И будто горы вместе с ними шли. Ты ли, ты ли, Алеша милый, волчьего стада безвестный поводырь?..» (217).

В. Львов-Рогачевский, прослушав повесть Л. Леонова на одном из заседаний литературного общества, сказал: «Об этом петушихинском проломе рассказано с изумительным мастерством. Так и пахнуло древней, дремучей Русью, с ее былинными и житейными людьми, с ее дивным, узорно изукрашенным языком. С большой объективностью вскользь очерчены фигуры «большаков», игумена, монахов, бывшего конокрада. Без психологических изысканий автор дал почувствовать чисто внешними штрихами ту бурю, которая пронеслась над доисторическими, стихийными людьми...»<sup>3</sup>.

Стремление изобразить человека в переломной, неустоявшейся действительности сквозь прежний исторический и культурный опыт характерно не только для повести «Петушихинский пролом», но и для рассказов «Туатамур», «Уход Хама», «Халиль». И выбор сюжетной ситуации, и характер языка рассказчика свидетельствуют об этом. Сюжет в «Туатамуре» исторический. В рассказе дана исповедь могучего бесчеловечного воина Чингис-хана Туатамура, полагавшего, что кровь не оскорбит землю, и потому убежденного в своем праве убивать и «топтать страны». В конце жизни Туатамур становится «дряхлой собакой Чингиса, ушедшего в закат» (164), понимает, что, сумев «найти богатую добычу», он потерял себя.

Не случайно автор в 20-е годы XX столетия обращается к эпохе монгольского нашествия и личности Чингис-хана, поднимая вневременные, сущностные вопросы. В «Уходе Хама» сюжет мифологический, уносящий к библейскому истоку человечества. Язык рассказчика в «Туатамуре» воссоздает национальный строй древнего языка. «Улымь душманга! Чингис посылает Туатамура. У Туатамура острые зубы и верные люди, — бис дженбис! В колчанах много стрел, в сердцах много ярости, а впереди Ытмарь...» (146). С помощью языка воссоздаются внутренний строй жизни орд Чингис-хана, культурный опыт, сложная цепь морально-этических и философских раздумий

(ассоциаций): «Вот слева стало две горы, а не одна вдруг. Мудрый знает: когда Худда рассердится на людей, он спустит на них горы. Сильный скажет: болсуи шулай... Эй, Худда, беним юранлы аланмны сакля» (147). В «Уходе Хама» язык характеризуется такими же особенностями.

Таким образом, Л. Леонов, как и другие писатели начала 20-х годов (И. Бабель, Б. Пильняк, Е. Замятин, А. Платонов) стремится воспроизвести картину мира с опорой на различные культурные традиции, сквозь исторические аналогии, исторический опыт. Отсюда — отказ от традиционного литературного слова, от индивидуального повествовательного стиля. Смешение стилей, привлечение через слово надындивидуального опыта, уходящего в глубь человеческой истории и культуры способность мыслить и воспринимать, необходимы писателю для того, чтобы глубже всмотреться в современность и точнее оценить ее, точнее обозначить ее возможности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О герое и рассказчике в «Гибели Егорушки» см.: Леднева Т. П. Принципы изображения идеала в раннем творчестве М. Горького и Л. Леонова // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1990. С. 140—146.

<sup>2</sup> Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. С. 177—178. Далее в тексте указываются страницы по этому тому.

<sup>3</sup> Львов-Рогачевский В. Революция и русская культура // Современник. Кн. II 1923. С. 82.

С. Я. Фрадкина

### ТРАДИЦИИ КЛАССИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1960—1980-х ГОДОВ

Вечная проблема преемственности и новаторства в литературе приобрела в советский период специфическую окраску, обусловленную идеологизацией восприятия едва ли не всех аспектов литературного процесса большинством его исследователей и участников.

Сегодняшние попытки механически отсечь всю «советскую литературу» от классики, постулировать их полную несовместимость, либо, напротив, возложить на классику полную ответственности за нравственную ущербность «советской литературы» осуществляются в рамках того же подхода, исключая к стати самую возможность объективного анализа не только современной литературы, но и классики.

Между тем, без решения вопроса о мере и границах преемственности, о механизме трансляции и тенденциях развития традиции классики в русской литературе последних десятилетий невозможно ни объективно оценить противоборство в ней ангажированных тоталитарной системой и противостоящих ей тенденций, ни определить потенции ее развития.

Ущерб, нанесенный науке о литературе тотальной идеологизацией, сказался и в подходе к определению сущности традиций, выдвигающем на первый план «идейную общность» писателей, сближающем их на основании близости проблемно-тематической.

Помимо идеологических шор, на пути исследования традиции стоит и другая опасность, от которой справедливо предостерегал А. Бушмин: «Метод установления генетической связи последователя с предшественником на основе внешнего сходства в слоге, образах, композиции, жанре сводит сложную проблему творческого взаимодействия к подражанию, не дает провести грани между эпигонством и творческим исследованием художественной традиции»<sup>1</sup>.

Реальным основанием для постановки вопроса о литературной традиции являются, на наш взгляд, не те или иные (содержательные или структурные) элементы сходства, а близость типов художественного мышления, эстетических принципов, пристрастий, «однотипность предметов художественного пересоздания и определяемое ею родство художественных структур»<sup>2</sup>.

Исходя из такого понимания традиций, мы остановимся на некоторых аспектах традиций А. Чехова и Ф. Достоевского в русской прозе 1960—1980-х годов.

Особое место в ней принадлежит чеховским традициям, которые без труда просматриваются у многих талантливых и разных прозаиков и драматургов, лириков и аналитиков, писателей современной темы и тяготеющих к художественному осмыслению исторического прошлого: Ю. Трифонов, А. Битов, Ю. Нагибин, Г. Семенов, Ю. Казаков, А. Арбузов, В. Розов, А. Володин. Список можно было бы продолжить. Разумеется, предметы художественного пересоздания, герои и коллизии, жанровые формы и типы выражения авторского сознания различны у названных писателей: в соответствии со своей творческой индивидуальностью каждый из них исследует и развивает различные грани чеховской эстетики и поэтики, но всем им оказался близок и дорог эстетический кодекс Чехова, абсолютно исключаящий функциональный подход к человеку. Именно пристальный, неисчерпаемый интерес к человеку, ни в

малейшей мере не обусловленный его положением в обществе, делает Чехова особенно притягательным для писателей, рвущихся из оков «соцреалистической эстетики» с ее функциональными героями.

Герои Чехова, как правило, не однозначны. Определение «Плохой хороший человек» (так назван фильм по его повести «Дуэль») можно отнести ко многим героям, предстающим под его пером именно в своей неоднозначности, амбивалентности, иногда — в расхождении деклараций и жизненного поведения, часто — в негромких, незаметных («люди обедают, только обедают..»), но глубоких духовных кризисах... Воплощение таких героев потребовало не ярких красок, острых сюжетных ходов, эффектных финалов, отчетливо выраженной авторской позиции, а изображения обыденного течения жизни, использование полугонов, намеков, значащих, иногда поднимающихся до символа деталей, открытых финалов, как и частое «стягивание» завязки и развязки, активизирующих мысль читателя, внешне беспристрастной позиции автора, использующего иные, часто — подтекстовые средства для выражения своей оценки.

Думается, не случайно чеховские традиции оказались широко «востребованными» в 1970-е — «застойные» годы, когда за внешним, казалось бы, устойчивым, благополучно налаженным бытом, буднично и незаметно происходило крушение недолгих «оттепельных» надежд. Так же не случайно, что наиболее плодотворно эти традиции развивались в прозе Ю. Трифонова, посвященной преимущественно людям этого поколения.

Судьбы их типологически близки судьбам многих героев Чехова, оказавшихся неспособными противостоять обстоятельствам. Незаметно, шаг за шагом, утрачивает лучшее в себе Андрей Прозоров («Три сестры»), горестны итоги жизни Астрова («Дядя Ваня»), Николая Степановича («Скучная история»), Иванова и многих других. Грустные слова матери Дмитриева в «Обмене»: «Ты уже обменялся, Витя. . Так, незаметно, день за днем», — применимы и ко многим чеховским героям.

Идя чеховским путем, Трифонов изображает не столько события, сколько отношение к ним. Не социальный, а этический пафос присущ его прозе.

Полемизируя с критиками, зачисляющими его в рубрику быта — писателей, «разоблачителей мещанства», Трифонов неоднократно подчеркивал, что его интересуют не плохие люди, а плохое в людях. Предметом художественного исследования Трифонова нередко становится процесс нравственного самопознания личности. В лучшие свои минуты его герои грустят, вспоминая себя прежних. С щемящим сердцем вспоминает Ни-

на Заречная в прощальном разговоре с Треплевым («Чайка») о годах юности, полных страстей и надежд. Типологически сходная нога звучит в финале трифоновского «Долгого прощания», когда «благополучный», сделавший карьеру Гриша Ребров осознает, что те времена, когда он бедствовал, тосковал, завидовал, ненавидел, страдал и почти нищенствовал «были лучшие годы его жизни»<sup>1</sup>. Находит отклик у Трифонова и вопрос, по-человски не высказанный прямо, но живущий в подтексте и адресованный сознанию читателя: кто виноват, сам человек или время, деформирующее его? Повествователь в финале жалеет Дмитриева: «Что я мог ему (только что перенесшему инсульт — С. Ф.) сказать, когда он рассказал мне эту историю?» — и это близко чеховскому, глубоко гуманному подходу к человеку.

В мире героев Трифонова, как и в чеховском, нет до конца правых. Как Чехов в «Дуэли» не позволяет себе ради более острого обличения не приемлемой для него позиции фон Корена ослабить отталкивающие черты поведения и характера его антагониста Лаевского, Трифонов при всей неприязни к нахрипистости приобретателей Лукьяновых не идеализирует противопоставленных им Дмитриевых, не скрывает ни догматической прямолинейности матери, ни жесткой нетерпимости сестры героя. Для Трифонова, идущего и в этом отношении чеховским путем, важнее не обличить героев, а понять их, что не противоречит нравственной оценке, но освобождает ее от прямолинейной заданности.

Гапчук в «Доме на набережной» — далеко не рыцарь без страха и упрека, но это не может оправдать предательства его Глебовым. Авторская позиция, что характерно и для Чехова, не на поверхности текста: моральное осуждение предательства достигается всей системой художественных средств и — прежде всего — противоречием истинной истории деформации личности Глебова его попыткам реабилитировать себя (они «плохие люди», говорит он о тех, кого, струсив, предал еще в детстве).

Трифонову так близко было чеховское острое, при всей сдержанности форм выражения, неприятие душевной грубости, нравственной ущербности, бестактности, что он нашел для этого комплекса качеств очень точное слово — недочувствие (так думает Дмитриев о жене, потрясенный ее реакцией на известие о смертельной болезни матери). У Чехова «недочувствием» больны и Лида в «Доме с мезонинном», и люди, окружающие Гурова в «Даме с собачкой», и сам Гуров, когда, не чувствуя душевной потрясенности своим «падением» Анны Серге-

евны, спокойно ест арбуз, и Аркадина по отношению к сыну, и даже Ирина из «Трех сестер», которая «не слышит» боли и смятения Тузенбаха перед дуэлью и не только не находит в своей душе необходимых ему слов, но произносит другие, ранящие его.

Велика галерея пораженных «недочувствием» героев Трифонова. Это и Ольга в «Другой жизни», не способная оценить масштаб личности любимого ею Сергея, который не может, подобно ей, жить по законам «застойного» времени, и Рита в «Предварительных итогах», посылающая неизлечимо больную работницу Нюру, пришедшую попрощаться с ними, вынести мусорное ведро, и Дмитриев в «Обмене», прерывающий любящую его женщину, читающую стихи Цветаевой, вопросом о служебных склоках, и Ирина во «Времени и месте», с ненавистью говорящая о ничем перед ней не виноватой жене Антипова.

Многие бытовые детали (типа ведра для мусора, портрета, который, не ощущая бестактности своего поступка, перевешивает Лена на даче, сайры, сохранностью которой озабочен Дмитриев во время паникхиды, и т. п.) так точно, лакошнично и выразительно, так «по-чеховски» высвечивают всеподавляющий эгоизм героев, что могут родить мысль об эпигостве (грань между ученическим следованием образцу и традицией иногда очень зыбка). Однако типологическая близость эстетических принципов, концепций личности, характеров и ситуаций, органичная «вписанность» героев в эти ситуации, то новое, что вносит в эти характеры и конфликты Трифонов (это особенно наглядно в «Другой жизни» и «Времени и месте», заслуживающих под этим углом зрения особого разговора), позволяют видеть в прозе Ю. Трифонова творческое восприятие и развитие традиций Чехова, в высшей степени плодотворных для мировой литературы XX века.

Если «застойные» годы в большей степени «востребовали» и активизировали традиции Чехова, его концепцию личности и соответствующую ей систему художественных средств с ее «великой силой недосказанного», как определил ее Ю. Трифонов, то современному этапу, отмеченному кризисными явлениями не только в политической и экономической, но и — особенно остро — в нравственной сфере, оказалось более созвучно творчество Ф. Достоевского, с присущими ему «драмами идей», становящимися структурообразующим началом романов, с героями, непредсказуемыми в своих эмоциях и поступках, испущенных исповедях и духовных катастрофах. В большинстве сво-

ем это люди, погрязшие крахом веры в истины, бывшие для них нравственными первоосновами бытия. Роковой вопрос: «Если бога нет, все позволено?», — проникает во все грани их мироощущения, влияет и на поведение в обыденных, житейских ситуациях. Он живет и на поведение в сознании Ивана Карамазова, но и Версилова, Раскольников, и даже буйный Рогожин допытывается у Мышкина: «Ты в бога веруешь?»

В произведениях «социалистического реализма» таким героям не могло найтись места — предполагалось, что глобальные мировоззренческие вопросы советским человеком раз и навсегда разрешены. Даже в самых прогрессивных произведениях периода «оттепели» сомнения героя допускались до определенной черты — «можно» было сомневаться в верности отдельных людей марксистско-ленинским идеалам («Скажите, в суете мы суеть не проглядели? — тревожится лирический герой поэмы А. Вознесенского «Лонжюмо»), но усомниться в нравственной сути самих этих идеалов было немислимо (не потому ли Суслев полагал, что «Жизнь и судьба» В. Гроссмана не увидит света в ближайшие... 250—300 лет?).

Толстовская традиция была не столь «крамольна», ее спасала узаконенность термина «нравственные искания», прозвучавшего даже с трибуны партийного съезда.

Глобальный кризис, ныне переживаемый нашим обществом, отмечен и крахом веры в идеалы социализма, в которой воспитывались многие поколения. Все «затрещало по швам», как в пророческом сне Раскольникова: «Люди становились бесноватыми... все были в тревоге и не понимали друг друга... Не знали, кого и как судить... не знали, кого обвинять и кого оправдывать...»

Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предлагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались»<sup>5</sup>. Строки эти воспринимаются сейчас как информация из «горячей точки» или очередного митинга. О жгучей актуальности «Бесов», самого «крамольного», изымавшегося из программ и списков литературы романа Достоевского, пишут Л. Сараскина и Ю. Карякин<sup>6</sup>. В очень точно названной статье «От «Бесов» до «Архипелага Гулаг» Ю. Карякин утверждает внутреннюю связь этих произведений, одно из которых стоит «у самого входа в ад, называемый «казарменным коммунизмом», «тогалитаризмом» и т. п.», а другое — на выходе из этого ада. Одно — страшный крик предупреждения о страшном бедствии, другое — «опись» результатов этого бедствия». И — что представляется нам особен-

но существенным — Карякин открывает в гениальном романе Достоевского «могучую силу животворной, спасительной традиции, традиции векового духовного отпора бесовщине»<sup>7</sup>.

Эта традиция плодотворно развивается прозаиками последних десятилетий, обращающимися к болезням сиротства жизни нашего государства. «Новая боль памяти» — так определил А. Адамович пафос произведений, посвященных кровоточащей теме — дети и война.

Детдомовец Колька Летечка («Судный день» В. Козько) в момент смертельного стресса вспоминает то, что не способна была сохранить его больная психика — фашистский детский госпиталь, где «врачи» отнюдь не символично высасывали кровь из детей. Ситуации такого рода, воссозданные с пронзительной болью и состраданием, типологически близки бессмертным рассуждениям Достоевского о «слезинке ребенка». Традиции его обнаруживаются и в произведениях, облагораживающих пагубное воздействие войны на психику людей, лишаящее их нравственных императивов. Картина выстроенных «в затылочек» семилетних детей, простреливаемых единым выстрелом («Каратели» А. Адамовича), не может не вызвать в памяти рассказ Ивана Карамазова о маленьком мальчишке, на глазах матери брошенном на растерзание собакам. При этом писатели обращаются к эстетическим принципам Достоевского, всегда стремившегося облагать предельное потрясение героя в экстремальнейшей ситуации, «дочерпать до дна» и ситуацию, и реакцию на нее героя (писатель Антипов во «Времени и месте» Ю. Трифонова мучается именно «недочерпанностью» своих произведений!). Суть этого принципа Достоевского формулирует Вл. Тендряков, творящий в русле этой же традиции:

«Главное — довести до невозможного! Доведешь, и тогда Раскольников обязательно убьет старуху, а Анна обязательно бросится под поезд. Доведи, доведи до невозможного! И тогда я тебе поверю»<sup>8</sup>. Так сам Тендряков «доводит» до предела утверждаемые в «социалистической» эстетике принципы активного, воинствующего добра и высокой цели, оправдывающей любые средства — и подросток в «Расплате» убивает своего отца, а выпускники школы в повести «Ночь после выпуска» едва не становятся причиной гибели своего одноклассника. Сквозная проблемой многих произведений Тендрякова, созданных в традиции Достоевского, становится проблема ценности каждой человеческой жизни. Пожалуй, ближе всего к «проклятым» вопросам, мучившим Достоевского, Тендряков подходит в аналитическом очерке «Люди и нелюди»: «Как уживаются в душе человека, казалось бы, взаимоисключающие начала: душев-

ная доброта и «люгая» жестокость?! Как дядя Паша и Якунин, еще недавно свшше из одного котелка с напвным, добродушным Вилли, столкнувшсь со зверством фашистов, на морозе заливавших водой людей, такой же зверской расправе подвергают этого немецкого юношу. Приводя и другие примеры кричащего сочетания «идеала Содомского» и «идеала Мадонны» в одних и тех же людях, Тендряков как бы иллюстрирует имн слова Солженицына, глубоко постигнувшего природу дисгармоничного мира Достоевского: «Линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, классами, партиями, а — через каждое человеческое сердце»<sup>9</sup>.

В восприятии и развитии той или иной традиции существенную роль, на мой взгляд, играют тип мышления, творческая индивидуальность и даже биография восприимника традиции. По-разному развивают толстовские традиции М. Шолохов, В. Гроссман, В. Распутин, по-разному приходят к традициям Достоевского А. Ремизов и М. Алданов, А. Солженицын и В. Шаламов, С. Залыгин и В. Тендряков, В. Быков и Е. Воробьев, Ф. Светов и В. Кормер. Думается, например, что и сама биография последнего, кибернетика по образованию, не увидевшего ни одну из своих книг напечатанной на Родине, сама его «выключенность» из литературной жизни способствовала внутренней свободе, с которой он в романе «Наследство» поведал о метапных диссидентов, утверждая близкий Достоевскому и чуждый традициям «советской» литературы христианский идеал. Воздействие идей, характеров, типов взаимоотношений героев Достоевского ощущается во многих ситуациях, конфликтах, в самой атмосфере «бесовщины», живущей в этом романе. Причем речь идет не о случайных совпадениях, а об осознанной ориентации на эту традицию, об аналогиях, входивших, как нам кажется, в авторский замысел. Об этом свидетельствуют даже слова — «паролл», выделенные авторским курсивом: НАЦИ, КОМИТЕТ, ОРГАНИЗАЦИЯ и т. п.

Доклад герр доктора, в котором в «ученых метафизических терминах» излагается программа национал-социализма, напоминает доклад Шигалева в «Бесах», как и атмосфера, в которой люди воспринимают эти обрушивающиеся на них страшные теории. «Что же это такое тут происходит? — спросила Наталья Михайловна у Муравьева, но сама уже смекнула, а Муравьев лишь подтвердил ей, что это не просто САЛОН, а собрание ОРГАНИЗАЦИИ»<sup>10</sup> (как у Достоевского ужин в доме Виргинских). Конечно же, не случайно роман «Бесы» живет в памяти героев Кормера. «Смотри, совсем как Петенька Верховенский, — говорит Ольга о Хазине... Бесовщина (39—40).

Обнаженная адресованность к «Бесам» как бы «вписывает» роман Кормера в его традицию, подчеркивает близость автору концепции личности Достоевского, не приемлющей насилия над человеком, во имя каких бы идеалов оно ни провозглашалось.

«...меня хотят заставить делать то, чего я не хочу! — говорит Ольга. Я хочу быть человеком со своим мнением и жить, как я хочу... А то, как они говорили, когда бегали с этим письмом... Нас, видите ли, не интересует, почему ты подписываешь и о чем ты при этом думаешь? Подписывая, ты становишься просто СОЦИАЛЬНОЙ ЕДИНИЦЕЙ и в качестве таковой только и имеешь значение (40). (Это и есть то самое живое, «нелогичное» сопротивление личности навязанному, «математическому раю», которое Достоевский предсказывал Чернышевскому и его сторонникам.)

«Бесовщина» в изображаемом диссидентском кружке проявляется и в низком отношении к отдельным людям, и во взаимном недоверии, при котором почти каждый из участников периодически ходит в «подозреваемых». В судьбах героев много аспектов, восходящих к проблематике и художественной системе Достоевского. Таковы в истории Натальи Михайловны — и проблема самоубийства как свободного выбора (вспоминается Кириллов в «Бесах»), и ее таинственное прошлое, и дети с психическими отклонениями, и допросы бестужевок на нее в ЦК.

Типологически близка «Бесам» и позиция повествователя, одновременно участвующего в событиях и рассказывающего о них. Реакция Тани на теорию иностранца: Бог умер — была бы естественна для многих героев Достоевского. Над словами Григория о том, что ждало бы Христа, если бы он появился в воюющем Иерусалиме, — тень легенды о Великом Инквизиторе.

И, наконец, Мелик с его незаурядными мыслями и «мутными» падениями, способный впасть в нравственную вседозволенность и жгуче раскаяться, чем-то напоминает Ставрогина. Совсем «по достоевскому» контрастируют его поглощенность мыслями о наследстве Тани и большие фантазии, толкающие на предательство, с недавними сценами достигнутого, наконец, счастья взаимной любви.

В постоянных метаниях находится и герой романа Ф. Светова «Отверзи ми двери» — Лев Ильич. Он мечется в поисках Бога между страстной верой и жгучими сомнениями. Поиск выхода из глубоко личного жизненного тупика в его сознании, как у многих героев Достоевского, связан с необходимостью разобраться в глобальных исторических и философских вопро-

сах — в судьбах русского и еврейского народов и их трагических переплетениях. Не только тип героя и масштаб терзающих его проблем, но и художественный строй романа Светова; динамичность композиции, напряженность «сшибки идей», экспрессивность слога — восходят к традиции Достоевского.

Герои Светова, едва познакомившись, в самых казалось бы, неподходящих обстоятельствах, начинают взахлеб говорить о сокровенно волнующем их. Так на кухне у Тани Лев Ильич спорит с женихом ее сестры, которого видит первый раз в жизни, о библейском и историческом, вине и искуплении — и приходит к важным для себя прозрениям. И ночной его разговор с Верой типологически сходен со встречами Раскольниковка с Соней — не содержанием, конечно, а масштабом и раскаленной, бесстрашной откровенностью. Со многими героями Достоевского световских сближают и перепады от восторженной веры в свое духовное возрождение к минутам горького отрезвления, и обилие тайн, и сложные, иногда проходящие через всю жизнь связи между людьми.

Исследование традиций классики позволяет поставить и актуальный для историков литературы вопрос об «обратном влиянии» произведений, наследующих традицию, на восприятие произведений, стоящих у ее истоков<sup>11</sup>.

Не поможет ли исследование типов героев Трифонова окончательно освободиться от идеологических наслоений в трактовке творчества Чехова, глубже и полнее увидеть вечное, общечеловеческое в его наследии?

Не даст ли изучение «бесовщины» в современных произведениях последователей Достоевского возможность под новым углом зрения взглянуть на бессмертный роман Достоевского?

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бушмин А. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969. С. 151.

<sup>2</sup> Развернут наш взгляд на проблему традиций в кн.: С. Я. Фрадкина. Традиции классики и их роль в развитии советской литературы. 1940—1980 годы (по материалам прозы о Великой Отечественной войне). Гл. 1. Традиции: вопросы теории и методологии исследования.

<sup>3</sup> Трифонов Ю. Долгое прощание // Новый мир 1971. № 8. С. 107.

<sup>4</sup> Наши соображения о толстовской традиции в современной прозе. См.: Фрадкина С. Традиции Л. Н. Толстого в прозе К. Симонова // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1978; Фрадкина С. Традиции классики и их роль в развитии советской литературы в 1940—1980-х гг. Пермь, 1984; Фрадкина С. Традиции Л. Н. Толстого в романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба» // Проблемы типологии русской литературы XX века. Пермь, 1991.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. V. С. 570—571.

<sup>6</sup> Сараскина Л. «Бесы» — роман-предупреждение М, 1990. Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века М, 1989

<sup>7</sup> Карякин Ю. От «Бесов» до «Архипелага Гулаг»//В кн Достоевский «Бесы». Ижевск, 1990 С. 4, 7.

<sup>8</sup> Литературная газета 1976, 9 января

<sup>9</sup> Литературная газета 1922, 11 марта

<sup>10</sup> Кормер В. Наследство//Октябрь 1990 № 5 С. 50 Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках

<sup>11</sup> Вопрос этот поднимает чехословацкий искусствовед Шабоук в своей книге «Традиция в истории культуры» М, 1978

Г. Л. Иванюта

## ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РОМАНЕ Ю. СЕМЕНОВА «ПАРОЛЬ НЕ НУЖЕН»

Стигья вторая

5.0 Опираясь на выводы, сделанные в первой части нашего исследования<sup>1</sup>, мы можем приступить к изучению форм и функций парадигматической связности в тексте и в этих рамках поставить вопрос о подтексте — объектном уровне лирического сюжета романа, представляющем собой непосредственное проявление автора как организующего текст начала<sup>2</sup>.

Постулированная нами авторская концепция **выморочного мира** реализуется в сложном взаимодействии устойчивых сюжетных мотивов<sup>3</sup>, каждый из которых, в свою очередь, может быть описан той или иной комбинацией трех исходных тем<sup>4</sup>, заданных, как мы пытались показать, открывающей роман **сценой юродивого (сю)**<sup>5</sup>;

смерть (обычно как следствие насилия, болезни, голода, и т. п.);

ребенок;

юродивый («блаженный» как носитель этического комплекса, связанного с христианством).

Обозначив эти темы соответственно как А, В и С, попробуем описать важнейшие из образующих целое подтекста сюжетных мотивов.

5.1.(А). Сюжетный мотив смерти — основная несущая конструкция «выморочного» подтекста может разворачиваться в тексте в самостоятельное сюжетное построение, организуя и подчиняя себе в этом случае индивидуальные микросюжеты большинства второстепенных персонажей. Ср.: смерть Филипповского (1278) — гибель Федьки (280) — смерть Ва-

сылъева (283) — приговор Мордвинову (392) — расстрел Кольки-анархиста (404) — самоубийство Чена (422—423) — резня в Хабаровске и казнь Широких (440—441) — бой под Волоочавской (483 и след.) — самоубийство Ванюшина (497) и др.

Взаимодействие темы А с микросюжетами главных героев (Постышев, Блюхер, Владимиров-Исаев) генерирует в тексте множество в том или ином отношении пограничных со смертью ситуаций, которые могут быть классифицированы по принадлежности к следующим подтипам:

#### 5.1.1. Предсказание

5.1.1.1. Блюхеру: «Горе по тебе сохнет, ищет тебя» (нищенка, 315); «Вы уже погибли, потому что говорили со мной» (Ицувамо, 338);

5.1.1.2. Владимирову: «Тебе смерть в глаза смотрит... Ты старика берегись усатого, он тебя погубит, мукой смертной изведет» (цыганка Маша, 325); «В черточках твоих серенькое есть, это перед концом появляется» (Минька, 457);

5.1.2. **Физическое состояние и пространственная смежность:** «Блюхер... в морге среди мертвяков валялся, волосами ко льду прирос» (307);

#### 5.1.3. Ассоциации повествователя:

У Исаева морщинки, как «у глубоких стариков» (320); Владимиров «спал, сложив руки на груди, как покойник» (262);

#### 5.1.4. Рефлексия героя:

«Я кажусь маленьким и расплюснутым, словно на меня положили могильную плиту» (Исаев, 468);

#### 5.1.5. Игровая или близкая к ней ситуация:

5.1.5.1. Инсценировка Постышевым собственного расстрела (357);

5.1.5.2. Покушение на Блюхера: «— А где же тела? ... Где тело доблестного русского военачальника, жестоко погубленного хунхузами? — Здесь тело, — ответил Блюхер» (368);

5.1.5.3. Имитация. Исаевым гибели Гиаццинова и своей собственной (в силу изменения ситуации Исаев вынужден потом «воскреснуть») (490 и след.).

Характерное для этих ситуаций снятие оппозиции «жизнь — смерть» не просто обнажает ирреальное состояние переживающего сущностную трансформацию мира, но и в известной мере программирует дальнейшую судьбу героев за пределами романа. Постышев и Блюхер продолжают свою деятельность по построению нового общества и станут его очередными жертвами («хроникальная» специфика романа, подчеркнутая обширным включением в повествовательную ткань подлинных/стилизованных исторических документов, создает ту диффуз-

ность социального мира и универсума, при которой подобное «вплетекстовое» рассмотрение героев представляется оправданным). Владимирова возобновит фабульное движение в пространстве-времени, синхронизированное, как мы писали, в макросюжете цикла с «утратой личностной многомерности, превращением в сюжетную функцию, нравственной деградацией»<sup>7</sup>. Преодолев водную преграду<sup>7</sup>, он возникнет в раздвоенном мире «Нежности», где полноценное бытие возможно уже только как сон.

6 (АВ). Взаимодействие этих тем создаст в тексте сюжетный мотив **мертвого ребенка** — наиболее концентрированное выражение авторской оценки происходящего как внеполноценного порока. Ср.: «Детишек очень болезненно хоронить... они в гробу махонькие и до того тихие, что гложешь» (Милицонер, 258); «Детям своим ни крошки не давал (Филиповский о своей семье, «порубанной калмыковцами»; 271); смерть дочери Блюхера (здесь есть основания говорить о случае своего рода сюжетного оксюморона — Блюхер с гробиком дочери идет навстречу военному оркестру, играющему «марш торжественной встречи, веселый и громкий»: 301). В той или иной степени этот ряд продолжают: цыганка Маша, которой «ребеночка не велят родить» (324); «мальчишки», стрелявшиеся «здесь, прямо на трибунах» (344); «серые, маленькие дети, с непомерно большими головами, без плеч, с длинными и топкими ручонками» (317) и др.

7 (АВС). Совокупность всех трех тем актуализирует соответствующую сцену из Бориса Годунова: Митенька, пророчащий мор «пальчикам и рученькам, ноженькам и глазынькам», несомненно переключается с Николкой, требующим от Годунова резать детей.

Имя и творчество Пушкина выступают в тексте как знак определенной системы ценностей, отвергаемой в процессе переустройства мира (ср.: «Ты..., буржуйская твоя харя, почему не читаешь детишкам народные стихи Демьяна, а вместо них читаешь помещика Пушкина?» 262). Пушкинский сюжетный мотив может быть воплощен и в имени героя (Григорий Отрепьев — дополнительная отсылка к тексту пушкинской драмы), и в его фразеологии («не с руки пир во время чумы устраивать» — Громов, 423), и, в первую очередь, в цитатном фоне, образующем особый комплекс авторской оценки (здесь наиболее показательны фраза о бессмысленности и беспощадности русского бунта (286) и цитата из «Евгения Онегина», приобретающая в восприятии героини апокалиптический смысл: «Часы летят, а грозный счет//Меж тем невидимо растет» (374)<sup>8</sup>.

8 (АС). Комбинация этих тем описывает сюжетный мотив юродивого. Юродивый — в русской культуре носитель «высшей трезвости» (В. В. Зеньковский<sup>9</sup>) — представляет в тексте этическую норму, отброшенную в повседневной практике выморочного мира, и в силу этого наиболее близок к позиции автора (именно с этим связана стержневая роль юродивого в субъективной сфере хора).

Репрезентации культурного инварианта юродивого (а к ним, помимо блаженного Митеньки, мы относим «френолога и поэтессу» Канкову, упоминающуюся уже нищенку и отставного лакея Миньку с его квартирантом Шамесом) выделяются в тексте по следующим показателям:

8.1. Локализация в особом маргинальном хронотопе —

8.1.1. Канкова «почевала под лестницей» (274)<sup>10</sup>;

8.1.2. Нищенка живет «под небом» (315), спит у «трухлявого забора» (316);

8.1.3. Минька и Шамес — в «полуподвальной комнате, очень сырой» (456), где Шамес, случается, «в углу собакой спит» (464);

8.2. Нарушение постулатов нормального общения (норм коммуникативного этикета) —

8.2.1. «Свернут вам голову, Рувим, за эдакие-то бредни (здесь и далее в цитатах выделено нами — Г. И.)» (о Шамесе, 462);

8.2.2. «<...> а дамочка хоть нормальная? Дикость в ней какая-то» (о Канковой, 275)<sup>11</sup>;

8.3. Способность отражать в своем слове символические смыслы, выходящие за пределы актуального значения высказывания и характеризующие сознание более высокого уровня<sup>12</sup>.

Слово юродивого, произнесенное с «последней», если вспомнить Мандельштама, «прямотой»<sup>13</sup> не просто наиболее адекватно оценивает выморочное состояние «пересоздающегося» мира, но и создает в тексте особый рефлексивный уровень — зону самообъективации автора. Покажем это на материале сцены у Миньки (СМ), определив предварительно ее место в сюжетно-композиционной организации романа.

9. «Третий человек» в белогвардейском правительстве Меркуловых Николай Иванович Ванюшин и его друг Максим Максимович Исаев (он же агент ВЧК Владимиров) в итоге приключений в вечернем Владивостоке оказываются в жилище Миньки — бывшего слуги Ванюшина... Так начинается действие глав «У Миньки» (456—459), «Где же Гиацинтов-то?» (459—463), «Надо уезжать» (463—464), объединенных общностью действующих лиц и хронотопа и образующих в тексте

замкнутый фрагмент, в значительной степени «выключенный» из магистрального движения фабулы<sup>14</sup>. Сопоставление СМ с другим замкнутым фрагментом текста — СЮ — может быть проведено как по формальному (симметрия и изофункциональность в структуре сюжета: СЮ и СМ предшествуют соответственно завязке — разговор Владимирова с Держинским — и развязке — пленение антагониста Гиацинтова и разгром белых под Волочаевкой — фабулы), так и по содержательному признаку: смыслопорождение в СМ регулируется пересечением введенных СЮ смысловых парадигм.

9.1. Фигуры Миньки и Шамеса воплощают инвариант юродивого (см. 8.1).

9.2. Взаимодействие темы смерти А с индивидуальными микросюжетами персонажей реализуется на субъектном (9.2.1) и объектном (9.2.2) уровнях нарратива:

9.2.1.1. «в чергочках твоих серенькое есть, это перед окончанием появляется, при самом кончике» (Минька — Исаеву, 457);

9.2.1.2. «Самая большая радость для человека, у которого померла жена, это если у его ближайшего друга **окочурится невеста**» (Ванюшин, 457);

9.2.1.3. «А зря вы меня **гробили...**»<sup>15</sup> (Исаев — Ванюшину, 459);

9.2.1.4. «А еще есть Житомир, где **похоронено** шесть поколений Шамесов... Так пусть я **сдохну** в Житомире... (463);

9.2.1.5. «**покойник** слышит все» (лекция Шамеса целиком, 462—463);

9.2.1.6. «маменьку ведь на второй день с утра из дома вынесли — и на **кладбище...** торопились, чтоб на поминках больше водки выжрать» (Ванюшин, 464);

9.2.2. «Ванюшин лег на низкую деревянную лавку... вытянулся, сложил на груди руки, взял с полочки длинную церковную свечу, поставил ее у себя на груди и спросил:

— Минь, я на покойника похож?

— Ой, Косинька, похож, похож... Ну прямо как живой» (457). (Аксиологическую гетерогенность текста наглядно демонстрирует полисемия сюжетных единиц. Так, в индивидуальном микросюжете Ванюшина приведенный эпизод значим как «прогнозирующий» его последующее самоубийство; в восприятии, близком к **героям** и рассказчика, — приобретает символическое значение «исторической обреченности белого движения»; в структуре подтекста входит в последовательность пограничных со смертью ситуаций (ср. 5.)

9.3. Мотив мертвого ребенка (АВ) возникает в СМ как непосредственно (предсмертный приход к Миньке, «вынянчившему» Ванюшина, изоморфен возвращению в мир детства), так и в обращенном виде с сохранением общей отрицательной коннотации (ср. приведенный выше рассказ Ванюшина (9.2.1.6).

9.4. Таким образом, авторская концепция **выморочного мира** получает в тексте дополнительное сюжетное выражение: корреляция СЮ и СМ образует сложную сюжетную метафору, составляющие которой выполняют соответственно **экстраполятивную** и **резюмирующую функции**<sup>16</sup>.

10. Сложное взаимодействие смыслов, сообщающее СМ повышенную по отношению к основному корпусу текста знаковую, позволяет предположить в СМ наличие метауровня, несущего релевантную информацию о принципах построения текста. Рассмотрим под этим углом монолог Шамеса, посвященный «сугубой научности» православного обычая «выносить покойника из дому только на третий день» (462): «<...>Если вы сможете зафиксировать электромагнитные волны, исходящие из мозга только что умершего, они будут почти такими же, как у живого. Они затихнут и исчезнут лишь на третий день, когда — по народному присказу — душа выйдет из тела <...> И первый, и второй день **покойник слышит все происходящее вокруг**» (462). Восходящая, по-видимому, к идеям Н. Ф. Федорова, концепция Шамеса моделирует определенные историко-культурные закономерности «<...>Выходит никакая не душа, а энергия разума <...> Идея <...>носятся в воздухе, они вокруг нас, следует только соответствующим образом подстроиться к ним, и тогда высший разум мира, накопленный всей историей нашей тревожной планеты, войдет в вас, и вы станете пророком, и вас распнут продажные торговцы, и все начнется сначала» (462) и, в первую очередь, «закономерности творческой фантазии»<sup>17</sup>, корреспондируя с распространенными представлениями об авторе в литературе XX века как о «скрипторе» (Р. Барт)<sup>18</sup>. Текст Шамеса<sup>19</sup> может быть, таким образом, интерпретирован как метатекст, и вопрос Шамеса — «организуется ли это слышимое в ужас там, в таинственном, распадающемся мозгу покойного?» (462), — будучи спроецирован на сферу автора, приобретает иное значение: сознание автор-гуманиста еще способно воспринять «ужас» происходящего и «организовать» «слышимое» в архитектонике «распадающегося» на гетерогенные субъектные сферы текста, однако «речевое пространство» романа уже работает по преимуществу на манифестацию отличных от авторской аксиологической программ. В лучшем случае это программа **героев** с присущим им просве-

нительско-романтическим пафосом, в худшем — позиция рассказчика-коммуниста, носителя классовой морали, распространяющего ее действие и на царство мертвых (ср.: «Что ж, товарищ Васильев, прости тех, кто не пришел...» и далее, 349), или рассказчика-болеельщика, носителя игровой концепции действительности, с этой точки зрения азартно следящего за событиями фабулы (ср.: «О, как великолепно была задумана в Токио владивостокская операция!» (251); «Сорвалась у Гиацинтова операция! Ничего теперь не выйдет» (368); и др.). Историкам литературы предстоит ответить на вопрос о социобиографических предпосылках такого рода художественной конструкции. (Имеем ли мы дело со своего рода смысловой бомбой, заложенной писателем в структуре текста<sup>20</sup>? Или в очередной раз прав оказался К. Г. Юнг, заметивший, что «каузальная обусловленность личностью имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва — к вырастающему из нее растению»<sup>21</sup>.) Однако полученные результаты уже сейчас позволяют определить главное значение цикла о Владимирове — Исаеве — Штирлице в русской литературе XX века — как уникальной динамической модели распада культурного сознания в макроконтексте тоталитарного общества. Изучение сюжета цикла дает возможность проследить за нарастающим ослаблением авторского начала и одновременным усилением структурирующих потенций архаичных культурных схем. Завершением этой эволюции стало растворение в фольклорной среде, в которой герой обрел новое бытие, став одним из символов культурной эпохи, свидетелями завершения которой мы стали и итоги которой нам еще предстоит подвести.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Иванюта Г. Л. Проблема авторской позиции в романе Ю. Семенова «Пароль не нужен»//Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1993. С. 169—177.

<sup>2</sup> См. работы Б. О. Кормана.

<sup>3</sup> О сюжетном мотиве см. Цилевич Л. М. Об аспектах исследования сюжета//Вопросы сюжетосложения. Э. Рига, «Звайгзне», 1978. С. 7.

<sup>4</sup> О понятии «тема» см.: Жолковский А. К., Шеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир»//Труды по знаковым системам 7. Тарту, 1975.

<sup>5</sup> Семенов Ю. С. Пароль не нужен//Бриллианты для диктатуры пролетариата. Кишинев, 1986. С. 246. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>6</sup> См.: Иванюта Г. Л. К вопросу о динамике авторских принципов моделирования действительности в цикле Ю. С. Семенова о Штирлице (в печати).

<sup>7</sup> Ср. события финала (496—497).

<sup>8</sup> Ср. другое цитатное включение того же источника, более сложное для интерпретации. Однако и здесь следует признать основным значение контраста между содержанием цитаты и ситуативным контекстом — как средство подчеркнуть трагизм положения человека, включенного одновременно в две несовместимые аксиологические системы (399—400).

<sup>9</sup> «Юродство, по своему существу, совсем не истерично, наоборот, в нем есть несомненная высшая трезвость <...> в нем сильно жажда утвердить и в отдельном человеке, и в мире примат духовной правды»//Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 42.

<sup>10</sup> Следующее пристанище Канкова найдет в бронепоезде — функциональном (инструментальном) пространстве смерти.

<sup>11</sup> Ср. также речевые характеристики нищенки (315—316) и особенно Мишкин (456 и след.).

<sup>12</sup> Ср.: «<...> народ считает юродивых Божиими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвещенье»//Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. С. 669. Цитата дана в современной орфографии.

<sup>13</sup> В числе текстовых примет юродивого в романе, тесно связанных с взаимодействием тем А и С в процессе текстопорождения, важно отметить прогнозирование скорой смерти: «— Я помру к зиме, — деловито отвечает нищенка. — Холода подойдут, и сразу и преставлюсь...» (316). Ср. реплику Шамеса (9,2,1.4)

<sup>14</sup> Отсюда необходимость для Исаева временно покинуть хронотоп СМ с целью обеспечения дальнейшего движения фабулы (беседа с Фривейским и др.).

<sup>15</sup> Примечательно, что реплика «обслуживает» ситуацию карточной игры, обладающей, по Ю. М. Лотману, свойством одновременного моделирования социального мира и универсума. См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века//Труды по знаковым системам. 7. С. 122.

<sup>16</sup> В терминах Ю. В. Шатина. См.: Шатин Ю. В. Метафора и метонимия в сюжете «Войны и мира»//Сюжет и художественная система. Даугавпилс, 1983.

<sup>17</sup> См.: Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии//Вопросы литературы 1979. № 3.

<sup>18</sup> См.: Барт Р. Смерть автора//Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

<sup>19</sup> О разгиги подобных представлений в более поздних произведениях цикла см.: Иवानюта Г. Л. Эволюция автора и путь героя в романах Ю. С. Семенова о Штирлице//Вестник Удмуртского ун-та. 1991. № 2. С. 104.

<sup>20</sup> Ср. интерпретацию <«Оды»> Мандельштама Д. И. Черашней. Черашняя Д. И. Эпюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 125—134.

<sup>21</sup> См.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 273 и след.

## IV

---

Л. А. Ахметет

### ПОЭТИКА ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. КОНРАДА (1896—1902)

К сожалению, до сих пор поэтика портрета в творчестве Джозефа Конрада не становилась предметом исследования литературоведов. Между тем, она позволяет выявить существенные аспекты художественного метода писателя.

Структурные особенности конрадовского портрета изменяются с эволюцией творческой манеры писателя. В ранних романах еще можно встретить традиционную композицию: описывается внешний вид героя, затем следует экскурс в историю его жизни, поясняющий причину кризисного душевного состояния героя. После возвращения к исходной точке повествование интенсивно движется вперед. Указанный прием характерен для тех романов Конрада, в которых отсутствует образ рассказчика: героя представляет всевидящий «автор». Таковы принципы раскрытия образов Олмейера («Каприз Олмейера», 1895), Мак-Вира («Тайфун»). Однако уже в ранних произведениях наблюдается попытка ограничить или хотя бы как-то мотивировать всеведение безличного повествователя. Писатель начинает вводить точки зрения индивидуализированных персонажей; являясь лишь «линзами», эти персонажи не участвуют существенным образом в описываемых событиях.

Наиболее полное воплощение эта тенденция получает в повестях «Юножь», «Сердце тьмы» (1898; опубл. в 1902), в романах «Лорд Джим» (1898—1900; 1900), «Победа» и «На взгляд Запада», где появляются центральный и несколько вспомогательных рассказчиков. Вначале тема протагониста в общем потоке событий едва намечается, затем вводится узловатая сцена, раскрывающая проблематику романа; тема главно-

го героя резко выделяется и, наконец, становится центральной.

Вводная сцена обычно лаконична, во внешнем облике протагониста отмечаются лишь бросающиеся в глаза детали. С каждой новой встречей портрет все более детализируется: так возникают портреты Джима («Лорд Джим»), Митчела, миссис Гоулд, Ностромо («Ностромо»), Разумова («На взгляд Запада»).

Циклическое время позволяет воплощать в портрете все активные проявления и потенции характера: ведь «разум человека все в себя включает, как прошлое, так и будущее» (I, 50)<sup>1</sup>.

Лучшие конрадовские портреты состоят из мельчайших черточек — «взгляда, вдоха, улыбки»<sup>2</sup>, а также из внезапных «озарений», вызванных умением художника «поймать ускользающее мгновение»<sup>3</sup> и ярко высветить в будничном и случайном глубоко значимое и характерное. Дж. К. Поунс отметил, что «конрадовский прием «озарений», основанный на визуальных образах, значит для раскрытия тайн человеческой души намного больше, чем страницы самой утонченной психологической прозы»<sup>4</sup>.

Показателен в этом отношении портрет французского лейтенанта в романе «Лорд Джим».

Сцена разговора Марлоу с лейтенантом занимает около 10 страниц текста. Сначала Марлоу получает сведения о судьбе «Патны» из косвенных источников. Затем «один пожилой французский лейтенант», с которым Марлоу «встретился случайно в Сиднее в каком-то кафе», заметил, что «все были очень заинтересованы этим трупом» (I, 363; так читатель впервые узнает о погибшем матросе). Марлоу как бы случайно вспоминает эти слова, не придавая им большого значения. Но постепенно фигура лейтенанта выдвигается на первый план — вот, наконец, Марлоу находится в кафе рядом с ним: француз сидит за соседним столиком, потом подсаживается к Марлоу. Это постепенное, ненавязчивое выдвигание героя на первый план характеризует «Лорд Джим» как роман переходного периода в аспекте поэтики портрета.

Первое описание внешнего облика лейтенанта, которое дает Марлоу, объективно-равнодушно, с легким налетом иронии: «Спокойный грузный парень в измятом кителе, сонно сидевший над бокалом с какой-то темной жидкостью. Погоны его слегка потускнели, гладко выбритые щеки были желты» (I, 364). Следует ничего не значащий обмен репликами — и «вдруг (suddenly) выяснилось, что лейтенант был одним из офицеров, поднявшихся на борт «Патны». Скучно и неохотно француз начинает рассказывать о происшедшем. Марлоу не подо-

зревает, какую решающую роль сыграл в спасении «Патны» француз. Первое значительное открытие он делает, когда француз «приподнимает правую руку и вытягивает два пальца.. То был первый жест, сделанный им в моем присутствии, — комментирует Марлоу. — Это дало мне возможность заметить зарубцевавшийся шрам на руке — несомненно, след ружейной пули; а затем словно зрение мое благодаря этому событию обострилось (as if my sight was made more acute) — я увидел рубец старой раны, начинавшийся чуть-чуть ниже виска и прятанный под короткими седыми волосами на голове, — царапина, нанесенная копьем или саблей» (I, 366). Совершенно внезапно лейтенант предстает перед Марлоу в новом свете — опытным бойцом в схватках с Вселенной».

После сделанного рассказчиком открытия француз ведет себя так же флегматично, но теперь внимание фиксируется на каждом его жесте: «Он разжал и снова переплел пальцы, не снимая рук с живота, и этот жест был гораздо внушительнее, чем если бы он изумленно воздел руки к небу» (I, 367). неподвижность и молчание француз создают эффект напряженного ожидания нового открытия: «У всякого другого то же могло сойти за признак скуки или равнодушия, но он каким-то таинственным образом ухитрялся, несмотря на свою неподвижность, выглядеть глубоко заинтересованным (in his occult way, managed to make his immobility appear profoundly responsive) и преисполненным ценных мыслей» (I, 369).

Далее часточность озарений возрастает (см. I, 368, 370, 371, 372). Надолго отпечатывается в памяти пластический портрет французского лейтенанта, написанный точными реалистическими штрихами. Он будет всплывать на поверхность повествования одновременно с фразой моряка, неоднократно повторенной рассказчиком: «Чего стоит жизнь, если честь потеряна». «Мне так нравится конрадовский неожиданный точный прыжок на образ — как кот на мышь, через всю комнату, — заявила Вирджиния Вульф.— Он освещает характер как вспышкой молнии. Книжки Конрада полны таких моментов видения... Он видит раз — и навсегда»<sup>5</sup>.

В приведенном выше примере зрение Марлоу «обострилось благодаря замеченной детали» (I, 336). Однако Конрад не пренебрегает и возможностями, скрытыми в «ауре» повествования, которая «должна вызывать смутное чувство беспокойства и заставлять напряженно подстергать ключевую фразу или слово, которые разъяснили бы причину этого странного чувства» (II, 39).

Итак, Марлоу обладает как бы двумя видениями: по-обы-  
вагельски равнодушным, поверхностным, создающим ложное  
впечатление о герое, и пронзительным, острым, позволяющим  
рассказчику улавливать внешние проявления духовной жизни  
человека. Двигаясь в раскрытии психологических глубин от  
внешнего к сущностному, автор трансформирует романтичес-  
кое противопоставление характеров в их реалистическое вза-  
нимораскрытие. Так возникают мотивы двойничества (на-  
пример, французский лейтенант как одна из нереализованных  
потенций Джима). Сложная внутренняя взаимосвязь двух об-  
разов является как бы монтажным сцеплением, порождающим  
то целое, которое всегда больше арифметической суммы частей.

Это сцепление может выступать и в виде противопоставле-  
ния. Так, едва намечающийся мотив двойничества Джима и  
Брауна приобретает значительно большую рельефность при  
противопоставлении их внешних характеристик: грязный обор-  
ванный пират стоит перед «целомудренно» одетым во все бе-  
лое Джимом — но «что-то связывает их души и сердца  
(was like a bond of their minds and their hearts)» (I, 506).

Именно на стык двух образов, когда возникает ощущение  
некой общности между двумя, казалось бы, противоположны-  
ми характерами, приходит у Конрада один из пиков инфор-  
мации о человеке-универсе. Именно здесь реализуются пред-  
ставления писателя об огромной сложности, неоднозначности  
человеческой души.

«Я не вижу случайного, внешнего, — говорит Марлоу в ро-  
мане «Лорд Джим», — не признаю различия между мешком  
тряпичника и тонким бельем первого встречного... У меня про-  
клятое демократическое зрение (democratic quality of vision)...  
Люди хотят, чтобы принимали во внимание их тонкое белье.  
Но я никогда не мог с восторгом приветствовать подобные ам-  
биции» (I, 329). Вот почему внешнее благообразие героя либо  
резко контрастирует с его духовным обликом, либо подчерки-  
вает проничность отношения автора к этому герою.

Рассказчик замечает, что Джим, человек с «пятном поро-  
ка», старательно одеваётся во все белое. Безукоризненно одеты  
«обычные респектабельные коммерческие воры» (I, 286). Этот  
контраст особенно замечен в портретах бухгалтера и агента  
Центральной станции («Сердце тьмы»). Бухгалтер — цинич-  
ный негодяй, зато его внешний вид «изумителен: ...высокий  
крахмальный воротничок, белые манжеты, легкий пиджак из  
альпага, белоснежные брюки, светлый галстук и вычищенные  
ботинки... волосы, гладкие, зачесанные и напомаженные, раз-  
делялись пробором. Большой белой рукой он держал зонтик

на зеленой подкладке» (II, 24). Или такая деталь: агент, «элегантный молодой аристократ, пользуется туалетными принадлежностями в серебряной оправе» (II, 33—34). Характерно, что после разговора с этим агентом, «Мефистофелем из папье-маше», Марлоу заметил: «Мне почудилось, что если бы я попробовал проткнуть его пальцем, внутри у него ничего бы не оказалось, кроме жидкой грязи» (там же). Тем самым автор снимает внешний лоск респектабельности с представителей «авангарда прогресса», подчеркивает, что под миссионерскими призывами — грязь или пустота: та пустота, что толкнула Куртца на тягчайшие преступления против человечности.

В определенных случаях Конрад прибегает к приему полного визуального отражения духовной сущности героя в портрете. Этот прием используется при создании образов второстепенных персонажей, например, шкипера «Патны» и Корнеллуса в романе «Лорд Джим». Постепенно, по мере того, как их портреты, преломляясь через восприятия различных персонажей — Марлоу, Джима, Арчи, — выходят на первый план, они приобретают гротескный характер.

У шкипера «лицо было красное, левый глаз полузакрит, правый мутный, тупо вытаращен... Было что-то непристойное (something obscene) в этом голом теле. Грудь его, мягкая и жирная, лоснилась, словно он вспотел во сне, из пор выступил жир. Он сделал какое-то профессиональное замечание голосом хриплым, напоминающим скрежет пилы, врезающейся в доску; складка его двойного подбородка свисала, как мешок, подвешенный к челюсти» (I, 270).

Постепенно фигуры шкипера и Корнеллуса становятся для Джима воплощениями зла, которое преследует юношу: «Почему-то темная фигура Корнеллуса там, вдали, показалась ему ненавистным воплощением всех затруднений и неприятностей, встретившихся на его пути (seemed to be the hateful embodiment of all the annoyance and difficulties he had found in his path)» (I, 492).

Зло не только заключается в жестоких законах Вселенной, но таится в самой душе человека: взглянув на шкипера, «Джим вздрогнул... отвратительная фигура, словно увиденная впервые в минуту просветления, навсегда запечатлелась в его памяти как воплощение всего порочного, что таится в мире, нами любимом: оно таится в наших сердцах...; в людях нас окружающих (in our own hearts... in the men that surround us)» (I, 270).

Конрад умело использует образы второстепенных персонажей для создания поэтического колорита произведения. Об их функциях в творчестве Конрада интересно рассуждает млад-

ший современник писателя Э. М. Форстер. Разделяя образы на центральные, «выпуклые» и второстепенные, «плоские», он заключает: «Плоские характеры очень выгодны, так как их не нужно представлять читателю, они сразу и легко запоминаются, нет необходимости следить за их развитием. Их всегда можно вставить в повествование в нужный момент. Зато у плоских образов есть огромные возможности в создании эмоциональной атмосферы, это как бы маленькие светящиеся диски заданных размеров, запускаемые автором в разных направлениях, — кометы, заполняющие пространство между звездами»<sup>6</sup>.

Подобные «плоские» характеры Конрад использует для создания не только эмоциональной атмосферы повествования, но и символического второго плана произведения. Эта задача трудновыполнима без трансформации «выпуклых» характеров: так, фигуры Брауна и центрального рассказчика Марлоу получают иное измерение.

\* \* \*

Образу Марлоу, который на протяжении нескольких сотен страниц повествует о прошлом, пускается в пространные лирические излияния и философские медитации, постоянно грозит опасностью превратиться в некий абстрактный субъект речи. В связи с этим Конрад вынужден то и дело особо подчеркивать «материальность» Марлоу. На протяжении всего повествования автор неоднократно возвращается к исходной сцене в «обрамлении»; в нескольких емких штрихах создает портреты слушателей, рассказчика, фиксирует их позы и жесты, выражения лиц: «Марлоу вытянул ноги, быстро встал и слегка пошатнулся... Его движение как будто вывело из оцепенения распростертые на стульях тела. Один или двое выпрямились, словно встревоженные» («Лорд Джим»: I, 512; см. также 279, 329, 345, 430, 516, 526). «Вспыхнула спичка, осветила худое измученное лицо Марлоу, изборожденное вертикальными складками; веки были опущены, вид у него был внимательный и сосредоточенный» («Сердце тьмы»: II, 65; см. также 7, 8, 10, 48, 66; «Юность»: I, 51—52, 55—56).

Так создается реалистический «выпуклый» портрет рассказчика, который многого не знает, ошибается в своих оценках, сомневается в своей правоте — ищет путь к истине. Вместе с тем, в романе «Лорд Джим» и повести «Сердце тьмы» возникает и символический, второй план образа рассказчика. В некоторых эпизодах его визуальный портрет намеренно размывается, исчезает, остается звучащий во мраке трагический голос; позы и жесты становятся таинственными, многозначительными;

английский капитан начинает напоминать ангура или — что ближе к восточному колориту романов — Будду: «Марлоу, сидевший в стороне, давно уже стал для нас невидимым, и мы слышали только его голос»; Марлоу «заговорил снова, поднимая руку, обращенную к нам ладонью, и походя в этой позе, со скрещенными ногами, на проповедующего Будду»; «Марлоу умолк. Неясный и молчаливый, он сидел в стороне в позе Будды, погруженного в созерцание» («Сердце тьмы»: II, 9, 39, 105).

Подобный портрет появляется в тех местах, где автор наделяет рассказчика стремлением «передать то, что есть истина, смысл и цель этой жизни» (II, 38). Отождествляя материалистическое мировоззрение с циничным холодным практицизмом, Конрад наделяет рассказчика агностицистическим восприятием мира: «Истина... плавает, ускользающая, неясная, полутонущая в молчаливых неподвижных водах тайны» (I, 429). Рассуждения Марлоу в этих местах становятся туманными, понятия смещаются, во всем видится какое-то не поддающееся анализу глубинное значение.

Те же стадии дематериализации проходит и образ Куртца в «Сердце тьмы» (см. II, 82, 83, 89, 91); его лицо, «цвета слоновой кости» (II, 95), становится символом фетишизма: предметом вожделения Куртца была слоновая кость.

Однако отношение Марлоу к Куртцу и само внутреннее содержание образа Куртца намного противоречивее авторской оценки образа Марлоу: рассказчик ужасается тем злодеяниям, которые совершил Куртц, и, вместе с тем, восхищается непрозвонно титаническим размахом страстей, одолевавших последнего, его способностью переступить все условные границы этики, заглянуть в пропасть мрака, пустоты, абсолютного нигилизма. Куртц потерпел страшное моральное поражение, но это исключительная личность, казалось бы, с безграничными возможностями.

Названные противоречия отражаются в облике Куртца: несмотря на то, что физически Куртц почти перестал существовать, высох и «весил немногим тяжелее ребенка..., он был не меньше семи футов ростом» (более двух метров — Л. А.): «Куртц... Куртц, — размышляет Марлоу, — кажется, по-немецки это значит короткий? Что ж! В фамилии этого человека было столько же правды, сколько в его жизни... и смерти» (II, 82).

Показательно, что парадокс основан на сопоставлении физической оболочки Куртца непосредственно с идеей, которую выражает этот образ. В конрадовском портрете нет случайных черт. Каждая деталь призвана характеризовать сущность об-

раза; одна-две подобные детали становятся лейтмотивными характеристиками портрета.

Известный еще по Диккенсу прием закрепления нескольких главенствующих черт за персонажем усиливался с каждым романом Конрада, причем широта применения портретной доминанты во многом обуславливалась жанром романа. В остро-сюжетном философско-психологическом романе «Черномазый с «Парцисса» (1897), в котором описывается борьба экипажа с разбушевавшимися стихиями, портретная доминанта позволяет находить «старых знакомцев» в разноликой массе, не разбивая, однако, ее собирательного образа — «мы». Здесь доминанта дает лишь наиболее общее представление о человеке. В пространным социально-психологическом романе «Лорд Джим», где внимание фиксируется на центральном характере, доминанта используется в портретах многочисленных вспомогательных персонажей, своеобразно персонифицирующих противоречия в духовном мире проагониста. Здесь деталь несет более значительную смысловую нагрузку: акцентирует этическую установку личности. В принципах обрисовки образов автор стремится увязать идейные позиции Марлоу-практика, морского офицера, для которого физические данные члены экипажа существенны, поскольку определяют его способность выполнить свой профессиональный долг, — и Марлоу-идеалиста, презирающего плотское начало и ассоциирующего его с низменными страстями. Показательно, что рассказчик передает лишь общее впечатление от облика Джима, подчеркивая его молодость и чистоту, зато подробно описывает фигуры второстепенных персонажей, тем самым приземляя эти образы. Марлоу оттеняет жирность и потливость заместителя помощника резидента на Патюзане, маленький рост второго механика «Патны», чрезвычайную худобу главного механика, дряхлость раджи Ананга. По сравнению с Джимом эти люди мизерабельны и внутренне, и внешне, но — такова несправедливость Вселенной — играют значительную роль в его судьбе.

В социально-психологических романах «Ностромо» (1904), «Секретный агент» (1907) и «На взгляд Запада» (1911), обладающих сложной интригой и стремительно разворачивающимся действием, портретная доминанта принимает на себя функции раскрытия и шоансировки психологического состояния героев. Так, в «Ностромо» грациозная Антония манипулирует легким воздушным веером, который является неотъемлемой частью ее туалета. Провокатор Верлок в «Секретном агенте» неотделим от своей шляпы: когда она изображается лежащей

на полу, становится ясно, что с хозяином что-то случилось (Верлок был убит).

Изменения, вносимые в визуальную доминанту, не только делают портрет текучим, динамическим, но и символизируют ключевые фазы во взаимоотношениях героев. Мисс Халдин («На взгляд Запада») носит темную вуаль в память о погибшем брате. Деталь позволяет показать изменение чувств Натали к Разумову; в первый раз, когда девушка приподнимает вуаль, она открывает юноше свое сердце. После того, как она узнает о предательстве Разумова, вуаль лежит неподвижно. Затем Разумов неожиданно схватывает вуаль — тем самым передавая свое страстное желание стать другом Натали, свою боязнь потерять ее навек. Наконец, юноша заворачивает в эту вуаль дневник, в котором излагает историю своего предательства и раскаяния.

Часто Конрад закрепляет за образом не какую-то перцептуальную деталь, а некую субъективную образную ассоциацию, передаваемую при помощи эпитетов, метафорических сравнений. Так, за Ностромо закрепляется образ серебра: он не только носит серебряные луговицы, но даже конь его серебряного цвета, облака, которые проплывают над ним, кажутся серебряными. Сам писатель указывал, что «намеренно вставлял ключевое слово «серебро» в каждую главу «Ностромо»<sup>7</sup>. Куртц, как мы отметили выше, представляется Марлоу «статуей смерти, вырезанной из слоновой кости» (II, 82). У Ностромо в мыслях — лишь серебряные слитки, а у Куртца — слоновая кость. Предмет алчности визуально демонстрирует свою магическую власть над заблудшей душой.

Более подробный анализ еще явственнее обнаруживает черты символизма в художественном методе Джозефа Конрада. Потому, присоединяясь к мнениям ряда литературоведов, в том числе, Н. Я. Дьяконовой, Д. М. Урнова, А. Н. Анастасьева, с разных точек зрения оспаривающих приемлемость неустоявшегося термина «неоромантизм», мы предлагаем использовать словосочетание «символический реализм», которое «с успехом может быть применено в историко-типологическом рассмотрении литературного процесса на рубеже двух веков...»<sup>10</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылаемся на издание: Конрад Д. Избр. произведения / В 2 т. М.: Гос. худ. лит., 1959.

<sup>2</sup> Conrad J. Preface to «The nigger of the «Narcissus»//The great short works of Joseph Conrad, N. Y.: Perennial classic, 1967. P 60

<sup>3</sup> Ib P; 59

- <sup>1</sup> Powys J Essays on Joseph Conrad and Oscar Wilde. Kansas, 1923. P. 9
- <sup>2</sup> Woolf V Mister Conrad/A conversation//Woolf V The common reader. N.Y., 1925. P. 312
- <sup>3</sup> Forster E M The aspects of the novel. L., 1927. P. 234
- <sup>4</sup> Gurdall W Y The literary symbol. N.Y., 1955. P. 91
- <sup>5</sup> Conrad J Typhoon and other stories. N.Y., 1923. P. 156,  
Conrad J Under Western eyes. N.Y., 1952. P. 29
- <sup>6</sup> Powys J K Essays on Joseph Conrad and Oscar Wilde. Op. cit. P. 3
- <sup>7</sup> Николаев П. А. Марксистско-ленинское литературоведение М.: Просвещение, 1983. С. 79. Правда, при этом П. А. Николаев отмежевывается от точки зрения «символиста Вяч. Иванова», настаивая на иной интерпретации данного словосочетания (там же). Сравнение двух интерпретаций является другим вопросом, который в рамках данной статьи решить невозможно.

В. М. Паверман

### ПЬЕСА ДЖЕКА ГЕЛБЕРА «ЯБЛОКО» КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ АВТОРА

7 декабря 1961 года в Нью-Йорке в «Ливинг театр» («Театр жизни») прошла премьера пьесы Дж. Гелбера (р. 1932) «Яблоко» (режиссера Ю. Мелайна) — «фантастически глубокой пьесы», по словам американского режиссера Кена Деви, увидевшего в ней «разговор о демократии как оппозиции диктатуре»<sup>1</sup>. Иной смысл обнаруживается в этом произведении Л. С. Целаповской: «В пьесе «Яблоко» ...зритель становится свидетелем чудовищных мистификаций (с применением фокусов, масок, пистолетов), цель которых доказать, что жизнь бессмысленна, а люди — ничего не значащие единицы»<sup>2</sup>. Метафорический характер «Яблока» допускает различное истолкование идеи пьесы. По нашему убеждению — и в этом мы солидарны с Г. В. Коваленко<sup>3</sup> — сценическое повествование Гелбера является выраженным в образной форме эстетическим манифестом драматурга «поколения Олби», одного из разрушителей основ бродвейского истеблишмента.

Тщетно было бы искать в пьесе развернутые, логически выстроенные рассуждения на темы театра: авторская позиция находит выражение в коротких репликах и диалогах, которые, «вспыхнув» на несколько секунд, тут же «гаснут» в обилии посторонних разговоров. «Испытаем на вкус наши принципы, наших зрителей, отщипнем малость и от самих себя», — провозглашает один из персонажей<sup>4</sup>. В этой фразе угадывается установка автора на эксперимент. Свободная, раскованная форма

произведения, пестрое смешение элементов различных театральных и жанровых систем — пародии, хэппенинга, скетча, пьесы-дискуссии, импровизации, театра абсурда и условного театра — свидетельствуют о стремлении Дж. Гелбера противопоставить стереотипам традиционной сцены свое неординарное видение театра. Не случайно после премьеры «Яблока» автор сказал в интервью: «Я убежден в том, что писать правильные пьесы в духе девятнадцатого века, как принято сегодня, — не мой путь»<sup>5</sup>.

Миссия драматурга художник видит по-своему: пока пьеса репетируется, она находится в процессе рождения, считает Гелбер и разрешает актерам импровизировать, не допуская, однако, внесения в текст реплик и действий, не устраивающих писателя. В то же время Гелбер внимателен к идеям режиссера, исполнителей, художника, возникающим по ходу работы, и охотно корректирует текст, если они углубляют замысел автора, повышают художественную ценность произведения, которое, таким образом, являет собой результат сотворчества.

Создавая пьесу «Яблоко», писатель во многом ориентировался на эстетическую программу «Ливинг тиэтр», ставшую в то время частью его собственного творческого кредо. Основанный в 1951 году художником Джулианом Беком (р. 1925) и режиссером Юдит Мелайна (р. 1926), этот театр, работавший в репертуарном режиме, стал лидером вне-вне-бродвейской сцены. Руководство театра, отвергая шоу-бизнес, стремилось к постижению глубин души человека, изображению сложностей его бытия в мире. Дж. Бек и Ю. Мелайна тяготели к максимальному сближению искусства и действительности, «интенсивному показу жизни»<sup>6</sup>, что нашло отражение в самом названии труппы. На практике эта идея воплощалась через сочетание близкой к натурализму постановочной стилистики с театральной условностью. Режиссеры, в роли которых неизменно выступали Ю. Мелайна и Дж. Бек, старались снять границу между сценой и залом, вовлечь зрителя в действие и тем самым утвердить мысль о том, что театр — это сама жизнь. Они декларировали политическую направленность своего искусства, но содержание этого понятия для них сводилось к эмоциональному воздействию на публику с целью мобилизовать ее на благородные поступки, к попытке пробудить поэтическое чувство в сердцах спящих в зале. Иными словами, политика в понимании Ю. Мелайна и Дж. Бека — это духовная сила, преобразующая в лучшую сторону нравственный облик человека. «Мы должны дерзать, должны быть смелыми и оригинальными», — утверждала Ю. Мелайна<sup>7</sup>. Руководители теат-

ра и актеры использовали в своей практике разнообразные выразительные средства, которые, по их мнению, способствовали достижению поставленной ими цели. Эстетика экспрессионизма, хэппенинга, сюрреализма, театра жестокости и антидрамы, техника «потока сознания», очуждение и вживание — становились предметом творческого осмысления в искусстве «театра поэзии, театра мечты, театра неограниченных возможностей» (Ю. Мелайна) <sup>3</sup>.

Каков же смысл названия пьесы Гелбера? В самом начале действия женщина выносит на сцену блюдо с яблоками. Взяв плод, некоторые из актеров откусывают от него. Яблоко как библейский символ познания жизни (в произведении Гелбера — постижения жизни средством театра) — таково содержание этой метафоры. Упоминание об Адаме, Еве, змее — позволяет понять символику яблока именно в библейском контексте. «Знак яблока» в пьесе допускает и другое, смежное с первым, его истолкование. «Театр — это огромный глаз, — говорит один из героев. — Публика — глазное яблоко. Лучи света проходят через глазное яблоко и собираются на сцене... О, как было бы чудесно, если бы все оказались окулистами» (31—32). Зоркость взгляда художника, изучающего жизнь, духовное единение сцены и зала, нерасторжимость искусства и действительности — таков обобщающий смысл символа яблока.

Действующие лица пьесы «Яблоко» — странная актерская труппа, собравшаяся в кафе. Здесь словоохотливый негр Эйс, душа компании; Джейбиз — человек с «командирскими» наклонностями; Энн, привлекательная американка, припесная блюдо с яблоками, поскольку она сегодня «за старшую»; Эджекс, шгилист, пришедший с больным, подверженным судорогам спутником, который может разговаривать по-этруски. Эджекс привел его как свою замену в планируемом представлении, однако сам не торопится оставить общество. На подмостках — Айрис, энергичная женщина, явившаяся сюда после безуспешных попыток заблаговременно (в случае ее смерти, конечно) продать свое тело университету «для научных целей». Неожиданно из зала на сцену выходит подвыпивший зритель — Том. Наконец, мапекен, которого припосит Энн, тоже оказывается в системе образов пьесы. Между персонажами не рождается отношений, которые бы выстраивались в четкую сюжетную схему. Происходящее напоминает веселое застолье с выкриками, анекдотами, рассуждениями, шутками. Одним словом, все вовлечены в общую атмосферу. В смысловом контексте аллегории Гелбера — атмосферу творчества. Отдельные реп-

лики персонажей складываются в своего рода мозаику эстетических симпатий и антипатий автора

Драматург ничего не имеет против разнообразия стилей исполнительского мастерства, отвергая лишь низкий уровень профессионализма: «Мы принимаем все школы актерской игры, кроме клоунашеской школы!» (13) Тщательность проработки деталей — необходимое условие создания полноценного сценического характера: «Точность! Вот к чему мы стремимся — к точности! ...Искусство — это точность. Контроль, контроль за каждым жестом, каждым словом» (13).

Существенный момент: давая перечень действующих лиц, автор поясняет, что в спектакле все персонажи должны носить имена и фамилии исполнителей. Уже в данной ремарке присутствует чрезвычайно важная для Гелбера мысль: театр тесно связан с жизнью. В этом отношении красноречива и техническая деталь — отсутствие занавеса, и мизансцена, с которой начинается действие пьесы: «Энн, Джейбиз и Эйс подают на стол напитки для публики» (11). Сцена и зал сближены. Через несколько секунд идея единения театра и жизни утверждается с помощью приемов буквализации метафоры и прямого обращения к публике. «Наша импровизация вот-вот начнется, — говорит зрителям Эйс. — Давайте-ка все сделаем глубокий вздох... давайте-ка начнем жигь.. Дыхание — это жизнь... Если вы не верите мне, попробуйте не дышать...» (11). Наконец, основополагающая для эстетики Гелбера мысль постулируется и на визуально-метафорическом уровне пьесы с использованием подчеркнуто условной буафории.

По ходу действия персонажи надевают маски, превращаясь в тигра, лису, собаку, бабочку, муравья.. Этот маскарад исполнен глубокого значения. Анималистический характер масок свидетельствует о стремлении драматурга с помощью этих символов напомнить зрителям о тех древнейших временах, когда театр как ритуальное действие был прочно связан с бытом человека, когда, например, обрядовая инсценировка удачной охоты, по верованиям наших далеких предков, предreshала успех в действительности. В метафорической форме идея возвращения к истокам звучит и в небольшом диалоге на страницах пьесы:

Айрис. Джейбиз, ты перестанешь играть в игрушки за кулисами?

Джейбиз. Я хочу играть. Именно это я делаю каждый вечер. Кого я буду играть сегодня вечером? Моя цель достаточно проста: начать с самого начала (22).

Гелбер солидаризуется с Ю. Мелайна, которая так определила одну из задач руководимой ею труппы: «Мы хотим разрушить основу старого театра, хотим среди обломков докопаться до грунта, на котором оно покоится, докопаться до корней театрального искусства»<sup>9</sup>. И режиссер, и драматург видят театр необходимой частью жизни человека.

Для Гелбера поиск «корней» сопряжен с едва ли не тотальным отрицанием современной драматургии как не отвечающей требованию максимального сближения искусства и реальности. Пьеса «Яблоко» прощична: объектом авторской насмешки становится едва ли не весь репертуар американского театра. Подобный нигилизм объясняется полемическим запалом, пафосом сокрушения традиционной сцены. Писатель не приемлет интеллектуальную драму («Я в одном стаде с проклятыми интеллектуалами!») (33); балет («Уйдите от меня, чертов балетный танцор!») (34); пьесы психоаналитического толка —

Том. (Анне) Поцелуй меня! (Анна целует Тома) (Входит мистер Старк)... Ты хочешь женщину? (Смеется) Убирайся! Убирайся! (Мистер Старк уходит) (Анне) Поцелуй меня! (Анна целует Тома) ... (Входит Джейбиц) Не виляй передо мной хвостом!.. Убирайся (Джейбиц уходит) (Анне) Поцелуй меня! (Анна целует Тома) (54—55).

Драматург настроен против пьес любовного репертуара («Две поросячьих физиономии трутся носами. Их сердца подобны бомбе замедленного действия, но каждый надеется, что его сердце не разобьется») (53); он не приемлет идеалистических картин на сцене («Идемте в пасторальную жизнь. Идемте! Но остерегайтесь того, кто сзади. Он в душе — убийца») (54); он против фарса («Я вам здесь не шут!») (81) и сатиры («Я устала от сатиры на сатиру») (69). Гелбер отрицает драму настроения («Я не хочу драмы настроения!») (69) и проблемную пьесу («Так чего же ты хочешь? Проблемную пьесу с проблемой жизни-смерти?») (69). Писатель пропизирует над назидательностью на сцене («У вас должна быть вера. Должна. Разве я не тот, кто прозревает реальный миропорядок? Именно тот. Я вижу гармонию там, где другие видят только хаос... Люди услышат меня. Услышат») (57), ему претят и мотивы разочарования в жизни («Я никому не могу верить. Глупцы! Глупцы!») (57). Гелбер пропизирует над философской драмой («Жизнь так однообразна! ... Черт с ней, с жизнью! ... Все та же старая история. Черное и белое, белое и черное») (60), над экзистенциалистскими идеями в театре:

Айрис (Эджексу). Ты заставляешь меня страдать.

Джейбс. Страдать? Страдать? Ты ничего не знаешь о страдании! ...Я претерпел такие страдания, о которых ты и представления не имеешь. Страдания — повсюду. Я хочу лишиться чувств, и тогда исчезнет страдание, ничего не останется кроме пустоты») (69—70).

Гелберу не по душе и социальная драма («О боже, еще один социальный комментарий») (23), и религиозный театр («Он заговорил! Чудо! Я сотворил чудо! ... Я — Христос...») (80), и салонная комедия («Мне нравится свадьба в конце. Она подтверждает, что мы имеем дело именно с комедией») (71—72).

Драматург отвергает как «счастливое», так и «печальное» завершение пьесы: его устраивает «парадоксальный финал» (36), то есть такой, который позволяет, не впадая ни в прекрасодушие, ни в пессимизм, вскрыть противоречивость бытия человека.

Итак, традиционные драматургические формы отвергаются Гелбером, его неприятие вызывают такие пьесы, в которых дает себя знать «сделанность», то есть известная художественная организация жизненного материала. Разумеется, и в «Яблоке» присутствует своя «сделанность», но автор стремится создать иллюзию «потока жизни» вне каких бы то ни было сюжетно-жанровых ограничений, максимально завуалировать авторское присутствие в произведении.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Kostelanetz R. The Theatre of Mixed Means. N. Y., 1968. P. 169.

<sup>2</sup> Цехановская Л. С. Художественные принципы драматургии Теннесси Уильямса: Дис. ... канд. филол. наук, М., 1971., С. 117.

<sup>3</sup> Коваленко Г. В. Театр Эдварда Олби и американская драма «критического десятилетия» (60-е годы XX века): Дис. ... канд. иск. наук. Л., 1982. С. 61.

<sup>4</sup> Gelber J. The Apple. N. Y., 1961. P. 12. В дальнейшем текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>5</sup> Цит. по: Weales J. The Jumping off Place. L., 1969. P. 55.

<sup>6</sup> Цит. по: Анникст А., Бояджиев Г. 6 рассказов об американском театре. М., 1963. С. 92.

<sup>7</sup> Цит. по: Золотов М. Они боятся успеха//Америка. 1963. № 79. С. 10.

<sup>8</sup> Там же. С. 11.

<sup>9</sup> Там же. С. 10.

## СОДЕРЖАНИЕ

### I

В А Свительский (Воронеж) Теория автора и изучение русской психологической прозы XIX века	3
В П Скобелев (Самара) <Б О Корман о «ролевой» лирике>	9
Б И Осипов (Омск) Теория автора с точки зрения лингвиста	14
А И Орлова (Ижевск) Модальность как категория художественного текста	20
Л М Цилевич (Даугавпилс Латвия) С кем движется автор?	23
И С Лейтес (Пермь — Миннеаполис США) Вечные образы и художественное время (На материале современной прозы)	31

### II

Р М Лазарчук (Череповец) Стихотворение М Н Муравьева «Богине Невы» и письма поэта (роль биографических реалий в интерпретации текста)	37
М Н Дарвин (Кемерово) «Единое» и «множественное» в лирике А С Пушкина 1830 х годов	42
И В Киреева (Ижевск) Мир в лирике Е А Баратынского	51
В И Чулков (Ижевск) «Смерть Поэта» Метод, материал и субъектная организация	57
Т Л Власенко (Ижевск) Истина, добро и красота в русской лирике XIX — начала XX века (Фет, Некрасов, Ахматова)	66
Е А Подшивалова Концепция мира и человека в «Книпарисовом лице» И Ф Анненского	76
В В Эйдинова (Екатеринбург) Стилистая структура как форма автора (А Ахматова, Б Пастернак)	86
М В Серова (Ижевск) Религиозно-христианские идеи эпохи и цикл М Цветаевой «Стол»	96
Н Г Медведева (Ижевск) Еще раз о «поэтическом автопортрете» Бродского	104

### III

В. Ш. Кривонос (Елец). Автор и комический герой у Гоголя	110
Д. И. Черашняя (Ижевск). «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя: гипотеза нераскрытой пародии	114
В. Г. Седова (Борзяоглебек). Выявление позиции автора процессе изучения повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба»	124
С. В. Савинков (Воронеж). Метафоры кризисных ситуаций в ранней прозе А. Герцена	129
В. М. Маркович (Санкт-Петербург). О значении чудесного в русской реалистической литературе XIX века	134
С. Ф. Васильев (Ижевск). О феноменологии «автора» в демократической литературе 1840—1860-х годов	144
А. А. Фаустов (Воронеж). Из наблюдений над поэтикой Чернышевского: «Политическое письмо» в романе «Что делать?»	148
Г. В. Краснов (Коломна). Литературная утопия в кризисной ситуации писателя	154
Р. Н. Поддубная (Харьков, Украина). «Сон смешного человека» в контексте художественной прозы «Дневника писателя» Достоевского	161
Т. В. Зверева (Ижевск). Еще об одном смысле романа Ф. М. Достоевского «Идиот»	173
Г. В. Мосалева (Ижевск). К вопросу о поэтике названий и имен в творчестве Лескова.	178
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Самоопределение автора в книге И. А. Бунина «Освобождение Толстого»	183
Е. В. Жилчев, В. И. Тюпа (Новосибирск). Иронический дискурс В. Набокова («Защита Лужица»)	190
Ю. Н. Серго (Ижевск). Авторская позиция в цикле рассказов И. Эренбурга «Неправдоподобные истории»	201
Т. П. Леднева (Ижевск). Герой и рассказчик в произведениях Л. Леонова 1920-х годов	209
С. Я. Фрадкина (Пермь). Традиции классики в русской литературе 1960—1980-х гг.	213
Г. Л. Иванюта (Ижевск). Проблема авторской позиции в романе Ю. Семенова «Пароль не нужен»	223

### IV

Л. А. Ахмечет (Уфа). Поэтика портрета в творчестве Дж. Конрада (1896—1902).	231
В. М. Паверман (Екатеринбург). Пьеса Джека Гелбера «Яблоко» как эстетический манифест автора	240

**КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**  
**Выпуск I**

**Материалы межвузовской научной конференции**  
**(14—16 апреля 1992 года)**

Редакторы, корректоры **Л. М. Клименко, Л. Ф. Тюкина**  
Технический редактор **С. И. Зянкина**

Сдано в набор 21.12.93. Подписано к печати 16.02.94. Формат 60×84 1/16.  
Печать высокая Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 14,41 Уч.-изд. л. 16,55  
Заказ № 3004. Тираж 300 экз. С. 147.

Издательство Удмуртского университета,  
426034, Ижевск, Красногеройская, 71.

Типография объединения «Полиграфия»,  
426034, Ижевск, Удмуртская, 237