ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РСФСР
ПО ДЕЛАМ НАУКИ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. О. В. КУУСИНЕНА

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА, ЖАНРА И ПОЭТИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Межвузовский сборник

ПЕТРОЗАВОДСК 1991

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем метода, жанра и поэтики русской литературы и содержит статьи по методологии литературоведческих исследований, футурологии литературы, проблемам жанра, повествования и поэтики конкретных произведений. Сборник адресован студентам, аспирантам и преподавателям.

Редакционная коллегия:

профессор *В. Н. Захаров* (ответственный редактор), доцент *А. Е. Кунильский*, профессор *В. М. Маркович*, профессор *А. Б. Муратов*, доцент *Л. И. Мальчуков*, доцент *Т. Г. Мальчукова*, профессор *Е. М. Неёлов*, профессор *Д. П. Николаев*, профессор *В. Е. Хализев*.

© Петрозаводский государственный университет, 1991

В. Н. ЗАХАРОВ

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Духовная культура языческой Руси была бесписьменной. Вплоть до недавнего времени она сохранялась и развивалась в фольклоре. Крещение дало Древней Руси и письменность, и литературу. Это историческое обстоятельство и знаменательное совпадение определили концепцию, исключительное значение и высокий авторитет русской литературы в духовной жизни народа и государства. Крещение дало идеал и предопределило содержание русской литературы, которое в своих существенных чертах оставалось неизменным в длительном процессе секуляризации и беллетризации того изначального духовного «зерна», из которого произросла русская литература. Само собой разумеется, что при этом церковь адаптировалась к народной культуре, что в фольклор проникли и усиливались христианские мотивы, что литература многое почерпнула из фольклора.

Генетически русская литература восходила к византийскому христианству, а это значит, что в исходных позициях — к античной поэзии и ветхозаветной мудрости, давших великую «нелитературу» — христианскую Словесность. Эта коллизия (правда, в условных современных терминах) глубоко проанализирована в статье С. С. Аверинцева «Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противостояние и встреча двух творческих принципов)»[1]. Русская литература была изначально христианской: она «вышла» из «Нового завета», из избранных для церковного употребления эпизодов и книг «Ветхого завета» (первый полный перевод «Библии» был осуществлен лишь в 1499 году), и так же, как византийская словесность, она была «нелитературой» — была религией, историей, законом, философией, наукой и лишь потом творением искусства. Специфическое эстетическое качество (свойство «художественности»/«литературности») древнерусская письменность приобрела постепенно в результате накопления текстов, свободных

Статья была представлена в качестве доклада на IV World Congress for Soviet and East European Studies. 21—26 July, 1990. Harrogate, England.

[1] В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М.: Наука, 1971. С. 206—266.

от религиозной, государственной, политической и социальной прагматики.

«Литература» является, пожалуй, наименее удачным словом для определения той сферы духовной деятельности, которую мы обозначаем этим словом. Впрочем, прямой смысл слова «литература» вряд ли удачен в любом языке. Латинское «литера», греческое «грамма» — *буква* в русском языке, но из этих корней происходят разные термины. Метонимический перенос, давший терминологическое значение слова «литература», условен, но мало ограничиться признанием этого факта — необходимо различать исторические смыслы этого слова.

В Киевской Руси, Новгородской республике, Московском царстве «литература» была прежде всего откровением Слова, которое было явлено крещением Руси. Она была письменностью и книжностью с высоким и очень строгим духовным цензом и включала в свой круг лишь то, что отвечало христианским идеям русской культуры. Она была Словесностью. Лишь в Новое время (во времена Российской империи) литература стала по преимуществу «искусством слова», сохранив изначальную духовную сущность — христианский идеал древнерусской литературы.

Наиболее полно эта концепция воплотилась в русской литературе XIX века. Она сформулирована в сюжете известного стихотворения Пушкина «Пророк» — в превращении «празднословного» и «лукавого» поэта в пророка, давшего миру Слово («Божественный Глагол»). «Категорический императив» Пушкина: поэт должен быть пророком, поэзия — откровением Слова. Эта идея прошла через всю русскую литературу в ее наиболее значительных проявлениях и мыслилась как ее призвание. Она не только определила духовный пафос художественного подвижничества Достоевского, но и подводила подчас писателей к отречению от литературы (наиболее известные случаи — «отречения» Гоголя и Л. Толстого, в XX веке — отречение поэта-символиста А. Добролюбова).

Признанный духовный мессианизм русской литературы был ее и силой, и слабостью. «Литература» постоянно стремилась стать «нелитературой»: в XVIII веке она охотно шла на государственную службу, в XIX веке стала доминантой общественного сознания, обретя многие социальные и политические функции «утилитарной эстетики», в XX веке многие писатели, в том числе и будущие «диссиденты», не устояли перед искушением построить «новый мир», возложить на литературу государственные заботы созидания «всеобщего счастья» и «светлого будущего».

Одно из давних недоразумений советского литературоведения — концепция «критического реализма», объявленного даже «высшей формой досоциалистического искусства». Ситуативный

термин М. Горького в его рассуждениях о социалистическом реализме, он стараниями многих литературоведов не только обрел «хрестоматийный глянец», но и стал характеристикой целого периода развития русской литературы, ее «золотого века».

Конечно, неправомерно противопоставлять русскую и советскую литературу по принципу «отрицание/утверждение», как это делал в свое время М. Горький. Русская классика была литературой идей и великого идеала. Ее содержание — отрицание во имя утверждения. Отрицание и утверждение — неотъемлемое свойство любого полноценного анализа. Их «меру» (а нередко и гармонию) определяет идеал художника. Собственно, идеал и устанавливает «взгляд» писателя, его «точку зрения» и «авторскую позицию», что в конечном счете обусловливает степень и глубину понимающего проникновения писателя в предмет изображения. Чем значительнее эстетический идеал, тем сильнее поэтический дар писателя, тем богаче он в выборе художественных средств воплощения своего идеала.

По своему эстетическому значению советская литература уступает русской классике — Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Толстому, Чехову. Причина — снижение идеала, утрата или ослабление общечеловеческих ценностей в течение длительного периода развития советской литературы. Только в тридцатые и сороковые годы можно было всерьез говорить, верить и убеждать других, что писатель, овладевший «диалектико-материалистическим методом» творчества, выше Гоголя, Достоевского и Толстого, а каждому школьнику вменялось на уроках литературы разбирать их ошибки — объяснять, в чем они заблуждались. Безнаказанно для литературы такие «уроки» классики не проходят, они до сих пор сказываются на нравственном состоянии общества.

Часто не задумываясь, мы привычно декламируем пушкинские стихи, не соотнося вытвержденное наизусть знаменитое четверостишие с нашим трагическим послепушкинским опытом:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил
я свободу
И милость к падшим призывал.

А многие ли современные и бывшие писатели, в том числе и увенчанные лаврами классики советской литературы, могли бы оценить свое творчество этими пушкинскими стихами? Многие ли из них «славили свободу»? Славили кого и что угодно, но не свободу. Лишь немногие сохранили верность этой пушкинской заповеди — ныне это «возвращенная» литература: М. Булгаков, А. Платонов, Б. Пастернак, А. Ахматова, Е. За-

мятин и другие. А «милость к падшим»? Этой установке противостояла другая заповедь, ставшая заглавием статьи М. Горького: «Если враг не сдается — его уничтожают». Впрочем, уничтожали не только несдававшихся, но и поверженных, не столько врагов, сколько неврагов. Отношение к «падшим» в нашей истории XX века было самым немилосердным.

Великой делает литературу великий идеал[2]. Такой великий идеал был у русских классиков, и пушкинское четверостишие было лишь одним из означений главного, существенного — того, что утратила и ныне мучительно восстанавливает наша современная литература. Подчеркиваю: именно литература, а не отдельные писатели, которые никогда и не утрачивали эти гуманистические ценности.

Сейчас налицо кризис современной литературы. Он заметен по многим признакам: молчат именитые; затрудненное развитие гласности (от гласности к свободе слова, от свободы слова к свободе дела) зачастую идет по горизонтали, а не по вертикали; много новых имен, но нет художественных открытий. Современный литературный процесс определяет «забытая» и «возвращенная» литература. Это сложный и достаточно противоречивый процесс. Положительно оценивая его, я не хотел бы впасть в преувеличение и переоценить эстетическое значение этого явления. Читатель узнает то, что было давно известно и уже забыто в западном мире. Немногое стало достоянием мировой литературы. Возвращение «забытой» и «отвергнутой» литературы — это все-таки процесс читателя, а не литературы. Современный читатель узнает то, что должно или во многом было известно и самим писателям, и критикам, и литературоведам. Меняется общественное сознание, но как литературные явления они состоялись давно, в другую историческую и художественную эпоху.

Сейчас время публицистики, а не эпоха шедевров, как, может быть, того хотелось бы. Именно публицистика дает сегодня наиболее полное и адекватное выражение бурного процесса политизации искусства, философии, науки — противоречивых идей и переходных форм времени.

Этот кризис современной литературы — благо, несмотря на острые и мучительные переживания писателей и чуть ли не «гражданскую войну» в литературе. Литература меняет свою сущность и функции. Она перестает быть «частью общепролетарского дела», «колесиком» и «винтиком» в государственной машине. О том, что опасность превращения литературы в ад-

---

[2] Конъюнктурное объявление из политических соображений «великим» или «более прогрессивным» идеала советской литературы не в счет — на поверку оно оказалось не более чем самозванством и политическим авантюризмом.

министративную инстанцию была уже в 1921 году, предупреждал в своей пророческой футурологической статье «Я боюсь» Е. Замятин, заметивший, что писатель обстоятельствами самой жизни постепенно превращается в чиновника: «Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни — в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной литературе», несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить — жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей,— Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре «Ревизора», Тургеневу каждые два месяца по трое «Отцов и детей», Чехову — в месяц по сотне рассказов. Это кажется нелепой шуткой, но это, к несчастью, не шутка, а настоящие цифры». Сейчас гонорарные ставки иные, но положение дел только усугубилось: секретарей Союза писателей разного уровня в десятки, а то и в сотни раз больше, чем портфелей в этом министерстве литературы.

Уже в 1921 году, когда можно было говорить не в пример больше и свободнее, чем позже, Е. Замятин с тревогой писал о будущем литературы в русской революции: «Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребенка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. А если неизлечима эта болезнь — я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое»[3]. История подтвердила самые мрачные прогнозы Замятина — до недавнего времени так и было.

Статья Е. Замятина наглядно демонстрирует и достоинства, и проблемы футурологических исследований — условность прогнозов: «если... то». Анализ Е. Замятина оказался точен, прогноз почти на семьдесят лет верен. Конечно, можно возразить, что у русской литературы было не только великое прошлое, но и достойное настоящее (и можно назвать много произведений, авторы которых не молчали, хотя не всегда и вовремя издавались,— ныне это «забытая» и «возвращенная» литература), но эта линия развития литературы существовала и проявлялась вопреки установкам, проработкам и известным постановлениям, призывавшим литературу на службу классовой борьбе (резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы») или «задачам социалистического строительства» (постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литера-

---

[3] Замятин Е. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 411, 412.

турно-художественных организаций»), так что вполне логично, что литература в это время стала частью уже «партийного дела» — средством пропаганды и агитации.

В заглавии одной из статей Д. С. Лихачев сформулировал в качестве задачи современного литературоведения необходимость изучения будущего литературы. Смысл подобных исследований — «выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствует и расширяет свои художественные возможности»[4]. Д. С. Лихачев выделяет восемь «линий» развития и совершенствования художественных возможностей: 1) постепенное снижение прямолинейной условности, 2) возрастание организованности, 3) возрастание личностного начала, 4) увеличение «сектора свободы», 5) расширение социальной среды, 6) рост гуманистического начала, 7) расширение мирового опыта и 8) расширение и углубление читательского восприятия литературного произведения. Изучать эти тенденции необходимо в контексте мировой литературы и тысячелетней истории русской литературы: «Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее... Наша современная литература заслуживает своей оценки не в узких пределах XX века, а в перспективе всемирно-исторического развития литературы»[5].

Футурологические аспекты слабо представлены в современном литературоведении. Между тем будущее литературы может быть предметом литературоведческих исследований — в частности, одним из разделов теории литературы. Необходимы и футурология литературы, и футурологические аспекты в литературно-критических исследованиях.

Конечно же, будущее литературы гипотетично. С какой степенью достоверности можно изучать то, чего нет, но лишь возможно, что будет? Не все можно угадать. Искусство зачастую непредсказуемо, особенно «новое слово» — художественные открытия гения, а ведь именно они определяют современный и будущий уровень развития литературы. В отличие от дельфийских оракулов, футурология может предрекать не то, что будет, а только то, что может быть при известных условиях. Футурология литературы может прогнозировать будущее значение современных тенденций литературного процесса. Она должна учитывать различные динамические модели развития литературы и сознавать условность своих прогнозов.

У современной литературы есть несколько возможных путей выхода из кризиса, вызванного изменением функций литературы в условиях общего кризиса административной системы.

---

[4] Лихачев Д. С. Будущее литературы как предмет изучения//В его кн.: Прошлое — будущему. Л.: Наука, 1985. С. 168.

[5] Там же. С. 202.

Прежде всего (и это путь без выбора) литература должна стать *литературой* — стать «искусством слова». Это достойный удел, но им не исчерпывается то значение, которое в течение последнего тысячелетия имела в России литература. Освобождение литературы от несвойственных искусству функций резко обострило проблему идеала и художественности современной литературы. Можно ждать «новое слово» в искусстве, но, как известно, художественные открытия всегда неожиданны и случаются довольно редко. Поэтому более прагматичен другой расчет: русская литература будет активно восстанавливать утраченные традиции. Собственно, это уже происходит: «забытая» и «возвращенная» литература восполняет пропущенные звенья единой цепи мирового художественного процесса.

Первое «звено» — восстановление эстетического опыта начала XX века. Он явно недооценивается: в отличие от «золотого» XIX века русской литературы он назван «серебряным веком».

Важную роль в литературном процессе XVIII—XX веков играла коллизия «поэзии» и «прозы». В русской литературе «эпохи поэзии» часто сменяются «эпохами прозы». Такими поэтическими эпохами, на смену которым приходила проза, были XVIII век вплоть до двадцатых годов XIX века, «рубеж веков» вплоть до двадцатых годов XX века, середина 50—60-х годов в советской литературе. «Золотой век» был триумфом прозы и романа. Но начинался он из поэтического XVIII века, и именно поэты Пушкин и Лермонтов завершили этот переход от поэзии к прозе. «Рубеж веков» был триумфом поэзии, одухотворенной русской прозой XIX века. Это был грандиозный эстетический эксперимент художественного преображения мира и России — преображения поэзией. Он явил в искусстве эстетическое разнообразие и духовное богатство жизни. Насильственно прерванный в двадцатые годы, он сохраняет значительные нереализованные в искусстве художественные возможности. По отношению к «золотому веку» «серебряный век» русской литературы можно вполне назвать «платиновым». Восстановление этого эстетического опыта устраняет одну существенную границу в истории русской литературы, разделяющую ее на «дореволюционную» и «советскую».

Второе «звено» (и даже не «звено», а «замок» цепи) — восстановление идеала русской литературы, в связи с чем неминуемо обращение к художественному опыту XIX века, когда «литературу» не случайно предпочитали называть «словесностью». Этот путь — своего рода «сверхзадача» современного литературного процесса: восстановив духовные традиции, литература должна стать не только литературой, но и словесностью; она может стать той Словесностью, которой изначально была русская литература — Откровением того Слова, которое, по Иоанну Богослову, дало начало и смысл миру и которое было

явлено крещением Руси. Совсем не обязательно, что русская литература непременно даст новый Апокалипсис — как в свое время раннее христианство дало «Откровение Иоанна Богослова», но теоретически и такая возможность не исключена.

В конечном же счете все зависит от того, какой выбор предпочтут сами писатели.

А. В. ДВОРЕЦКИЙ

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ФИДЕИЗМ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ «АГИОГРАФИЯ»

> Ум создал систему и лучше решится уничтожить здравый смысл, нежели отказаться от нее.
>
> В. Белинский

Современное научное сознание, как говорят философы, отличается обострением «методологической рефлексии»[1].

Будучи верным признаком кризиса в науке, такое обострение в области современного гуманитарного знания — несомненное благо. В самом деле, когда науковед-скептик П. Фейерабенд утверждает, что наука вообще — это «наиболее современный, наиболее агрессивный и наиболее догматический религиозный институт»[2], то применительно к современному естествознанию это выглядит скорее как экстравагантный эпатаж. Если же это заявление спроецировать на советскую гуманитарную науку — эпатаж обернется трюизмом. И тем актуальнее станет императив деструктивного — закономерное порождение методологического кризиса, совершенно отчетливого в наше время.

Деструктивный подход, однако, может стать для науки созидательным лишь в том случае, если, с одной стороны, не окажется соблазненным какой-либо идеологической, политической и пр. конъюнктурой и если, с другой стороны, не ограничится лишь сферой чистого умозрения, «философического» теоретизирования. Он может быть продуктивным, если устранит подмену общего частным и причины следствием в осмыслении природы и сущности самых конкретных явлений, порожденных доктринальными основаниями методологии.

К одному из таких явлений — конкретному литературоведческому «жанру» — мы и обратимся.

В самом начале века проницательный С. Н. Булгаков заметил, что вместо научной биографии Маркса создается его «со-

---

[1] Гуревич А. Я. Социальная история и историческая наука // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 23—25.

[2] Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986. С. 146.

циал-демократическое житие»[3]. И хотя философ не подозревал тогда, что зафиксировал рождение жанра, который на протяжении последующих десятилетий, может быть, единственный не испытает никаких кризисов и даст плоды не только на ниве многотомной ленинианы, сталинианы, лысенкианы и т. д., но множеством своих типологических форм овладеет всеми сферами гуманитарного знания, тем не менее природу его и потенциал его долгожительства объяснил весьма убедительно. Во всяком случае — то, что жанр этот рождался и не случайно и не по умыслу: первое «житие» — воспоминания о Марксе Лафарга и Либкнехта — было совершенно «наивным», написанным по зову *мировоззрения*. А также то, что по неумолимой логике религиозной системы первым героем агиографического жанра стал ее создатель.

На «философическом» уровне можно бесконечно спорить с С. Булгаковым, который задолго до «сталинских извращений» видел в марксизме «суррогатрелигиозную» мировоззренческую систему. Труднее оспаривать историческую реальность — то, что на сознание масс и их вождей, на сознание обыденное и научное руководящее влияние оказали все основные элементы, составляющие именно религиозный, описанный С. Булгаковым, тип мировоззрения.

Это и материалистическая «мистика» — фетишизация производительных сил; и «апокалиптика» — пророчество о скорой гибели грешного социального мира, питавшее веру в мировую революцию; это и своего рода «эсхатология» — учение о всеобщем рае окончательной гармонии, достижимой не на небесах, а на земле, что не может не оправдывать средств достижения этой цели; это и религиозный фанатизм, пафос самоотречения; это и «сакрализация» власти, смыкающей веру с политикой новый «папоцезаризм», а по-русски вождизм; это и непримиримая идеологическая ортодоксия, поддерживаемая кострами инквизиции. Это, наконец, и то, что составило гносеологическую почву рассматриваемого нами «жанра»,— адекватная характеру руководящего мировоззрения фидеистическая методология науки, которая с самого начала «новой эры» проявилась как агрессивная тенденция монопольной экспансии: понятно поэтому, что приблизительно девять из десяти работ по проблемам методологии литературоведения написаны и опубликованы в 20-е годы[4].

---

[3] Булгаков С. Н. Два града: Исследования о природе общественных идеалов. Т. 1. М., 1911. С. 71.

[4] Сейчас уже ясно, что всю литературную науку эта экспансия поглотить не смогла, как «передовой» метод соцреализма не смог поглотить всю русскую литературу. Главная причина этого, по-видимому, общая — как литература, так и литературная наука в России имели слишком мощную классическую традицию.

Такая методология — не простой набор частных догм, а система руководящих начал, основанная не на результатах объективных научных исследований, а на безусловно истинных априорных постулатах, изначально принятых на веру и впоследствии подающихся — как знаки культа — в форме стабильных цитат.

Ее фундаментальная мировоззренческая основа — ортодоксальный «воинствующий» материализм (речь идет не о так называемом «вульгарном материализме», а о вульгарности всякой монополии в научном познании, а тем более воинствующей), в частности — догмат об абсолютной детерминированности развития духовной культуры развитием социально-политическим и главным образом — социальными революциями, иными словами, представление о том, что социалистическая революция — это «Третий Завет» в истории культуры, «весть» о начале качественно совершенно нового этапа в ее развитии с совершенно новой системой ценностей и абсолютным правом ревизии старой культуры, т. е. предкультуры. Форма социального развития — не важно, революция это или реставрация, эволюция или реформация, в данном случае социалистическая революция — включается, таким образом, в сферу духовно-нравственных ценностей, превращаясь в буквальном смысле в предмет верховного культа.

На основе этого представления выстраивалась строго последовательная система методологических парадигм: любое событие в русской истории должно было рассматриваться не иначе как шаг к грядущей революции; мировоззрение и творчество писателей — исключительно по их отношению к идее вооруженной борьбы с самодержавием; наследие философов и литературных критиков — по их отношению к трем источникам и трем составным частям.

Историко-литературная ретроспектива, таким образом, определялась опрокинутой в прошлое телеологической концепцией целенаправленного и «безвариантного» развития духовной культуры как столбовой дороги к уже достигнутому в реальности идеалу. Консервативное и реакционное — как лишенное «по определению» перспективы — отодвигалось на обочину истории, а причисленное к прогрессивному подвергалось нередко операциям (в том числе текстологического характера) по исправлению «непоследовательности» и «исторической ограниченности» и превращалось в идолы, что и составляло предмет литературоведческих «житий», заключавших в себе в качестве своеобразных «моделей» всю историко-литературную концепцию.

Не удивительно поэтому, что жертвой системы, призванной быть системой доказательств аксиом, становилось не только исключенное по причине реакционности, не только арестованное в спецхранах (там оно, как ни кощунственно звучит, хотя

бы в целости сохранялось), а в первую очередь то, что превращалось в «святыни», поскольку созидание научной «агиографии», с соответствующим жанру подходом к проблеме истины, было непременно связано с насилием над биографиями, мировоззрением и творческим наследием писателей и критиков. К тому же добавим, что и времена «наивных» авторов прошли очень скоро, уступив место эпохе инквизиторского надзора.

Именно в такую эпоху — на излете сороковых годов — было возведено самое монументальное, завершенное творение в этом жанре — «житие» Виссариона Белинского. И этот исторический момент можно назвать пиком торжества методологической системы. К тому времени вся шкала культурных «ценностей» была, казалось, раз навсегда установленной и рассортированной по всем учебным пособиям и энциклопедиям; были уже приняты все «программные» постановления «по культуре»; завершался поход против реакционного Достоевского, против безыдейности лирики Тютчева и поэтов Серебряного века. А беспрецедентное, с трудом поддающееся исчерпывающему библиографическому учету количество работ о Белинском, выпущенных в короткий срок (повод — столетие со дня смерти критика — печально символичен), призвано было «закруглить» фидеистическую историко-литературную концепцию. Параллельно с последней «чисткой» классики, устранением из нее всего реакционного заканчивалось и сооружение столпа прогрессивного.

Так «житие» Белинского оказалось не только подлинным продуктом методологического фидеизма, но и его точной моделью, достаточной для того, чтобы раскрыть всю его сущность.

В основание канонического образа и «житийного» сюжета было положено выстроенное исследователями мировоззрение критика в виде целостной и законченной философско-политической системы, которая, как настаивает вузовский учебник, выше всех западноевропейских, поскольку революционно-демократическая[5]. Это основание уже само из себя рождало аксиому: развитие философских и эстетических взглядов Белинского тождественно прогрессу, а ценность всякой идеи, возникавшей в сознании критика, исчерпывалась тем, что она оказывалась лишь ступенью к высшему этапу эволюции, этапу не только единственно возможному, но и исторически неизбежному, поскольку критик — прогрессивный, что никаких доказательств в принципе не требует и не предполагает. Все прогрессивное изначально «обречено», хотя порой и исторически ограниченно, поскольку домарксово.

Прогрессивно-каноническая схема пути Белинского благопо-

---

[5] Кулеешов В. И. История русской критики. 3-е изд., испр. и доп. М., 1984. С. 79.

лучно дожила до середины 80-х годов, обретя лаконичную, отшлифованную многочисленными трудами и не лишенную своеобразной красоты формулу: «Так с поразительной быстротой сложилось новое мировоззрение в полном значении этого слова: от диалектики, от идеи объективности и отрицания (несколько позже от материализма) — к вопросам социальности, к новой оценке исторических эпох, к признанию великого значения революций — и от них к политической свободе и, наконец, к идеалу будущего, социализму»[6]. Нетрудно заметить, что это обобщение — не что иное, как схематическое изложение общей историко-литературной концепции в духе основных представлений фидеистической методологии.

Для того, чтобы проиллюстрировать живучесть аксиоматических оснований, приведем один довольно свежий пример. Г. А. Соловьев, автор последней монографии о Белинском, в которой подвергаются критике многие частные догмы, в самом «Начале» спрашивает: «Каким он должен быть (т. е. критик эпохи Белинского.— *А. Д.*), чтобы хотя бы интуитивно воспринять всю глубину совершающегося — рождение русского гуманистического и художественного развития?»[7]. И тут же отвечает, что в первую очередь — «демократом и социалистом». В этом фрагменте интересен не только характерный априоризм, но и элементарное игнорирование фактов, которые вовсе не являются исключениями из заданного правила. Скажем, великое значение поэзии Пушкина и вовсе не интуитивно воспринял до «демократа-социалиста» Белинского И. В. Киреевский, а «несоциалист» А. Григорьев, и тоже отнюдь не интуитивно, увидел глубокий гуманистический и художественный смысл прозы Пушкина, который не рассмотрел «социалист» Белинский.

В наше время было бы уже крайне тривиальным комментировать, насколько богатой и интересной предстает в указанной общей схеме мир идей Белинского, а вместе с ним — картина становления и развития русской литературы и критики.

Впрочем, фидеистическую доктрину эта картина меньше всего интересовала. Целенаправленно и последовательно Белинский превращался в безотказный цитатник — своего рода дополнение к «первоисточникам». Особенно, разумеется, пришедший наконец к «правильным выводам» поздний критик.

И здесь, скажем, никого не должно было интересовать, что «поздний» критик, задавленный бесконечной поденщиной, нуждой и чахоткой, весьма запутавшийся, к тому же, во впечатлениях от заграничной поездки и путешествия по югу России, ока-

---

[6] Днепров В. Белинский в мировой эстетике // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 147.

[7] Соловьев Г. А. Эстетические идеи молодого Белинского. М., 1986. С. 55.

зался в состоянии загнанной лошади, что решительным образом влияло на его мироощущение, на критические оценки и пафос статей, в которых были не только обретения, но и существенные и очевидные потери. Все эти «нюансы» исключались каноном, который если и допускал какое-либо человеческое «одеяние», так только — по образу и подобию — застегнутый на все пуговицы мундир.

Любопытно, между прочим, сравнить. Д. Мережковский начинал свою лекцию о Белинском с рассказа о его деде. Советские литературоведы — с обострения классовой борьбы в сороковые годы 19 века, с обострения, которого, как оказалось[8], в действительности не было: был лишь «перекресток» фидеистических представлений исторического и историко-литературного знания.

Поздний Белинский-цитатник отличался, разумеется, крайним однообразием. Было приложено немало хорошо проработанных идеологией пропагандистских способов, чтобы гуманистический пафос обоснования предмета изображения в очерках «Физиологии Петербурга» превратить в энтузиазм политической битвы; долгие и непростые поиски смысла понятия «народность искусства» превратить в «найденное» противопоставление общенациональных идеалов и интересов классовым (через упоминавшийся нами учебник по истории русской критики апология этого догмата проходит красной нитью); а покровительство «натуральной школе» обернулось главным источником утилитарной эстетики, регулярно учинявшей погромы писателям и художникам, и нередко — как ждановский погром — прямо «от имени» Белинского.

Разумеется, и в 40-е и в 50-е годы были научные работы (архивные изыскания, издание Полного собрания сочинений, открытие, скажем, М. Я. Поляковым новых биографических данных, объемный биографический труд В. С. Нечаевой), которые непростительный грех забывать. И речь не об этом, а о том, что все они тонули в едином потоке глобальных обобщений, в принципе не допускавших ни многообразия интерпретаций и оценок, ни оригинальности мысли, ни индивидуальности слова ученого.

Метод этих обобщений был вполне адекватен не только методологическим принципам, но и духу самой эпохи, когда цель оправдывала средства.

Основных средств было два: цитатная манипуляция и искусство интерпретации выбранных цитат. Приведем пример, когда из работ самого Белинского цитаты были вовсе не обязательны.

---

[8] Плимак Е. К вопросу о политической позиции «позднего» Белинского // История СССР. 1983. № 2. С. 35—53.

Весьма интересный факт. Белинского изучали со всех сторон. Есть работы «Белинский о социальном бесправии женщин», «Идеи дружбы народов России в литературном наследии Белинского», «Белинский о писателях-сибиряках», «Союз «ибо» в сложноподчиненных предложениях Белинского» и нет ни одной даже маленькой статьи на темы «Белинский и декабристы» и «Белинский и Радищев». Вместе с тем все обобщающие исследования начинаются и заканчиваются тезисом о том, что Белинский продолжал и развивал идеи Радищева и декабристов, т. е. стоял на прямой и единственной линии прогресса. Эта аксиома никогда не была связана ни с одной цитатой из Белинского, которая подтверждала бы его приверженность идеям именно Радищева или именно декабристов, а не Гегеля, скажем, или Шеллинга. Такой цитаты попросту не существует, поскольку с непосредственной традицией декабризма Белинский, в отличие, например, от Герцена, вообще не связан и декабрьское восстание никогда к числу эпохальных для исторической судьбы России не причислял. Во всяком случае, нетрудно предположить: если бы Белинский хотя бы раз хотя бы намекнул в статье или письме на «Путешествие» или 14 декабря, то на эту тему была бы написана по меньшей мере специальная монография.

Где же источник информации? Его откровенно указал автор одной из монографий: на преемственную связь «указывала «Правда» от 7 июня 1948 года»[9].

Подобные апелляции — вовсе не издержки «трудных» времен. В середине семидесятых годов участник дискуссии о мировоззрении «позднего» Белинского аргументировал свою позицию вот такой цитатной конструкцией: «Н. И. Пруцков... справедливо заключал: «Ленин не оговаривает поправения Белинского... Поэтому говорить о какой-то существенной эволюции взглядов Белинского... нельзя»[10].

Приведенный метод характеризует фидеизм в его экстремальной форме. В целом же метод цитатных манипуляций может сработать лишь при наличии цитат из самого источника.

Дает ли наследие Белинского такие, которые способны спровоцировать тотальную схематизацию его мировоззрения? Сколько угодно! Если находилось «достаточное» количество материала для обоснования образов декабриста-пугачевца Пушкина, пропагандиста-сатирика Гоголя и революционера-социалиста Щедрина, то что говорить о Белинском?.. Есть целое

---

[9] Степанов В. И. Философские и социологические воззрения Белинского. Минск, 1959. С. 29.

[10] Прийма Ф. Я. «Большая дорога» Белинского и перепутья его исследований // Русская литература. 1974. № 1. С. 90.

«Письмо», которого оказалось достаточно для целого постамента и основы «жития».

Не будем сейчас касаться этого освященного сакральными цитатами постамента. Отметим лишь то, что имеет самое непосредственное отношение к нашей конкретной теме.

Во-первых. В рамках фидеистической методологии все наследие Белинского неминуемо должно было быть сведено к зальцбруннскому письму. Автор одного из самых авторитетных исследований о Белинском утверждал, что понять «сущность мысли» критика «стало возможным лишь тогда, когда были оценены во всем своем значении высказывания Ленина о Белинском, из которых и *исходит* советская наука»[11]. Хорошо известно, что «высказывания» Ленина о Белинском исчерпываются его политической оценкой письма к Гоголю. И таким образом, произведению Белинского с рассуждениями о русском человеке, который, вспоминая о Боге, почесывает себе пониже поясницы, была уготована участь стать вершиной теоретической мысли литературного критика.

Во-вторых. До сих пор нет ни одного специального и сколько-нибудь полного исследования колоссальной и важнейшей для истории русской культуры темы — последняя книга Гоголя и ее судьба. Между тем понятая исключительно «по Белинскому», письму которого посвящена целая библиотека работ, она давно объявлена закрытой. Не очень уверенные попытки «реабилитировать» последнюю книгу Гоголя в начале 80-х годов были встречены весьма характерным образом: «В последние годы и за рубежом и у нас порою предпринимаются бесплодные попытки «пересмотреть» и «уточнить» издавна сложившийся и *бесспорно верный* в своей основе взгляд на трагедию позднего Гоголя... Между тем отрицательный приговор, вынесенный Белинским и Чернышевским «Выбранным местам», был принят — и об этом не следует забывать — самим Гоголем»[12]. В этом суждении характерны не только пафос, стиль и лексика, выработанные на протяжении десятилетий фидеистической методологией, но и уникальная «магическая» сила догм: нерушимая связка Белинский — Чернышевский заставляет Гоголя и после смерти «принимать» приговоры собственной книге.

Колоссальная энергия методологической системы не допускала и мысли о том, что письмо Белинского к Гоголю, каким бы значительным и знаменитым оно ни было, по отношению ко всему составу литературно-критического и эпистолярного наследия Белинского — всего лишь *одна из цитат,* которая не может исключить другие: например, те, что давали пищу для ис

---

[11] Лаврецкий А. Эстетика Белинского. М., 1959. С. 10.

[12] Фридлендер Г. М. Гоголь и современность//Русская литература. 1984 № 1. С. 7. (Выделено мной.— *А. Д.*).

следования «Белинский как религиозный мыслитель»[13], или те, что провоцировали немалочисленные обвинения в консерватизме и даже в холопстве[14].

Но если принимать логику цитатного метода исследования, то можно лишь до бесконечности спорить, какая из цитат наиболее истинная: та, где Белинский, скажем, приветствует «социализм» как свою новую веру[15], или более поздняя, где называет социалистов «насекомыми, вылупившимися из навоза, которым завален задний двор гения Руссо»[16]. Споры про цитаты велись, как известно, часто и доказывали неизменно лишь одно — полную несостоятельность «метода».

Это же убедительно доказала и известная полемика о мировоззрении «позднего» Белинского — одна из самых интересных и показательных, на наш взгляд, страниц в истории изучения наследия критика[17]. Она интересна, во-первых, эффектом неожиданности: о мировоззрении Белинского, казалось, сказано было все и раз навсегда; во-вторых, фактом живучести агрессивной культовой аргументации, пример которой мы уже приводили; в-третьих, тем, что не привела ни к каким новым убедительным выводам. Причину этого мы видим в том, что полемика скатилась в традиционное русло цитатных споров. Замкнувшись на выяснении, какая из цитат Белинского содержит истинный смысл, а в какой он тонет в полемическом пафосе, где Белинский говорит «своим» языком, а где «эзоповским», участники полемики забыли, по существу, о литературном критике, о том, что интерес может представлять не только резкая инсинуация в адрес Луи Блана, но, может быть, в большей степени — для выяснения позиции позднего Белинского — содержащиеся в том же письме оценки рассказов Тургенева, на которые никто не обратил внимания. «Уход» в цитаты нам кажется закономерным: все дело, видимо, в том, что в рамках этой дискуссии остался нетронутым априорный методологический императив — рассматривать мировоззрение критика с точки зрения проблемы революционного сознания как универсальной и стержневой, а духовную эволюцию критика — непремен-

---

[13] Барсов Н. Белинский как религиозный мыслитель // Церковный вестник. 1877. № 17.

[14] См., например: Айхенвальд Ю. И. Спор о Белинском: Ответ критикам. М., 1914; Михайловский Н. Прудон и Белинский // Отечественные записки. 1875. № 11. С. 157—198 и др.

[15] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. XII. С. 66.

[16] Там же. С. 323.

[17] Егоров Б. Ф. Наследие революционных демократов и современность // Вопросы литературы. 1973. № 3. С. 114—136; Прийма Ф. Я. Указ. соч.; Гей Н. К. Некоторые проблемы изучения Белинского // Вопросы литературы. 1974. № 11. С. 151—183; Прийма Ф. Я. Новые заплаты на старой концепции // Русская литература. 1975. № 3. С. 103—114; Поляков М. Я. Между историей и современностью // Вопросы литературы. 1976. № 6. С. 135—160; Плимак Е. Г. Указ. соч.

но через отношение к идее революционной борьбы. Поэтому в подтексте полемики прочитывалась и давняя прогностическая идея: какое направление приняла бы эволюция Белинского, если бы не его ранняя смерть, идея, восходящая к телеологическому аспекту методологии. Именно этому аспекту противоречит вполне, казалось бы, убедительный при своей простоте ответ, уже давно данный на вопрос о перспективах возможной эволюции критика: «Можно спорить о том, какому направлению принадлежал бы его гениальный ум, если бы не закончилась так рано его страдальческая жизнь. Но нельзя спорить о том, что значение его неизмеримо шире, чем роль родоначальника определенного направления»[18].

Спустя десятилетия эта мысль как раз и будет оспорена.

Закономерен и результат: уже в сознании школьника, добросовестного читателя учебников, Белинский — скучный символ того, что именно Белинскому было совершенно чуждо. Критик стал олицетворением прямолинейности обезличенной мысли, схематизма и талмудизма. При этом все его эстетические взгляды и литературно-критические оценки настойчиво превращались в придаток «самой передовой» идеологической схемы.

Закономерно и впечатление, что Белинский в наши дни ничем не интересен, поскольку полностью исчерпан — вместе с исторической исчерпанностью «передовой» схемы, к которой был прикован чугунной цепью догматизма.

Закономерна и адекватная «житийной» канонизации реакция, которая все чаще возникает в наше время,— «иконоборчество». «Житийного» Белинского вполне логично «припечатать» именем «бомбометатель». Логично, но в высшей степени несправедливо. Ибо Белинский — не Нечаев. Такая логика в высшей степени несправедлива не только по отношению к Белинскому: она лишь скрепляет порочный круг методологии с ее «житийно-анафемной» продукцией, явившей невиданные образцы варварства по отношению к культурному наследию.

Альтернатива здесь, по-видимому, одна — выйти за пределы этого круга и этой логики, тем более, что сама методология, будучи явлением системно-завершенным, не терпит никаких частных «исправлений» и «улучшений»; а тем более механических добавлений. Когда наше обществоведение пытается теперь это сделать — рождается лишь чудовищная эклектика.

Разумеется, предложенная альтернатива — дело чрезвычайно сложное. Однако первый шаг на этом пути нам представляется ясным. И на него указывает, опять-таки, судьба наследия Белинского, которая далеко не исчерпывается «житийным» сюжетом, представляющим собой лишь одну страницу в этой судьбе, соответствующую трагическому зигзагу в судьбе нашей

---

[18] Коган П. Белинский и его время. М., 1911. С. 151.

национальной культуры. И в данном случае не нужно ничего сочинять. Надо хотя бы собрать разбросанное, отторгнутое фидеистическими представлениями.

Например — вспомнить, что начало научному изучению Белинского положено не Михаилом Иовчуком, а Аполлоном Григорьевым, на которого ориентировались те представители русской критики и философии XIX—XX веков, которые видели в Белинском фигуру крупную и значительную — по причине ее неоднозначности и парадоксальности.

Н. Страхов писал: «Мы получили бы самую лучшую характеристику Белинского, если бы соединили в одно целое все то, что сказано о нем А. Григорьевым»[19]. Трудно оценить справедливость этих слов: этого «целого» мы до сих пор не имеем, как не имеем вообще полного собрания критических статей А. Григорьева — при многочисленных переизданиях других критиков. А лучшая, на наш взгляд, статья о Белинском — «Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики» — вообще никогда не переиздавалась и никем в работах о Белинском, кажется, даже не упоминалась.

Обратим внимание сейчас лишь на главное — на то, что первому исследователю Белинского (именно исследователю, а не «продолжателю дела») удалось избежать блужданий в цитатном лесу по той простой причине, что он этого леса не городил. А. Григорьев не выстраивал ценностной иерархии выводов, оценок и приговоров Белинского, подменяя тем самым суд истории, но стремился понять их исторические, эстетические и психологические мотивы. Он отчетливо видел в эволюции взглядов Белинского основные этапы, но не превращал ни один из них в законченную систему и уж тем более в предмет поклонения или, наоборот, предвзятого отрицания, а стремился понять внутренний смысл, мотивы и характер самого движения мысли критика и в этом движении — объективный смысл и природу как открытий, так и заблуждений. Для него было совершенно очевидным не только то, что момент физической смерти Белинского не был «завершением» его сложнейшего пути к истине(как это представляет наше «житие»), но и то, что этот путь оборвался в самом начале его нового, еле наметившегося этапа и что вопрос о какой-либо предопределенности этого развития абсолютно бессмыслен, спекулятивен.

А. Григорьеву удалось увидеть, по-видимому, самое главное — то, что судьбой было уготовано стать «во главе умственного развития» целого поколения именно Белинскому, в слове которого выплеснулась накопившаяся в недрах общественного сознания колоссальная энергия, которую совершенно нелепо

---

[19] Страхов Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 3. СПб., 1896. С. 379.

ограничивать какой бы то ни было одной, пусть архипрогрессивной, доктриной. И не сами противоречия и изменения мнений Белинского в первую очередь интересовали его первого исследователя, но их колоссальная творческая энергия, которой — добавим — хватило, по существу, на целое столетие русской литературы. Поэтому и «каждая ошибка его,— утверждал А. Григорьев,— была дороже по значению и плодотворнее по последствиям неизменности многих мнений»[20]. Факт, следует отметить, уникальный: никем и никогда ошибки и заблуждения литературных критиков подобным образом не оценивались.

В таком — не побоимся на «житийном» фоне сказать — объективном взгляде на феномен Белинского А. Григорьев имел и своих последователей. Почти все они были «репрессированы» методологической системой, так как числились «непримиримыми врагами прогресса», а следовательно, и Белинского, а их рассуждения и оценки в корне разрушали схематизм и канон, подрывая саму системную стройность представлений.

Есть безусловная закономерность в том, что на рубеже веков, когда возникла потребность осмыслить XIX век как уже свершившийся исторический этап, резко вырос интерес к Белинскому — как к одной из «центральных натур» этого века. Возрождалась и логика А. Григорьева в постижении феномена Белинского.

Русские философы-идеалисты, например, в исследованиях проблемы русской интеллигенции шли от Белинского, которого считали, во всяком случае, Д. Мережковский, Н. Минский, Н. Бердяев[21], ее родоначальником. Именно на примере «отца русской интеллигенции» (Д. Мережковский) философы стремились понять особенности, говоря модным нынче термином, «интеллигентского» менталитета — стремились восстановить природу идеалов и верований, многообразные социально-исторические, мировоззренческие, психологические факторы, определявшие в своем причудливом переплетении характер мыслительной деятельности Белинского. Эта тема, разумеется, целиком оказалась за пределами «жития».

Интересен и Белинский В. Розанова, который стремился понять источник мощного духовного влияния Белинского, или, как говорил сам философ, тот «нравственно-очистительный» и «высоко-просветительный»[22] смысл, который нес Белинский

---

[20] Григорьев А. Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики // Время. 1861. № 3. С. 47.

[21]. Мережковский Д. Завет Белинского. Пг., 1915; Минский Н. По перечтении сочинений Белинского // Новости и биржевая газета. 1898. № 151, 165. С. 3; Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии. СПб., 1910. С. 174 и др.

[22] Розанов В. В. Литературные очерки: Сборник статей. СПб., 1899. С. 177.

в своих сочинениях и в самом своем бытии. Человеку, прошедшему советскую «гуманитарную» школу и с детских лет приученному воспринимать Белинского, как и всю русскую литературу, сквозь решетку милитаристских понятий о борьбе «лагерей», могут показаться просто абсурдными рассуждения В. Розанова о том, что «все идеальное, что есть в обществе, Белинский безмерно возлюбил», что «в каждую минуту бытия своего он горел к лучшему и... лучшее это было для него умственный, духовный, образовательный свет», и что сочинения его «разошлись лаской, мягкостью, честностью»[23]. Тем более абсурдным покажется то, что философ называл Белинского творцом «порнографии России», имея в виду письмо к Гоголю, и в то же время в наследии критика находил «веяние ветра Божия». Здесь иная методология — «реакционная» диалектика познания сложных явлений духовной культуры.

Это лишь маленькие фрагменты находящегося за пределами «жития» материала, фрагменты, иллюстрирующие одно — так сказать, философско-психологическое — направление в изучении Белинского. Обращение к ним, разумеется, не обозначает рецепта избавления критика от пут догматизма путем перестановки работ и имен во имя подтверждения значительности и величия критика, но — с другой стороны. Этот путь был бы изнанкой того же фидеизма.

Речь идет лишь о полноте историографической картины. И вопрос этот, как ни странно, отнюдь не банален: мы не имеем историографии русского литературоведения. В принципе не имеем — как специальной научной дисциплины. Отказ от нее — «родовой» признак методологической системы, ее главное завоевание. Речь идет и о том, что нам, кажется, необходимо перечитать, вместо толстых книг о Белинском, самого Белинского: не перечитывали по меньшей мере лет пятьдесят.

Мы не можем быть сейчас уверенными, что критик нами уже понят, а тургеневская характеристика Белинского как «центральной натуры» до конца исчерпана.

К Белинскому непременно нужно возвращаться, если мы хотим понять парадоксальную историю русской культуры и корни нашей национальной трагедии. А тема эта принципиально исключается официальной методологией литературоведения.

---

[23] Там же. С. 173.

И. М. КУДРЯВИНА, Т. Г. МАЛЬЧУКОВ

МИФ В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА 1820-х ГОДОВ

«...Поэту должно быть больше тво
цом мифов, чем метров».

Аристотель[1]

«...Ум не может довольствоватьс
одними игрушками гармонии, вообра
жение требует картин и рассказов»

Пушкин[2]

Названная тема — часть общей проблемы мифотворчеств Пушкина. Эта проблема, важная и сама по себе в плане исто рической поэтики, и для определения художественного метода автора, и для выяснения его отношения к литературной традиции и современному романтизму, и для интерпретации текстов не только не решена, но и не поставлена в целом достаточно отчетливо. В энциклопедической статье «Литература и миф» в ряду обращавшихся к мифу старших и младших его современников (Гете, Шиллер, Гельдерлин, Клейст, Гофман, Шатобриан, Байрон, Шелли, Лермонтов, Гоголь) имя Пушкина показательно отсутствует[3]. И это несмотря на имеющиеся работы об отдельных мифологических образах и мотивах в романе «Евгений Онегин», драме «Каменный гость» и поэме «Медный всадник», повестях «Гробовщик» и «Пиковая дама», ранней лицейской лирике и поздних антологических стихотворениях[4]

---

[1] Arst. Poet. IX, 1451 b. 25 «...ton poieten mallon ton mython einai dei poieten e ton metron».

[2] Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической//Полн. собр соч. Т. I—XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. XI. С. 37. В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием тома римскими цифрами и страницы — арабскими.

[3] Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы / Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 60—61.

[4] См.: Агранович С. З., Рассовская Л. И. Осмысление фольклорно-мифологических мотивов в процессе формирования реалистического метода А. С. Пушкина // Русская поэзия XVIII—XIX вв. Куйбышев, 1986. С. 41—53. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 51 и сл.; Грехнев В. А. «Анфологические» эпиграммы А. С. Пушкина//Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 31—49; Григорьева А. Д. Язык лирики Пушкина 30-х годов: Опыты в антологическом роде // Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М., 1981. С. 120—154 Ильичев А. В. «Когда за городом задумчив я брожу...» // Временник Пуш

Лирика Пушкина 20-х годов выпала, однако, и из этой сферы частных наблюдений и специальных исследований. Утвердилось даже мнение, что методом «мифологизации действительности» Пушкин овладевает только к 1830 г. в связи с художественной задачей воссоздания древности. Восполнить имеющийся пробел и прояснить по возможности проблему в целом и будет нашей задачей.

Среди пушкинских лирических произведений 1820-х годов в интересующем нас аспекте, помимо переводных «Подражаний Корану» и «Прозерпины», особенное внимание привлекают следующие: «Муза» (1821), «Телега жизни» (1823), «Демон» (1823), «Свободы сеятель пустынный...» (1823), «Аквилон» (1824), «Пророк» (1826), «Три ключа» (1827), «Арион» (1827), «Ангел» (1827), «Поэт» (1827), «Воспоминание» (1828), «Поэт и толпа» (1828), «Анчар» (1828). Написанные в разное время, в меняющихся обстоятельствах частной и общественной жизни, эти стихотворения толковались в связи с отдельными источниками и поводами, конкретной биографической, политической и литературной ситуацией и как целая группа не рассматривались. Между тем основания для этого, кажется, есть. Они не столько в единстве тематики или проблематики, достаточно разнообразных. И не столько в жанровых традициях: это стихотворения неопределенной жанровой природы, во всяком случае явные признаки лирических жанров — оды, элегии, послания — в них отсутствуют. И не столько во внешней форме; это рифмованные ямбические тексты небольшого объема, преимущественно четырехстопные катрены, единство которых определяется скорее отрицательно (исключением хореических размеров и ямбических трехстопников, как и вообще сравнительно редких у Пушкина трехдольных метров) и варьируется в довольно широких границах — объем колеблется от 8 до 55 стихов, размеры от 4Я, 5Я, 6Я, наряду с господствующими катренами встречаются александрийские двустишия, свободные строфические образования как и астрофические композиции. Наконец, дело не в одном соблюдении серьезного тона и высокого стиля, изредка все-таки нарушаемых: так, в стихотворении «Телега жизни» тон проникнут шутливой иронией, а стиль пестрит просторечными выражениями (введен даже «русский титул»). При

инской комиссии. Вып. 21. Л.: Наука, 1987. С. 98—104 Кибальник С. А. Антологические эпиграммы Пушкина//Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. XII. С. 159—161; Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 170; Лосев А. Ф. Поэзия, мировоззрение, миф//ЛГ. 1987. 11 февраля. С. 5; Маркович В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны//Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 69—81; Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина//Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.

некотором значении названных здесь элементов внешней формы как сопутствующих и содействующих, главная роль, как представляется нам, принадлежит здесь внутренней форме, поэтике, принципам организации художественного мира.

Обратим прежде всего внимание на наличие в этих стихотворениях сюжета, причем не лирического, присутствующего едва ли не в каждом стихотворении как отражение динамики чувств, диалектики души, но прямо событийного. Лирическое событие происходит на фоне космического или символического пейзажа. Место действия не конкретизировано в пространстве, не уточняется и его время. Даже если конкретные определения присутствуют лексически, их определенность оказывается мнимой, пространство безграничным, а время универсальным. Географически конкретная, библейская пустыня, в которой пророк встречает Серафима, метафорически трактуется как символ бездуховного существования и имеет, следовательно, вселенские пределы. Соответственно и герой стихотворения, не совпадающий со своим прототипом, историческим Исайей, оказывается обобщенной фигурой Пророка на все времена, вбирая в себя и лирическое «Я» автора и его время. Универсализация сюжета, обобщенность образов, символизм декораций являются непременным качеством поэтики стихотворений и, если не открываются автору сразу, в вдохновенном прозрении (как, судя по биографическим свидетельствам, было при создании «Пророка»), то проясняются в процессе творческой работы над замыслом. В этом плане показательна творческая история стихотворения «Анчар». Импульсом к его написанию послужили свидетельства очевидцев о ядовитом дереве с острова Ява Upas. И первоначально поэт пересказывал этот любопытный и страшный, в романтическом вкусе, анекдот, причем оказывалось, что этот геоботанический раритет, «феномен роковой» имеет отношение к личности автора: «Природа Африки моей Его в день гнева породила». Однако в процессе уточнения замысла поэт отказывается от подобных реликтов мемуарного или новеллистического повествования, как и от трактовки предмета как экзотической подробности окраины ойкумены. Проясняемый в своей космической сущности «древа смерти» Анчар передвигается с окраины мира в его центр. Одновременно устраняется соотнесенность сюжета стихотворения с личностью автора и настоящим моментом. Действие как бы переносится в истоки истории. Картина бедного быта (шалаш, лыки, стрелы), которая могла быть истолкована как этнографически точное описание сохранившихся первобытных племен, становится изображением первоначал человеческого бытия, пра- и прообраза будущей истории. Таким образом, поэт создает архетипический сюжет — актуальный на все времена, но отнесенный к первозданному миру.

В этом первозданном мире находят художественное оправдание и космический пейзаж и участвующие в событии боги, которые тогда, на заре человечества, являлись людям воочию. Здесь действуют бог Времени, Сатурн или Кронос, Муза, Демон, Ангел, Серафим, Воспоминание, Мнемозина и Немезида, Аполлон, древо смерти или мифологизированные три ключа, утоляющие вечные стремления человечества к наслаждениям, славе и творчеству или к смерти. Надо думать, что и лирическое «Я» в этих стихотворениях, если оно явно присутствует, а не растворяется в лирическом подтексте объективного сюжета, не может быть сведено к образу автора, даже расширенному за счет включения героя его времени, а все содержание не может быть понято как самовыражение поэта.

По этому признаку названные стихотворения объединены в читательском восприятии. С точки зрения психологии восприятия, они все принадлежат, если воспользоваться терминами Д. Н. Овсянико-Куликовского, к лирике «искусственной» в противоположность лирике «натуральной». В последней ученый видел безыскусную импровизацию, свободное выражение лирической эмоции, между тем как первую считал тщательно обработанным результатом лирического аффекта[5].

Однако, на наш взгляд, признание художественности «натуральной» лирики Пушкина не отменяет правомерности «психологической» классификации его лирического творчества. С одним уточнением. Создание «натуральной» лирики было сознательной целью поэта, который считал одной из задач поэзии самосознание личности — самовоспитание («самостоянье») человека и, кроме того, учитывал интерес читателей к авторскому самовыражению. «Нам приятно видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали,

---

[5] Овсянико-Куликовский Д. Н. А. С. Пушкин//Собр. соч. 3-е изд. М.; П.: Гос. изд-во, 1924. Т. IV. С. 81—87; 96—115. К «натуральной» лирике автор относит биографические строфы в романе «Евгений Онегин», лицейские годовщины, «Сожженное письмо», «Желание славы», «Подруга дней моих суровых», «Мой первый друг, мой друг бесценный...», «Не пой, красавица, при мне...» и др. подобные. Стихотворения «Я помню чудное мгновенье», «Я вас любил...», «Для берегов отчизны дальной» и аналогичные им исследователь помещает на границе между «натуральной» и «искусственной» лирикой. В качестве примеров последней он называет «Пророк», «Анчар», «Ангел», «В степи мирской» и некоторые другие. Можно заметить, конечно, что и так называемая «натуральная» лирика Пушкина несет на себе печать искусности, или даже искусственности. Здесь имеется в виду не одна лишь формальная отделка, стихотворческое мастерство, благозвучие или стилистическая гармония, слаженность, сращение разнородных лексических элементов. Исследуя стиль и язык поэтической речи Пушкина, В. В. Виноградов обнаружил попутно в самых, казалось бы, безыскусных экспромтах, свободных импровизациях сложную систему предметных и сюжетных замещений, символических и психологических метонимий и метафор, эллипсов и проч.

и в радости, и в парениях восторга, и в отдохновении чувств и в ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа» (XII, 93). Согласно Пушкину, эта поэзия имеет свою ценность, свои эстетические критерии и длительную историю — от античности вплоть до французской poésie fugitive: «Для тех, которые любят Катулла, Грессета и Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или унылом вдохновении элегии, не только в обширных созданиях драмы или эпопеи, но и в игривости шутки, и в забавах ума, вдохновенных ясной веселостью, искренность драгоценна в поэте» (XII, 93). В России эта традиция осваивалась и предшественниками Пушкина (Державиным, Карамзиным, Дмитриевым) в домашней поэзии, арзамасских шутках Жуковского, В. Л. Пушкина, Воейкова, Вяземского, а главное, в лирике Батюшкова. Он и теоретически формулировал принцип «безыскусной поэзии» — «живи как пишешь и пиши как живешь»[7] и стремился практически его воплотить. Свои стихотворные «опыты» он представляет читателю как «поэтический дневник»[8].

Разумеется, и безыскусность, и исповедальность поэзии Батюшкова имели довольно тесные границы. Откровенность «Исповеди» Руссо ему претила, его поражала прямота пушкинских стихов, заключающих послание «Юрьеву», наконец, сам он решительно возражал против сближения своей поэзии с биографией[9]. И действительно, в его лирике пережитое, биографическое еще только животворит условные образы, редко, как в послании «К Петину», прорываясь на поверхность, чаще образуя лирический подтекст традиционных мотивов. Отсюда у него, как и у Жуковского, стремление опереться на источник и обилие переводов и подражаний.

Известно, что преодолеть литературный схематизм удалось только Пушкину. Причем именно в 1820-е годы, когда, осудив свои ранние стихи за условные образы и растянутые описательные выражения («Угодник Бахуса, я, трезвый меж друзьями, Бывало, пел вино водяными стихами; Мечтательных Дорид

---

[7] Батюшков К. Н. Нечто о поэте и поэзии // Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. С. 22. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[8] «В сем дедале рифм и слов недостает искусства: Но дружество найдет мои, в замену, чувства, Историю моих страстей, Ума и сердца заблуждений; Заботы, суеты, печали прежних дней, И легкокрылы наслажденья; Как в жизни падал, как вставал; Как вовсе умирал, для света; Как снова мой челнок фортуне поверял... И, словом, весь журнал здесь дружество найдет беспечного поэта» (200).

[9] Батюшков К. Н. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1989. Т. II. С. 570.

и славил и бранил» — II, 24)[10], поэт открывает в русской литературе эпоху непосредственного отношения к действительности. Создавая поэтическую энциклопедию русской жизни, Пушкин в лирических отступлениях романа «Евгений Онегин» и в написанных одновременно «мелких стихотворениях» запечатлел собственные переживания и настроения, не объективируя их и не скрывая под условными поэтическими формулами. Показательно, что все приводимые Овсянико-Куликовским примеры «натуральной» лирики Пушкина приходятся на это десятилетие. Соответственно, на наш взгляд, и следует датировать появление лирики самовыражения, а не относить ее исключительно к поэзии 1830-х годов.

Естественно поставить вопрос, является ли поэзия самовыражения единственным представимым для Пушкина направлением преобразования лирической традиции. Именно так трактовали исследователи его «поэзию действительности», когда высшими ее достижениями называли такие стихотворения с подчеркнуто прозаической поэтикой, как «Румяный критик мой...» или «Вновь я посетил». В духе этого же поэтического реализма понимались также и произведения, использующие традиционные мотивы и мифологические сюжеты. В них видели характерное для романтизма и реализма стремление воспроизвести «couleur locale», проявление «мирообъемлющего гения» и «протеистического таланта» поэта. Соглашаясь с этими трактовками, но не считая их исчерпывающими, заметим, что при воспроизведении иных культур внимание Пушкина привлекает не столько различный в каждом отдельном случае «местный колорит», сколько некий общий тип художественного миропонимания и мировоплощения. Вопреки бытующему мнению о выдержанности и чистоте национального стиля, Пушкин часто смешивает «местные краски», о переводчике Гомера говорит как о Моисее («И светел ты сошел с таинственных вершин, И вынес нам свои скрижали» — III, 280), рядом с жертвоприношением Аполлону упоминает «заботы суетного света», лиру называет «святой» (III, 65), римских сенаторов — «вельможами» (III, 220). Зато его интерес к древним культурам поразительно устойчив. Он обращается к древнегреческой мифологии, Библии, Корану, разумеется, не с тем только, чтобы повторить чужое, но, главным образом, чтобы выразить свое. Показательно, что поэт воспроизводит мифологическое осмысление и представление мира даже в тех случаях, когда, как, например, в стихотво-

[10] Противопоставление воображаемого поэтического мира и действительности появляется в тексте послания «К Шишкову» при подготовке его к изданию 1826 г. В первоначальном его варианте, засвидетельствованном в лицейской тетради, говорилось только о несовершенстве поэтических опытов автора: «Угодник Бахуса, с веселыми друзьями, Бывало, пел вино водяными стихами, В дурных стихах дурных писателей бранил...» (I, 233).

рениях «Анчар» или «В степи мирской...», он не опирается н конкретный древний источник. Так что, на наш взгляд, прав мернее говорить не о едином движении поэта к самовыраж нию и реализму, но о преобразовании им традиционной лир ки в двух направлениях: художественного реализма и худож ственного символизма или мифологизма [11].

Чтобы понять, как сочетались эти разнонаправленные и тенции в творческом сознании поэта, уместно вспомнить пс хологическое разделение его лирики на «натуральную» — и провизацию лирической эмоции и «искусственную» — результа лирического аффекта и тщательной обработки. При всей отн сительности подобного разделения нужно сказать, что в обще виде оно соответствовало авторским концепциям. В отличие с тех, которые не признавали «иной поэзии, кроме страстной ил выспренной», которые находили «Горация прозаическим (сп койным, умным, рассудительным)», Пушкин ценил самовыра жение поэта «во всех состояниях, изменениях его живо и творческой души» (XII, 93). Он принимал как читатель и, чт еще важнее, создавал как автор «поэзию не только в ее лири ческих порывах или унылом вдохновении элегии, не тольк в обширных созданиях драмы и эпопеи, но и в игривости шут ки, и в забавах ума, вдохновенных ясной веселостью» (XII, 93 Как мы видим, Пушкин различает «отдохновение чувств и «парение восторга» (т. е. эмоцию и аффект) и едва ли н в соответствии с этим делит лирику на легкую, веселую и важ ную, серьезную. Эту последнюю он сопоставляет с обширным созданиями драмы и эпопеи, указывая таким образом на боль шую степень творческого участия, отделанности («искусственно сти») ее произведений в противоположность лирическим импро визациям. Наконец, противопоставляя легкой поэзии «поэзи страстную или выспренную», «лирические порывы или уныло вдохновение элегии», он обнаруживает жанровые истоки важ ной («искусственной») лирики — оду и элегию. Последнее объ ясняет, в частности, метрический репертуар «искусственной» ли рики Пушкина — отмеченное выше варьирование 4-, 5- и 6-сто ных ямбических размеров и полное исключение коротких ямби ческих и хореических размеров, для оды и элегии не характер ных.

Соединившись в едином жанровом субстрате, ода и элеги должны были сблизиться или, во всяком случае, смягчить, сгла

---

[11] В сложном вопросе о соотношении символа и мифа в качестве рабо чей гипотезы принимаем точку зрения авторов статьи (Барсуков С. Г., Гри шакова М. Ф., Григорьева Е. Г., Зайонц Л. О., Лотман Ю. М., Пономаре ва Г. М., Митрошкин В. Ю. Предварительные замечания по проблеме «Эм блема — символ — миф в культуре 18 столетия»//Учен. зап. Тарт. ун-та 1987. Вып. 746. С. 86): «если символ разрастается настолько, что приобрета ет сюжет, то мы определяем его как миф».

ить противоположные качества. Такими качествами считались оржественность, парадность оды и камерность, домашность легии. Различие тона и стиля отражало особенности содержания. Предмет торжественной оды — историческое событие, голос автора выражает здесь «глас народа, глас божий». Герой легии — «внутренний» человек, ее содержание — субъективное чувство, сердечное воображение, воспоминание об утраченной любви и юности, предчувствие смерти. Так понимал противостояние жанров Кюхельбекер, жалел, что в свое время (т. е. 1810-е годы) «мы променяли оду на элегию» и предлагал в известной статье 1824 г. теперь сделать обратное[12]. Пушкину, хотя двумя годами раньше он и высказывал сходное недовольство однообразием элегии («...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности наша литература далеко не подвинется» — XI, 19), это предложение показалось, однако, сомнительным: «Чужого толка» хитрый лирик Ужели для тебя сносней Унылых наших рифмачей» (Е. О. IV, 33). С его точки зрения, обе литературные крайности смешны («Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», «Соловей и кукушка»), а «вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны», но «из того еще не следует, что роды лирической и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии» (XI, 50). Таким образом, в литературном сознании Пушкина ода и элегия не заменяют и не отменяют друг друга, но стоят рядом. Мало того, они могут быть сближены в едином роде высокой лирики, во-первых, как результат лирического аффекта или, как принято было говорить в пушкинские времена, божественного вдохновения[13], вот почему «вялые» оды и элегия для него «равно несносны».

Во-вторых, и возможная и действительная интерференция этих жанров будет очевидна, если иметь в виду мировой художественный опыт во всем его многообразии. Так, Пушкин замечает, что «у нас почти не существует чистая элегия. У древних отличалась она особым стихосложением, но иногда сбивалась на идиллию, иногда входила в трагедию, иногда принимала ход лирический (чему в новейшие времена видим пример у Гете)» (XI, 50). С другой стороны, и ода известна Пушкину не только как «реляция в стихах», но и как ода духовная, философская, анакреонтическая, горацианская. Последние две разновидности одической поэзии, популярные в русской словесности

---

[12] Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. II. С. 572.

[13] Так, в стихотворении «Муза» Пушкин противопоставляет легкой (идиллической) поэзии поэзию боговдохновенную — «гимны важные, внушенные богами» (II, 164).

первых десятилетий 19 века, совпадая с элегией по предмет изображения, отличались от нее только тоном и характеро литературной маски, в обоих случаях, однако, достаточно обоб щенной. Отсюда устанавливаемая поэтом близость тематик оды и элегии, как и обособление этих жанров в силу обобщен ности героя и ситуации от «натуральной» лирики: «В од в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящи чувствования в настоящих обстоятельствах» (XI, 177). Как по казывает контекст этого высказывания, речь здесь идет н о правде самовыражения, но о правдоподобии, аналогичном ве ристическим вымыслам романа и поэмы. Вместе с тем это прав доподобие менее всего кажется Пушкину единственной цель искусства: «Почему же статуи раскрашенные нравятся нам ме нее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитае выражать свои мысли стихами?» (XI, 177). Отвечая на эти во просы многозначной и исчерпывающей формулой «цель худо жества есть идеал» (XII, 70), Пушкин должен был искать осо бых форм для его выражения в словесности, аналогичны обобщенным и идеализированным образам классическо скульптуры.

Отчасти эти формы заключались уже во внешних украшени ях поэзии. Стих и стиль придавали остроту мысли, изяществ шутке, возводили в «перл создания» запечатленные в лириче ских импровизациях мгновенные впечатления жизни. Этог было почти достаточно для «натуральной» лирики, продолжа ющей русскую и французскую poésie fugitive. Так, по наблю дениям Пушкина, «прелестные безделки» Вольтера «одною риф мою и метром» отличались от прозы, в них философия говори ла общепонятным и шутливым языком, «и эта легкость казалас верхом поэзии» (XI, 272). Однако сам поэт, принимая этот стил для «легкой» лирики, отнюдь не считает его «верхом поэзии». Напротив, с его точки зрения, нет ничего «противоположнее поэзии», нежели плоская рационалистическая философия, су хой прозаический стиль и «мелочные игрушки остроумия» (XI 272). Он называет «остроумных и положительных» французских авторов 18 века «народом самым антипоэтическим» (XI, 219) и обнаруживает «вечный источник поэзии у всех народов в ре лигии» (XI, 271).

Приведенные высказывания датируются 1832 и 1834 года ми. Однако относить подобные суждения исключительно к 30-м годам нет необходимости, как и объяснять их только эволюцией художественных вкусов и взглядов Пушкина от классицизма к романтизму, от культуры французской к культу ре германской, от рационализма к интуитивизму и от просвеще ния к религии. Сходные мысли высказывались поэтом и раньше — в 20-е годы. Так, в «Подражаниях Корану» (1824) Пушкин, приведя слова Магомета «Нечестивые думают, что Коран

сть собрание новой лжи и старых басен», пишет: «Мнение сих ечестивых, конечно, справедливо, но несмотря на сие, многие равственные истины изложены в Коране сильным и поэтичеким образом» (II, 358). Комментируя строки переложения Земля недвижна — неба своды, Творец, поддержаны тобой, Да е падут на сушь и воды И не подавят нас собой» (II, 354), поэт амечает: «Плохая физика, но зато какая смелая поэзия» (II, 58). Религиозные и мифологические истоки имеют и космические образы и пейзажи у европейских поэтов Данте, Кальдерона, Шекспира, Мильтона, Гете, русских — Ломоносова и Державина, их лирическая дерзость вызывает постоянное восхищение Пушкина (XI, 60—61, 27, XIII, 182). Обратившись к истоии европейской литературы и рассматривая ее не без учета обственных литературных задач, Пушкин описывает ее начало — формальную изощренность поэзии трубадуров и замечает: Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармоии, воображение требует картин и рассказов» (XI, 37). «Трубадуры и труверы обратились к новым источникам вдохновеия: аллегория стала любимой формою вымысла — церковые празднества и темные понятия о древней трагедии порожили мистерии. Явились ле, роман и фаблио» (XI, 508).

Мы видим, что в зависимости от цели, контекста и общего арактера высказывания Пушкин варьирует противопоставлеие поэтической формы и поэтического содержания, философии религии, сентенции и мифа, меняя акценты и оценки, иногда аже в пользу французской традиции 18 века, как, например, заметке 1836 г. «Путешествие В. Л.» (XII, 93), но само это ротивопоставление проходит через всю его критическую частью эпистолярную прозу 20—30-х годов, поэтому, кажет, вернее понимать его не в диахронии, как смену приоритеов, эстетическую переориентацию с французской литературы немецкую и английскую, но в синхронии, как постоянно дейвующие разнонаправленные интенции. Глубоко укорененные творческом сознании поэта, они свидетельствуют не только том, что ему были внятны «и острый галльский смысл, сумрачный германский гений». Главное, на наш взгляд, что ни обнаруживают в Пушкине полноправного наследника всей ропейской культуры, гетерогенной в своих истоках (античсть, христианство, местные традиции) и формирующей свою сторию в противопоставлении и взаимосвязи словесности мирой и церковной, повествования исторического и мифологичекого, философии и богословия, готики и ренессанса, классизма и барокко, культа разума в просвещении и культа сердца, воображения, мечтания в сентиментализме и предромантизе. Будучи выдающимся знатоком французской и русской лиратуры 18 и нач. 19 века (а она являла собой «сумму» всего редшествующего развития и начала таких будущих литера-

турных течений, как романтизм и реализм), Пушкин суме творчески освоить всю европейскую культуру в существенны ее чертах. Испытывая понятный интерес к вершинам литера туры, умом и чувством гения воспринявший творения Гомера Данте, Шекспира, он дал свою интерпретацию европейско культурной традиции и стал ее новой вершиной.

Обратим внимание на те составные части европейской худо жественной культуры (и прежде всего русской ее части, имею щей особенное значение для национального поэта), которы были синтезированы в высокой мифологической лирике Пуш кина. Зная основу, будет легче представить степень и направ ление ее творческой обработки.

Как уже было замечено, ее жанровый субстрат составил одическая и элегическая поэзия. В этом сближении элеги теряла свою крайнюю субъективность, камерность и однообра зие, а ода свою публицистичность и историческую конкрет ность, на передний план выдвигались такие сходные черты, ка обобщенность лирического героя и ситуации. Высокая лирик становилась общим словом о человеке и мире. Разумеется, эт слово должно было быть серьезным и торжественным. Отсюда обращение Пушкина к стилистике одической поэзии, в первую очередь, к образцовому стилю Ломоносова: «Слог его ровный цветущий и живописный заемлет главное достоинство от глубо кого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным. Вот почему перело жения псалмов и другие сильные и близкие подражания высо кой поэзии священных книг суть его лучшие произведения. Он останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему...» (XI, 33).

С одической традицией связаны не только архаизированный слог высокой лирики Пушкина, но и гиперболическая ее образ ность, а также вселенские масштабы изображения мира космический пейзаж. Известные образы пушкинского «Проро ка» («И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И га морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье», «...И об ходя моря и земли»), не находящие опоры в конкретном источ нике поэта, в 6 главе книги пророка Исайи, обнаруживают мно жество аналогий в одической поэзии Тредиаковского, Ломоно сова и Державина. В основе этой образности лежит мифологи ческое осмысление действительности, характерное для ранних культур и сохраняемое впоследствии, несмотря на развитие на учного мировоззрения, по традиции религиозной или эстетиче ской, в искусстве ренессанса, классицизма и барокко. Обратив шись к символизированным декорациям иконописи, вселенским композициям Ван Эйка и Питера Брейгеля Старшего, безгра ничной перспективе в изображении фона итальянской портрет

ной живописи, наконец, к мифологическим идиллиям Лоррена, Пуссена или Буше, мы можем зрительно представить себе космические пейзажи таких пушкинских стихотворений, как «Муза», «Демон», «Свободы сеятель пустынный», «Пророк», «Эхо» и др. К 19 веку в живописном изображении природы возобладали веристические тенденции, но поэзия еще удерживала мифологическое осмысление мира, главным образом, в жанрах, непосредственно связанных с античной или христианской литературой — эпопее, мифологической сказке, духовной или горацианской оде. Доминируя в названных жанрах, греко-римская и библейско-христианская мифология проникала в остальные области поэзии и даже прозы. Здесь она присутствовала отдельными образами или картинами, намеками на мифологическое двоемирие, формируя поэтический стиль как «язык богов» в отличие от прозаического, обыденного или «метафизического» языка и маркируя поэтический взгляд на природу в отличие от рационалистического.

И этот взгляд, и этот стиль (несмотря на рационалистическую критику Вольтера во Франции, Сумарокова и карамзинистов в России) у непосредственных предшественников и современников Пушкина были если не общепринятыми, то весьма распространенными. Еще находил своих творцов и ценителей мифологический эпос в шутливой и даже серьезной трактовке, духовная поэзия имела своих приверженцев в непосредственном окружении Пушкина (Ф. Глинка, В. Кюхельбекер), а горацианская ода благодаря переводам и переложениям Тучкова, Востокова, Державина, Капниста, В. Л. Пушкина, Дмитриева, Дельвига приобрела в первые два десятилетия 19 века исключительную популярность. Напомним, что тематика таких стихотворений 1820-х годов, как «Муза», «Поэт», «Поэт и толпа» связана с Горацием, а сюжеты стихотворений «Свободы сеятель пустынный» и «Пророк» восходят к священному писанию и как будто продолжают традиции оды духовной. Однако, на наш взгляд, считать мифологическую лирику Пушкина прямым продолжением названных традиций, опытами священной или горацианской поэзии было бы не совсем верно. От античной оды или библейского псалма стихотворения Пушкина отличаются прежде всего своей композицией: лирическому хаосу, ассоциативному нагромождению мифологических образов у Пушкина противостоит единый мифологический сюжет. Поэтому, как кажется, вернее связывать эту лирику поэта с мифологизированной поэзией прошлого в целом, в самых различных жанровых, в том числе и сюжетных, ее изводах. Если судить о читательских вкусах поэта по очерку его библиотеки в стихотворении «Городок», то Пушкин был очевидно выдающимся ее знатоком и ценителем. Он рано освоил ее язык, творчески повторяя и претворяя опыты мифологического осмысле-

ния и представления мира и в лицейские, и в послелицейские годы («Леда», «Амур и Гименей», «Торжество Вакха», «Гавриилиада»).

Равновесие мифологического и рационалистического осмысления мира — в известной мере определяющая черта художественной культуры пушкинского времени. Разумеется, наличие этих двух интенций характеризует историю культуры на всем протяжении ее развития, но на ранних этапах естественно доминирует мифология, а на поздних, напротив, логика. В понимании такого близкого к Пушкину поэта как Дельвиг мифология и логика равноценны: в его стихотворении «Поэт и математик» правы оба — мысль, которая могла бы показаться трюизмом, если бы прилагалась к различным сферам человеческой деятельности, а не к единой области художественной культуры. Между тем эта эпоха включала в систему литературных жанров наряду с мифологическим или религиозным эпосом также натурфилософскую поэму и разножанровую дидактическую поэзию, рядом с философской повестью повесть сентиментальную и рядом с просветительским романом роман готический, вытесняемая вместе с классическими жанрами греко-римская и библейско-христианская мифология замещалась, благодаря набиравшим популярность жанрам романтической баллады и народной песни, мифологией кельтской, германской или славянской, а также характерными символами народной поэзии.

Внешним выражением этого характерного для художественной культуры эпохи равновесия мифологического и логического начал было их взаимодополняющее соединение в пределах одного произведения как сочетание поэтического и прозаического стилей, а главное, стремление эти начала соотнести, поверив одно другим, что в плане осознанного несоответствия давало пародию, а в плане утверждаемого соответствия — аллегорию.

У нас принято ругать аллегорию за сухость и рассудочность. Начало этой критике было положено романтизмом, когда рационалистические иносказания вышли из употребления, ибо пути мифологии и логики окончательно разошлись. Но пока они развивались параллельно, аллегория, по выражению Пушкина, была «любимой формою вымысла» (XI, 508) и могучей ветвью европейской литературы. Иносказание определяло поэтику целых жанров (басня, сатирический животный эпос, драматические моралите) и отдельных произведений, знаменитых глубокомыслием или изящной замысловатостью стиля (средневековый «Роман о розе», «Божественная комедия» Данте, прециозные романы М. Скюдери и О. д'Юрфе, галантно-аллегорические романы Барклая и Тальмана, переведенные Тредиаков-

ским, переведенная Востоковым сказка Вольтера «Телема и Макар» и др.).

В 18 веке рационалистической философии и искусства «рококо», любившем ясность мысли вместе с пышностью, наглядностью образов[14], аллегория приобретает исключительную популярность и становится, не без влияния символического языка религиозной культуры[15], едва ли не универсальным языком культуры светской, как изобразительной, так и словесной. Об этом говорит появление иконологических словарей, необходимых руководств для истолкования чужих и создания своих произведений[16]. Разумеется, кроме общепринятых соотношений образа и значения, были в ходу и индивидуальные, устанавливаемые волей автора или остроумием толкователя. В романах «с ключом» и в драмах «с применениями» конкретный образ был инообозначением определенного лица, соответственно чтение уподоблялось разгадыванию загадок, популярных, кстати, в это время и в окололитературном быту в виде шарад, логогрифов, живых картин и пр. В этом контексте понятно широкое употребление отдельных аллегорических образов, олицетворений абстрактных понятий и развернутых аллегорий в лирике, особенно в таких ее жанрах, как ода и элегия[17], где они, кстати, имеют свою давнюю, начинающуюся еще в античности историю[18]. Отметим в связи с этим аллегорический аспект об-

---

[14] Показательно, что скептик и рационалист Вольтер ценит греческую мифологию именно за ее аллегорический смысл: «Почитайте Гесиода, и вы убедитесь, что нередко древние сказки — эмблема истины» (Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. М.: Художественная литература, 1971. С. 267).

[15] О связи поздних аллегорических и ранних символических форм см.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 39.

[16] Эмблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и английский языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде Св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком.— 1788. Иконологический лексикон или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и прочее с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. С франц., переведен Ак. Наук переводчиком Ив. Акимовым. Санктпетербург, 1763. О символических эмблематических формах в истории культуры см. также: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 17 Jahrhundert/Von A. Schöne, A. Henkel. Stuttgart, 1967; Hekscher W. S., Bunker C. F. Bibliographie zur Emblematik//Renaissance Quaterly, 1970. № 23; Todorov Tzwetan. Theories du symbole. Paris, éd. du Seuil, 1977; Todorov Tzwetan. Symbolisme et interpretation. Paris, éd du Seuil, 1978; Greimas A. J., Courtes J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du language. Paris, éd. Hachette, 1979. P. 373—374; Статьи С. С. Аверинцева «Символ» (КЛЭ. Т. 6. С. 826—831) и А. Ф. Лосева в «Философской энциклопедии» (Т. 5. С. 1071).

[17] Об олицетворениях отвлеченных понятий как о характерном признаке элегического языка упоминает в цитируемой статье В. Кюхельбекер.

[18] Ср., например, аллегорическое уподобление государства в период гражданской войны и смуты кораблю в бурном море в поэзии Алкея и Горация (Ода 1, 14).

щеприпятой поэтической фразеологии, как во французской, так и в русской литературе предпушкинского и пушкинского времени[19]. Напомним также о популярности в первые десятилетия 19 века лирической аллегории[20]: это «Путешествие» Жана-Пьера Флориана в переводе Дмитриева, знаменитый «Листок» А. В. Арно, переведенный Жуковским, оригинальные стихотворения Державина, «Потопление», «Мореходец», «Пловец» Жуковского; «История человека», «К кораблю», «Из Москвы», «Хватай-валяй», «Нарвский водопад» Вяземского, «Опыты аллегорической поэзии» Ф. Глинки, «Дорога жизни» Баратынского, «Три розы» Веневитинова и под. Это почва и воздух, питающие аллегорическую мифологию Пушкина в таких стихотворениях 1820-х годов, как «Аквилон», «Арион», «В степи мирской, печальной и безбрежной...» и др.

Таковы были основные элементы европейской культуры, освоенные Пушкиным еще в лицейские годы и послужившие формированию его собственной мифологической поэзии 1820 г. Уместен в связи с этим вопрос, не является ли эта граница условной и не следует ли говорить о едином мифологическом течении в лирике поэта. Мы не разделяем скептического отношения исследователей к использованию мифологических образов и сюжетов в лицейской лирике, считаем, что они, несмотря на ироническую окраску (с нашей точки зрения, как раз признак освоенности традиции), были и в полной мере продуманными, и прочувственными[21]. И все же, на наш взгляд, различие в истолковании мифа поэтом в ранние и более зрелые периоды творчества есть, и различие существенное. В лицейской лирике мифологические мотивы присутствуют независимо от темы и свободно комбинируются с бытовыми деталями. Это соответствует и общепоэтическому стилю, соединившему язык образованного общества с поэтической традицией — «языком богов», и классицистической концепции искусства — украшенной, изящной природы, допускающей соединение эмпирических картин и идеаль-

---

[19] См.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М.: Наука, 1969. С. 393. Авторы этого замечательного по полноте и точности словаря обнаруживают мифологические и аллегорические истоки поэтической образности языка Пушкина и, приводя множество аналогий в языке его предшественников и современников, подтверждают ее всеобщее распространение и общезначимый характер.

[20] Аллегорические картины описывались и в прозе. См., например, «Две аллегории» в «Опытах» Батюшкова и прозаические аллегории Ф. Глинки.

[21] По мнению Томашевского, «это были холодные имитации мифологических эпизодов, заимствованных из поэм Овидия, лишенные всякого чувства античности, ослабленное поэтическое соответствие картинам Буше и рисункам Эйдена» (Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 107). Примерно так же трактует этот вопрос и М. Поляков. См.: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986. С. 261.

ных образов. Понятно, что эти свойства стилистики и поэтики Пушкина 1810-х годов были характерны и для его предшественников и современников, в частности, для такого ценимого, даже образцового для него поэта, как Батюшков. Но в 1820-е годы сочетание быта и условных образов представляется Пушкину неоправданным и поэтический стиль Батюшкова уже не кажется ему совершенным и безупречным. «Главный порок в сем прелестном послании («Мои пенаты».— *Т. М.*) — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но *норы* и *келии* (курсив автора), где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином суворовского солдата с двуструнной балалайкой. Это все друг другу слишком уж противоречит» (XII, 272—273). Теперь у Пушкина вызывает сомнения и лежащая в основе этого поэтического стиля концепция искусства — украшенной природы: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такою ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами? И какая польза в Тициановой Венере или Аполлоне Бельведерском?» (XI, 177).

Приведенные высказывания поэта относятся к концу 1820-х г., последнее — к 1830 г., однако нет сомнения, что они отражают сложившиеся взгляды поэта, формирующиеся как раз в предшествующее десятилетие и не только на основании читательского, но, главным образом, на основании собственного писательского опыта. В 1820-е годы Пушкин дифференцирует свою стилистику и поэтику в соответствии с различением в психологии творчества «парения восторга» — «отдохновения чувств» и в соответствии с выделением среди многообразных целей искусства — поэзии действительности и поэзии идеала. Таким образом, у Пушкина складывается, с одной стороны, лирика самовыражения, минутных впечатлений жизни, поэзия «натуральная», а с другой — лирика сверхиндивидуальных прозрений в сущность бытия, поэзия «искусственная», высокая, мифологизированная, которые, как мы видим, появляются в силу размежевания, разделения, взаимного отталкивания и которые вместе с тем взаимно дополняют, обусловливают, освещают и формируют друг друга. Заметим, что первые явные и яркие образцы «натуральной» лирики Овсянико-Куликовский обнаруживает в биографических строфах 1-й главы романа «Евгений Онегин». Соответственно и следует, по-видимому, датировать

не позднее 1823 года ее образование как наджанрового единст ва. Действительно, до этого она находила себе преимуществен ное место в жанре дружеского послания. Можно предположить что окончательное ее формирование связано не только с экспан сией тематики и стиля послания, но и определяется оппозицией к «искусственной» лирике, которая, будучи более традицион ной в своей стилистике и поэтике, формируется раньше. Перво собственное мифологическое стихотворение «Муза» написано Пушкиным в 1821 г.

Поставим, наконец, еще один, последний и, кажется, самый важный вопрос. Насколько правомерно говорить о мифе в исследуемой группе стихотворений? Не ближе ли к традиции и языку эпохи и не точнее ли по смыслу определить их поэтику как развернутую аллегорию? Напомним, что Пушкин сам ответил на этот вопрос, решительно возразив против аллегорического истолкования стихотворения «Демон». Тем не менее инерция такого прочтения жива по сей день. Ученых занимают загадки, можно ли в гибком тростнике «Аквилона» видеть поэта, если он назвал «непреклонной» свою «лиру» в 1821 (II, 727) и «непокорной» свою «главу» в 1836 (III, 424); является ли плавание в «Арионе» метафорой судьбы или случая (посещения могил декабристов в дождливый день) и что такое «солнце» — это солнце или Николай или Аполлон; кто же все-таки демон — Ал. Раевский или Вл. Ф. Раевский и т. п. Даже если пренебречь смешными курьезами и остановиться только на общепринятых толкованиях «Ариона» как иносказания судьбы поэта в декабристском движении или «Анчара» как аллегории самовластья, нельзя не увидеть, насколько это обедняет, огрубляет и даже искажает понимание смысла.

Причину упрощения и, так сказать, «уплощения» текста при аллегорическом толковании объясняет сам поэт в заметке о стихотворении «Демон»: «...иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы; по крайней мере вижу я в «Демоне» цель иную, более нравственную.

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия существенности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей *дух отрицания или сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оного на нравственность нашего века» (курсив автора) (XI,30).

Как видно, согласно автору, цель стихотворения — не алле-

гория — обозначение другим образом конкретного лица, частной биографии, но более общая, или, как пишет поэт, «более нравственная» — то есть имеющая отношение к жизни и сознанию общественным. Действительно, современная Пушкину русская и европейская аристократическая интеллигенция в результате двух переоценок ценностей: традиционных — просветителями и просветительских — послереволюционной, условно говоря, романтической мыслью, проникалась духом сомнения и нигилизма. Словесность отчаяния вытесняла словесность мечты, феномен Байрона заменил феномен Шиллера, а литературный тип Вертера-Ленского сменился типом Адольфа-Онегина. Надо ли сомневаться в том, что Пушкин пережил этот переворот вместе с эпохой, что Ленский и Онегин, прежде чем составить две стороны его души, были этапами или моментами его духовной биографии, что он, будучи «Онегиным» по отношению к брату (см. его письмо XIII, 49), был «Ленским» по отношению к Чаадаеву, Пестелю, В. Ф. Раевскому или А. А. Раевскому. Можно думать, что биографический аспект в стихотворении присутствовал и первоначально ощущался сильнее, отсюда его название в первопечатном варианте («Мнемозина», 1824, т. III, с. 11), «Мой демон» (II, 814). Поэтому, кажется, первые читатели «Демона» не совсем ошибались, и поэт отрицал биографические аспекты с несколько большей, чем требовала истина, энергией ради устранения личностей и по логике полемического высказывания.

Вместе с тем Пушкин в своих суждениях был более чем прав. В собственном опыте он сознавал не только нравы своего времени, но и общую психологию личности, как и историю человечества в целом, в прошлом и — провидчески — в будущем. Конечно, в этом обобщении пережитого и увиденного поэту помогал его творческий читательский и писательский опыт. Начальная фраза первопечатной редакции стихотворения «В те дни, когда мне были новы все наслажденья бытия» (II, 814) заявила элегическую тему «воспоминаний о протекшей юности», освоенную поэтом еще в лицейские годы. Теперь, однако, речь шла не о предчувствии смерти, но о разочаровании в жизни. На первый план выдвигались вопросы мировоззрения. Соответственно ключевое элегическое слово было заменено более широким, даже универсальным по своему значению словосочетанием «впечатленья бытия» и таким образом уже введение получало отчетливый философский акцент. Смещение акцентов было существенным и сопровождалось изменением традиционной элегической поэтики, введением драматического сюжета и появлением мифологического персонажа. В результате стихотворение стало характерным образцом наджанрового единства «искусственной» лирики, а с точки зрения традиционной жанровой системы оказалось между жанрами и показательно

включилось автором в такие разделы как «Разные стихотворения» или «Смесь» (II, 1130—1131).

Разрабатывая тему разочарования в высокой лирике, Пушкин, в отличие от «натуральной» лирики послания к В. Ф. Раевскому («Ты прав, мой друг, напрасно я презрел» — II, 265), где она была развернута в лично-психологическом и социально-историческом плане, стремится осмыслить ее в общечеловеческом ключе. Что такое осмысление не могло быть достигнуто на пути рационалистической философии, Пушкин знал по вольтеровскому «Кандиду». Здесь герой был воплощением абстракции «естественного человека», первый его учитель Панглос представлял оптимизм Лейбница, второй учитель Мартен — скептическую философию, странствие героя по жизненному морю событий XVIII в., его встречи, его спутники мотивируют и знаменуют эволюцию его мировоззрения от религиозно-философской резиньяции мира («все прекрасно в этом самом лучшем из миров») к скептицизму («жизнь проходит либо в летаргии скуки, либо в судорогах беспокойства»), к отрицанию провидения (басня дервиша) и к пропаганде активного действия («нужно возделывать наш сад»). Повесть была философской притчей, назидательной аллегорией развития общественного сознания в век Просвещения и Революции. Несмотря на претензии автора мыслить максимально общими категориями (природа и человечество), Вольтер дал только портрет просветительской мысли эпохи, опустив в своих абстракциях и природу, и искусство, и человеческую психологию, и человеческую историю.

В отличие от Вольтера, Пушкин стремится понять человечество не только в современном его существовании — синхронии, но и в диахронии, даже в вечности, и показательно строит свои обобщения с учетом истории и даже (станем здесь на точку зрения христианского сознания) предыстории человечества. Он объясняет поведение Онегина, сначала разочарованного, а потом внезапно очарованного любовью к Татьяне, библейским мифом: «О люди! Все похожи вы на прародительницу Еву: Что вам дано, то не влечет, Вас непрестанно змий зовет К себе, к таинственному древу: Запретный плод вам подавай, А без того вам рай не рай» (VIII, 27). Можно думать, что подобная аналогия была в подоснове сюжета стихотворения «Демон». Опыт человека был соотнесен с опытом человечества, наивность юноши уподоблена первобытной невинности, разочарование в жизни — изгнанию из рая, а причина разочарования, стремление, влечение к познанию истины жизни, сопоставлена с искушением лукавого вкусить яблоко с древа познания добра и зла. В предварительных набросках сюжета (незавершенные отрывки «Мое беспечное незнанье» и «Бывало в сладком ослепленье») первоначальное наивное существование героя названо «невинным», «беспечным незнаньем», демон соблазняет его

искусом знания: «Он непрестанно обещал истолковать мне все творенье И разгадать добро и зло», искушающий героя демон определяется как «лукавый», «строптивый» и «несчастный» (II, 805—806).

Эта характеристика демона у Пушкина связана не столько с библейским источником, сколько с европейскими его рецепциями, в частности, с поэмой Мильтона «Потерянный рай», где поэтизирован восставший против Бога «строптивый» Сатана, и мистерией Байрона «Каин», где оправдывается главный герой, унаследовавший от своего автора гордость и разочарование, как и толкающий его на бунт и преступление и соблазняющий его искусом знания Люцифер, унаследовавший от евиного соблазнителя лукавство, а от мильтоновского Сатаны мятежный дух и печаль.

В дальнейшей работе над замыслом Пушкин, однако, мотив искушения знанием опустил. Видимо, потому, что не считал разочарование в жизни последней ее истиной. Напротив, с его точки зрения, условием понимания является любовь, утверждение, а не отрицание, он сочувственно повторяет суждение Винкельмана («Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знатоком в художествах? — говорит Винкельман.— Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях» — XI, 139) и Киреевского («Кто вдумается с любовью в сочинения Веневитинова, ибо одна любовь дает нам полное разумение...—XI, 106). Он прямо утверждает, что «скептицизм во всяком случае есть только первый шаг умствования» (XI, 54) и что «нет истины, где нет любви» (XII, 36). Поэтому, согласно Пушкину, высшее знание не от дьявола, а от бога. Показательно в этом плане коренное переосмысление байроновского мотива в позднейшем «Пророке»: сокровенные тайны мира здесь открывает человеку ангел бога — серафим. Отказавшись соединить познание мира с его отрицанием, Пушкин отвергает и байроновскую интерпретацию демона разочарования. Связанные с этой интерпретацией первоначальные эпитеты пушкинского демона «лукавый», «строптивый» и «несчастный» с уточнением замысла исчезают. Вместо них в окончательном тексте «Демона» другие: «злобный гений», «язвительные речи», «неистощимой клеветою Он провиденье искушал...», «не верил он...», «на жизнь насмешливо глядел И ничего во всей природе благословить он не хотел» (II, 299). Этот образ, по собственному признанию Пушкина, близок к характеристике Мефистофеля у Гете, который называет его «духом отрицающим» — он — «von allen Geistern, die verneinen» (Faust, 96); «Ich bin der Geist, der stets verneint» (Faust, 984).

В «Фаусте» эта характеристика почти не реализована: в соответствии с легендой Мефистофель искушает героя соблазнами жизни, а не ее отрицания. Зато в написанной Пушкиным

в 1825 г. «Новой сцене между Фаустом и Мефистофелем» (за главие первой публикации в «Московском вестнике», II, 974 1171) эта характеристика становится определяющей. Фаус представлен современным героем, разочарованным не только в знании, в книгах, но и в жизни, а Мефистофель — скептическим философом, развивающим сентенцию вольтеровского Мартена «жизнь проходит либо в летаргии скуки, либо в судорогах беспокойства»: «Вся тварь разумная скучает: Иной от лени тот от дел; Кто верит, кто утратил веру; Тот насладиться не успел, Тот насладился через меру, И всяк зевает да живет — И всех вас гроб, зевая, ждет» (II, 434).

Если в «Сцене из «Фауста» Пушкин как бы дописывает драму Гете (ее вторая часть не была тогда еще известна), представляя будущее героя в духе своего времени, то в «Демоне» он мифологизирует сам этот дух, сказавшийся и в психологии личности, и в настроении общества. Образцы мифологического представления современной проблематики дали Пушкину «Фауст» Гете и «Каин» Байрона, произведения, сходные по основному мотиву (человека соблазняет демон) и, кроме того, связанные преемственностью[22]. Учитывая опыт своих великих предшественников, Пушкин вместе с тем не столько следует ему, сколько от него отталкивается. И Гете, и Байрон используют традиционный мифологический сюжет, переосмысляя его по-своему. Так Гете не остановился перед тем, чтобы наделить вечным дерзанием человеческого духа, стремлением к совершенствованию героя, продавшего душу черту, погубителя возлюбленной и убийцу ее брата, как и представить Мефистофеля частью той силы, которая делает добро, хотя и хочет зла — «Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (Faust, 981—982). Так Байрон в своей мистерии извратил смысл библейской легенды, оправдывая Каина, заклейменного печатью братоубийства.

Напротив, Пушкин отказался и от возможности использовать готовый сюжет, и от соблазна извращать традиционные понятия, своевольно и своекорыстно истолковывая зло как добро. Его разочарованные герои (кавказский пленник, Алеко, Фауст, Онегин) несут в мир зло и совершают преступления, которым дается точная нравственная оценка. Онегин[23] убивает

---

[22] О влиянии Гете на Байрона Пушкин пишет неоднократно (XI, 51; XII, 163).

[23] В образе Онегина соединяются разные черты разочарованных героев Гете и Байрона. Как Фаусту, ему надоели книги, как Дон Жуану — женщины, как Чайльд-Гарольду — люди и путешествия. Может быть, отношение к деревенской жизни соотнесено с Вольтером, который находил деревенское уединение самым безвкусным из удовольствий, Пушкин как-то говорит, что он с ним почти согласен. Кажется, в отношениях Онегина — Ленского, его друга, почти брата, к сестрам Татьяне и Ольге можно уви-

Ленского (как Каин Авеля), и он осужден и судом совести («где окровавленная тень ему являлась каждый день» — Е. О., VIII, 13), и судом Татьяны («должна в нем ненавидеть убийцу брата своего» — Е. О., VII, 14), и судом автора («чудак печальный и опасный» — Е. О., VII, 24). Особую опасность представлял нигилизм при массовом его распространении. Так было накануне французской революции: уничтожающая критика, «ирония холодная и осторожная» и «насмешка бешеная и площадная» (XI, 271) составляли дух литературы. В свою очередь, «влияние обнародованной мысли» огромно (VII, 206), «печать — это своего рода артиллерия» (l' imprimerie c'est l'autre artillerie); «никакая власть, никакое правление не может устоять против всеразрушительного действия типографического снаряда» (XI, 264)[24]. За Вольтером и энциклопедистами явились деятели французской революции, о которых Пушкин будет говорить устами А. Шенье: «Над нами Единый властвует топор. Мы свергнули царей. Убийцу с палачами Избрали мы в цари» (II, 398) и безлично в стихотворении о Наполеоне: «И горд и наг пришел разврат, И перед ним сердца застыли, За власть отечество забыли, За злато продал брата брат... И безразлично в их речах Добро и зло, все стало тенью — Все было предано презренью, Как ветру предан дольный прах» (II, 314).

Опасность нигилизма велика всегда. Потому что «человек по природе своей более склонен к осуждению, чем к похвале», «глупость осуждения не столько заметна, как глупая похвала» (XII, 157), и тем привлекательна. Потому что «для легкомысленных поклонников молвы», «для развлекающихся умов» слишком «соблазнительны... мысли и правила новые, отвергаемые законом и преданиями» (XII, 34), Потому, наконец, что всегда находятся люди, которые «или молоды... или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка» (VIII, 384). Они замышляют, провоцируют и осуществляют кровавые перевороты, между тем как «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических,

---

дать претворенное отражение отношений героев мистерии Байрона — братьев Каина и Авеля к сестрам и женам Аде и Селле. Можно думать, что не совсем понятное психологически поведение Онегина на дуэли с юношей, перед которым он чувствовал себя виновным («свой пистолет тогда Евгений, Не преставая наступать, Стал первый тихо подымать» (VI, 30); затем прицельный выстрел, хотя была же возможность выстрела в воздух или отказа от выстрела), объясняется этим мифологически-литературным подтекстом.

[24] Отсюда мысли Пушкина о необходимости цензуры (XI, 263—265). Заметим, что, сочиняя порой вольные стихи, Пушкин, однако, их не печатал, не только потому, что не мог, но, надо думать, что часто и не хотел, как кощунственную «Гавриилиаду» или эротическую сказку «Царь Никита и сорок его дочерей».

страшных для человечества» (XI, 258). Все эти истины, пости нутые Пушкиным и из наблюдений современного человек и общества, и из изучения литературы и истории, были далек не очевидны и не были поняты большинством его современн ков и потомков. Характерно, что Белинский, не имеющий, п проницательному суждению Пушкина, ни должной образова ности, ни должного «уважения к преданию» (XII, 97), заражен ный уже «бесом нигилизма», поклонник лермонтовского «Дем на», приветствовал «разрушение ради утверждения», не цени пушкинского стихотворения, называл его героя «мелким», «чер тенком, а не чертом», весьма близоруко не усматривая в скеп тической философии никакой опасности[25]. Пушкин, напроти проницательно угадал в ней страшную силу, губительную дл спокойствия души и разрушительную для общества. Поэтому о и мифологизировал ее, отождествив «дух отрицания и сомне ния» «с вечным врагом рода человеческого», и представил сво его демона дьяволом, по буквальному, этимологическому зна чению имени, клеветником бога: «Неистощимой клеветою О Провиденье искушал... И ничего во всей природе Благослови он не хотел» (II, 299).

Пушкин обратился к мифологическому образу потому, чт художественным чутьем понимал его гигантскую обобщающу силу, его способность представить одновременно настояще и вечное, человека и человечество. Заметим, что образ этот тра диционен и столь же традиционна ситуация, в которой о представлен. Речь идет о явлении демона человеку. Перед на ми сцена искушения, многократно представленная и в изобра зительном, и в словесном искусстве, в шутливой форме обра ботанная Пушкиным в лицейской поэме «Монах». Таким обра зом, поэт строит свое повествование из традиционных и про стых элементов, вечных символов, которые, как мы знаем и новейших исследований, в отличие от сложных аллегорически сюжетов, обладающих одним и простым значением, являются многозначными, даже универсальными по смыслу[26].

Вместе с тем будучи собственным созданием поэта (а н вариацией, переосмыслением традиционного мотива, пусть в ином, скажем в ироническом, ключе, как в упоминаемом «Мо нахе»), сюжет «Демона» содержит принципиально новые мо менты. Новым является субъективизация мифа, сказавшаяся в соотнесении явления демона с внутренними сомнениями лич ности, «смущаемой вечными противоречиями существенности» «С его неясными словами моя душа звучала в лад». В силу

---

[25] Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Г Собрание сочинений в 3-х томах. М.: ОГИЗ, 1948. Т. III. С. 366—367, 409 615—616.

[26] Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 39.

этого явление демона может быть понято и как олицетворение этих сомнений, правда художественная, поэтическая, а не событийная. Это отличает авторский миф от народных, которые, по мнению исследователей, воспринимались своими создателями как реальная правда[27]. Не забудем, однако, что и народные мифы очень рано стали толковаться аллегорически и символически и что такое их понимание во времена Пушкина было преобладающим, если не всеобщим. Как раз символизация мифов и была необходимым условием для веры в них, ибо в традиционном мифе, как верно заметил Пушкин в связи с «Кораном»,— «смелая поэзия», но «плохая физика». В пушкинских мифах и смелая поэзия, и хорошая физика или, как в данном случае, истинная психология: создаваемая таким образом поэтическая иллюзия могла заместить традиционную веру. Символизацию и субъективизацию мифа, когда «поэты как бы примеряют старый миф на самих себя», Карл Керени оценил как определяющую черту мифотворчества новых авторов, в частности Гете, истолковавшего миф о Прометее как мифологему одиночества[28]. В «Демоне» Пушкина эта субъективизация мифа усилена рассказом от первого лица. Можно думать, что в этом переключении определяющую роль сыграл лирический род поэзии. Но можно предполагать здесь и воздействие традиционного лирического мотива — явления поэту Музы. Думается, Пушкин улавливал здесь единство ситуации и возможность вариаций от шутливого и иронического истолкования первой до полного обращения во второй. Вспомним, что в «Разговоре книгопродавца с поэтом» о вдохновении говорится не как о Музе, но как о демоне («Какой-то демон обладал Моими рифмами, досугом» — II, 325), а в «Евгении Онегине» даже как о бесе: «Быть может, волею небес Я перестану быть поэтом, В меня вселится новый бес, И Фебовы презрев угрозы, унижусь до смиренной прозы» (III, 13). С другой стороны, в стихотворении 1821 года «Муза» Пушкин впервые опробовал мифологическое истолкование сходного лирического мотива. Возможность понимания Музы как поэтической метафоры или даже только как условного образа здесь исключена. Какие-либо черты современности или биографии поэта отсутствуют. Напротив, лаконическими приметами воссоздается обстановка древности. Муза является поэту не в садах Лицея, не «в углах лицейских перегородок», но «в немой тени дубов» и, главное, обучает его жанрам древней поэзии, Пушкиным не использовавшимся. Эти «гимны важные, внушенные богами, И песни мирные фригийских пастухов» — т. е. гимны Пиндара или Горация и эклоги

[27] Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976. С. 82.
[28] Kerényi Karl. Prometheus. Die menschliche Existenz in griechischer Deutung. München, 1962. S. 8, 21.

Вергилия обозначают здесь первую точку отсчета. Вторую точку отсчета образуют современность и лирическое «я» автора, соответственно Муза будет тогда условным образом, а названные песни условным обозначением всей словесности во всем ее тематическом и жанровом диапазоне — от высокой лирики до легкой поэзии[29]. В это огромное временное пространство естественно войдут все поэты — от римских до русских классиков, и стихотворение окажется архетипическим изображением вдохновенного ученичества поэта.

Подобным образом строит Пушкин архетипическую ситуацию и в «Демоне». Временное пространство мифа, как мы увидим, гигантское, образовано здесь двумя точками. С одной стороны, здесь библейское сказание о споре бога с дьяволом о душе человека — благословит или похулит он божье творение, данное в книге Иова, которая, кстати, была истоком и начальной сцены гетевского «Фауста» «Пролог на небесах». С другой стороны, лирическое «я» автора и современность, истолкованная, однако, широко как послеренессансная европейская культура, ориентированная на античные земные ценности, выделенные с редкой проницательностью и названные лаконически, одним словом, но с исчерпывающей полнотой: природа, искусства, любовь, слава, свобода. Это и позволяет увидеть в лирическом «я» стихотворения не только автора, человека его круга или времени, но и все человечество эпохи христианской цивилизации и античной культуры, представленное в аспекте становления личностного самосознания. Но и демон Пушкина вместит в себя длинную череду ниспровергателей — от изначального врага рода человеческого, древних софистов и киников вплоть до скептической философии Вольтера с его братьей, новейших европейских писателей с их поэтизацией порока, как и русских их поклонников, подражателей и последователей в кругу самого поэта и, может быть, часть его души[30].

Обращение к другим стихотворениям исследуемого цикла, по необходимости краткое[31], обнаруживает то же непремен-

---

[29] Идиллии Феокрита и Вергилия считались Батюшковым и его последователями характерными примерами ценимой ими легкой поэзии.

[30] Обратим внимание на текст прозаической программы, предваряющей первоначальные наброски послания В. Ф. Раевскому «Ты прав, мой друг», содержащего темы будущего «Демона»: «Ко всему была охота. Ко всему охладел. Ветреный я стал безнадежен. Теперь кого упрекну. И это смешно». Цитата приводится И. Медведевой в статье «Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 6. С. 53.

[31] Подробное исследование мифологического сюжета стихотворений «Пророк», «Воспоминание», «Эхо», «Арион» см. в статьях: Мальчукова Т. Г. О жанровой природе и композиции стихотворения А. С. Пушкина «Пророк»// Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск. 1981. С. 3—44; Она же. О жанровых традициях в стихотворении А. С. Пушкина «Вос-

ное стремление поэта выявить наиболее общую ситуацию и воплотить ее в мифологических образах и архетипическом сюжете. Так, в «Пророке» показаны отношения между взыскующим и возвещающим правду человеком, богом, миром и людьми. В «Арионе» представлена миссия и судьба поэта в общественной жизни, в истории человечества. В стихотворениях «Поэт», «Поэт и толпа» дано противостояние реальности и идеала, злобы дня и вечности, жизни и искусства, внутреннего рабства, зависимости от мнений, забот, корысти и внутренней свободы, толпы, света, общества и поэта, городской суеты и уединения на лоне природы; отметим в первом из этих стихотворений рассказ от третьего лица, во втором — драматическую разработку архетипической ситуации, которая вызывает ассоциации с формой мифологической греческой трагедии — здесь перед нами тоже герой и хор. В «Анчаре» перед читателем не аллегория самодержавия — независимо от того, что следует читать в последней строфе («царь» или «князь»), а мысли поэта о природе зла в мире и роли в нем человека. Ядовитое дерево на Яве, которое описано с исключительной точностью и наглядностью (вот она «хорошая физика» пушкинского мифа), поэт представил древом смерти, мифологизированным образом по примеру древа жизни, познания и др.[32].

Соответственно оно с окраины мира перемещается в центр: «Анчар как грозный часовой, Стоит один во всей вселенной». Смерть, разрушение, зло Пушкин не решается связать с богом (в отличие, скажем, от Данте, который представил зиждителем Ада Триединое Божество), хотя его природа сближена с творцом и тоже знает «день гнева»: «природа жаждущих степей его в день гнева породила». Итак, зло как бы естественного происхождения, оно в природе вещей. Но различные обитатели вселенной причастны к нему по-разному. Одушевленная природа его сторонится: «К нему и птица не летит, и тигр нейдет». (Здесь мы видим не только поэтический троп, синекдоху, но и тонкую стилизацию мифа, а именно, характерного для него

поминание»//Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984. С. 20—43; Она же. О жанровых традициях в «Анфологических эпиграммах» А. С. Пушкина//Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1986. С. 64—83; Она же. Об отражении «Оды» Горация I, 5 в стихотворении Пушкина «Арион»//Мальчукова Т. Г. Античные традиции в русской поэзии. Петрозаводск, 1990.

[32] Отметим, что Пушкин вновь обращается к наиболее традиционному символу. Мировое (одинокое) дерево — универсально распространенная мифологема и наиболее частый символический образ народной поэзии. Напомним известную Пушкину популярную тогда стилизацию народной песни у Мерзлякова: «Среди долины ровныя На гладкой высоте, Цветет, растет высокий дуб В могучей красоте. Высокий дуб, развесистый, Один у всех в глазах; Один, один, бедняжечка, Как рекрут на часах» (Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. С. 57.)

неразличения, совпадения части и целого, вида и рода). Равно причастны злу слепая стихия и действующий сознательно человек. Они способны и к его распространению: «Вихорь черный на древо смерти налетит И мчится вдаль уже тлетворный». И «человека человек послал К анчару властным взглядом», и он же «ядом напитал Свои послушливые стрелы И с ними гибель разослал К соседям в чуждые пределы». Человеческое общество показано здесь в первобытной простоте (шалаш, луки, стрелы) и изначальной структуре: господин, его рабы, его враги. Представлен пра- и прообраз будущей истории человечества, общественного неравенства и насилия. Понятно, что универсальные мифологические образы и соединяющие современность и вечность архетипические сюжеты упомянутых пушкинских стихотворений могут быть прочитаны аллегорически и чаще всего так и толкуются в исследовательской литературе. Однако, на наш взгляд, это является недопустимым упрощением и искажением текста.

В связи с этим было бы любопытно проследить, как Пушкин создает миф на собственно аллегорической основе. Тема эта большая, заслуживает специального исследования, и здесь мы можем ее только затронуть. Но даже при первоначальном и беглом рассмотрении вопроса заметно стремление Пушкина не раскрывать смысла своих иносказаний. Его современники, напротив, этот смысл раскрывают или в специальном дополнении вроде басенной морали (так, например, у Дмитриева в «Путешествии», у Веневитинова в стихотворении «Веточка») или подчеркивают аллегорический характер стихотворения в названии (так, у Веневитинова в стихотворении «Крылья жизни» или у Баратынского «Дорога жизни»). В стихотворении «Телега жизни» Пушкин как будто примыкает к этой последней традиции. Но, как показал В. В. Виноградов, поэт стремится не к параллелизму образа и значения, но к их сращению, единству и так достигает символизма образов, многозначности общего смысла и событийности сюжета[33]. При этом Пушкин тонко стилизует мифологическое пространство и время. Пространство оказывается безграничным, пейзаж космическим, а время универсальным. Так, утро, полдень и вечер в стихотворении «Телега жизни» означают вместе с тем и возрасты человеческой жизни и таким образом включают в себя и время индивидуальной судьбы, и судьбы поколения (стихотворение написано от первого лица множественного числа и это, конечно, не pluralis poeticus), а то обстоятельство, что это линейное время метафорически уподоблено природному, циклическому, вечно повторяющемуся времени, позволяет вместить в этот символический

---

[33] Виноградов В. В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М., Л.: Academia, 1935. С. 436—441.

день и все существование человечества в прошлом, настоящем и будущем.

Сходное переключение исторического времени в ритм природного (чередование грозы, бури и ясной погоды) с подобным же эффектом универсализации сюжета можно увидеть в стихотворениях «Арион» и «Аквилон». В последнем отметим также характерное нарушение исходной однозначной связи между образом и значением: символом судьбы поэта оказывается не только «тростник», как в басенном сюжете, но и «облачко», и стихотворение в целом становится символизированным рассказом о судьбе частного человека, зависимого от власти — неразумной, неуправляемой и капризной, как природные стихии.

Рассмотренные примеры, кажется, позволяют утверждать, что Пушкин обращался к мифологическим сюжетам и образам на всем протяжении своего творческого пути. Они присутствуют не только в его ранней лирике как язык современной культуры и не только в поздней как средство воссоздания древних миров. Они активно используются в его лирике 1820-х годов как наиболее эффективный способ высказать общую правду о человеке и мире. Это была пушкинская философская лирика, чего, как мы знаем, по множеству причин не поняли его первые читатели и за редкими исключениями (Гоголь, Достоевский) и читатели позднейшие, ожидавшие от философской поэзии отточенных сентенций, остроумных парадоксов или прочувствованных философем. И только в XX веке, когда мифологизированный роман, драма и лирика составили представительное направление европейской литературы, читателю понемногу открываются не только неповторимая художественная красота, но и проницательно и провидчески угаданные вечные истины, глубина, «бездна пространства» в таких стихотворениях Пушкина, как «Муза», «Демон», «Пророк», «Анчар» и других произведениях высокой лирики 1820-х годов.

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА

О СТАТЬЕ А. АХМАТОВОЙ «ПУШКИН И НЕВСКОЕ ВЗМОРЬЕ»

Среди пушкиноведческих трудов А. Ахматовой названная статья привлекает, пожалуй, наибольшее внимание специалистов. Причин здесь две. Написанная в последние годы (авторизованная машинопись датируется 23 января 1963 г.), эта работа была опубликована только в конце 1974 г.[1] и стала известна позднее других. Вторая причина в том, что посвящена она таким загадочным и даже сомнительным страницам пушкинского творчества, как «Уединенный домик на Васильевском» и отрывок «Когда порой воспоминанье», которые, в свою очередь, были введены и в корпус пушкинских сочинений, и в научный обиход сравнительно недавно.

Впервые названный отрывок прочитал в 20-е годы Б. В. Томашевский, по положению в рукописях датировал его болдинской осенью 1830 г. и предположил, что северный морской пейзаж в нем — это описание Соловецких островов, а печаль поэта связана с опасением заточения[2]. Ахматова высказала иное предположение: описан в нем остров Голодай — место погребения казненных декабристов, этим объяснена и грусть поэта. Подкрепляя догадку Ахматовой новыми текстовыми аналогиями, Э. Г. Герштейн[3] и вслед за нею Г. А. Невелев[4] распространяют ее на толкование позднейшего «Медного всадника», а А. Чернов — на толкование предшествующего «Ариона»[5]. Дойдя, с одной стороны, до 1827 г., а с другой — до 1833 г., исследователи как будто исчерпали возможности авторитетной гипотезы, хотя бы хронологически.

Но статья А. Ахматовой предлагает и другое направление в истолковании загадочного отрывка. Автор замечает его «опрокинутую композицию» в сравнении с XLVIII и XLIX ст. 1-й главы «Евгения Онегина», вставку из стихотворения 1828 г. «Ты

---

[1] Прометей. М., 1974. № 10. С. 226—234.

[2] Примеч. к кн.: Пушкин А. С. Стихотворения. М.; Л., 1955. Т. 3. С. 853.

[3] Герштейн Э. Г. Ахматова — пушкинистка//Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. С. 326.

[4] Невелев Г. А. «Истина сильнее царя...» (А. С. Пушкин в работе над историей декабристов). М., 1985. С. 140.

[5] Чернов А. Поминовение // Огонек. 1989. № 4. С. 24.

знаешь край» и неожиданное его сходство с «простонародной сказкой» «Утопленник».

К этим тонким и проницательным наблюдениям можно, кажется нам, присоединить и другие, лежащие на поверхности. Одновременно с отрывком «Когда порой воспоминанье» Пушкин написал стихотворение «Отрок» (10 октября 1930 г.), которое обнаруживает словесные и сюжетные переклички с ним. Законченное стихотворение посвящено Ломоносову и в первых строках рисует картину его отрочества — совместных с отцом рыбацких трудов на северном острове. Картина навеяна пространным описанием Батюшковым первых поэтических вдохновений Ломоносова в «Послании И. М. Муравьеву-Апостолу», где она дается в контрасте с изображением Италии и ее поэта Вергилия в доказательство мысли, что «от первых впечатлений, От первых свежих чувств заемлет силу гений, И им в теченье дней своих не изменит»[6]. Эта мысль содержала в себе и романтическое требование «местного колорита» и пафос создания национального искусства и была любимой идеей Батюшкова. Он развивал ее и в «Прогулке в Академию художеств» в контрастном сопоставлении южной и северной природы и римско-итальянского и русского искусства, и в статье «Нечто о поэте и поэзии» в аналогичном противопоставлении Петрарки и Тассо с одной стороны, и Ломоносова — с другой. Всем названным поэтам Батюшков посвятил и отдельные «опыты в прозе», Пушкину, несомненно, известные. Кроме того, для Пушкина Петрарка нашел верное выражение в переводах Батюшкова, Ломоносов — герой его послания, а Тассо — элегии «Умирающий Тасс». Вспомнив все факты, мы должны признать батюшковские импликации во всех тех пушкинских текстах, где юг противопоставляется северу, Италия — России, а ее искусство русскому искусству. Заметим, что иногда батюшковские ассоциации пересекаются с аналогичными сопоставлениями у Байрона и Гете. Так в первой главе «Евгения Онегина», где русской песне противопоставлен «напев Торкватовых октав» и в связи с Италией упомянуты не только Тассо и Петрарка, но и Байрон. Так и в стихотворении «Ты знаешь край» с его двойным, в оригинале и в переводе, эпиграфом из Гете, где упомянуты Тассо, Байрон и Рафаэль и с живой и рисованной итальянской красотой сопоставлена русская красавица, достойная воплощения в живописном и поэтическом русском искусстве.

По-видимому, подобный контраст был и в основе стихотворения «Когда порой воспоминанье». Южному пейзажу противопоставлялось здесь изображение северного острова, так и фигуре Тассо должен был очевидно противостоять Ломоносов. Оба были авторами эпических поэм: воспоминание об «Осво-

---

[6] Батюшков К. Н. Опыты в стихах и в прозе. М.: Наука, 1977. С. 281.

божденном Иерусалиме» было поддержано у Пушкина переводом стихотворения А. Шенье «Близ мест, где царствует Венеция златая», воспоминания о «Петре Великом» — работой над «Полтавой». Полного параллелизма, однако, не получалось. Октавы Тассо распевали гондольеры, книжные стихи Ломоносова северные рыбаки петь не могли. Однако, как мы знаем, Пушкин избегал прямой или обратной симметрии, как слишком простых и прямолинейных, и предлагал читателю контрастные картины с некоторым сдвигом. Такой сдвиг можно предполагать и в замысле этого стихотворения. Если об Италии и Тассо говорилось здесь в связи с его стихами, то о севере и Ломоносове будет говориться в связи с его жизнью — и еще один сдвиг — с жизнью душевной. Этот неожиданный в традиции поворот мог быть подсказан статьей Батюшкова «О характере Ломоносова». В ней рассказывалось о повторяющемся сне Ломоносова — пророческом видении трагической смерти его отца: тот погиб в волнах моря, тело было найдено и погребено рыбаками на том самом пустынном острове, где он когда-то в отрочестве делил с отцом его рыбацкие заботы. Отсюда протягиваются нити и к стихотворению «Отрок» и — что интуитивно угадано Ахматовой — к «простонародной сказке» «Утопленник», и к жалкой кончине Евгения в «Медном всаднике», полном и других батюшковских аллюзий. Это укрепляет наши предположения и позволяет с большой долей уверенности присоединить к замеченным А. Ахматовой психологическим и биографическим импульсам стихотворения «Когда порой воспоминанье» также и указание на возможный литературный источник. Думается, так мы не нарушаем ее волю, но, напротив, следуем провозглашенному ею, крупным поэтом, тонким знатоком и исследователем пушкинского творчества,— принципу: «Побольше стихов — поменьше III отделения»[7].

---

[7] Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. С. 233.

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ

ПРОБЛЕМА СМЕХА И КОМИЧЕСКОГО В РУССКОЙ КРИТИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Эстетическая категория смешного и связанный с ней вопрос о комическом в поэтике, сформулированные еще античными авторами, в XX веке вновь становятся актуальной научной проблемой[1]. Достаточно назвать здесь появившиеся в нашей стране работы М. М. Бахтина[2]. Продемонстрированный выдающимся ученым подход стимулировал исследование смехового начала в русской культуре — правда, пока только на материале древней и петровской эпох[3]. Можно ожидать, что эта работа найдет свое продолжение: культурологическое изучение смехового начала, статуса смеха в новой русской литературе насущно необходимо для уяснения ее природы и своеобразия. До сих пор это обстоятельство до конца не осознано. Но ведь еще Достоевский обратил внимание на то, что «Гоголь по силе и глубине смеха *первый в мире* (не исключая Мольера) (непосредственного, безотчетного), и это бы надо нам, русским, заметить»[4]. Такой взгляд на русскую литературу изнутри не противоречит взгляду со стороны: «Нет на свете комизма, который был бы так мил и доставлял столько счастья, как этот русский комизм с его правдивостью и теплотой, с его фантастичностью и его покоряющей сердце потешностью»[5].

Приведенным высказываниям трудно отказать в авторитетности. Как представляется, они верно отражают и интенсивность смехового начала в русской литературе XIX века (пусть даже в лице одного представителя, но оказавшего такое сильное влияние на ее формирование) и природу этого начала. Вме-

---

[1] А. В. Михайлов справедливо указывает на «выдающуюся роль смеха в культурно-исторических раскопках XX века» (Й. Хейзинга в историографии культуры // Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988. С. 457).

[2] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 484—495.

[3] Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984; Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

[4] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1982. Т. 24. С. 305.

[5] Манн Т. Русская антология // Лит. газета. 1975. 4 июня. С. 15.

сте с тем и к русской литературе — если не к практике ее, то к теории, критике — можно отнести наблюдение А. В. Михайлова, касающееся европейской культуры XIX века в целом: «<...> все шутливое и смешное оказывается на самой периферии культуры <...> роль смеховых форм в их переплетенности с самым глубоким и основным, что есть в человеческой культуре, на время почти выпадает из культурной памяти»[6].

Таким образом, обозначается проблема: она состоит в несоответствии между достижениями русской классики в области комического и весьма ограниченными правами, которыми пользовался смех в теоретических (критических) представлениях. Содержание и причины этих представлений (т. е. представлений о комическом в критике первой трети XIX века) в их связи с некоторыми важными для понимания нашей темы моментами в литературной практике — вот предмет настоящей статьи.

Прежде чем обратиться к интересующему нас периоду, необходимо коснуться вопроса о статусе смеха и смеховых жанров в литературе XVIII века.

Одним из выражений секуляризации культуры при Петре I стало то, что А. М. Панченко назвал «реабилитацией смеха», «реформой веселья»[7]. Со временем это приведет к появлению множества переводов иностранных комедий, к возникновению русской комедии[8]. Однако вместе с приходом в Россию этого вида искусства стали раздаваться предостережения о том, что комедии недостаточно быть только смешной, в противном случае она станет похожей на «игрища» (жанр народного театра). С таким предостережением в 1748 г. выступил А. П. Сумароков:

Для знающих людей ты игрищ не пиши:
Смешить без разума — дар подлыя души[9].

(Эпистола о стихотворстве)

Этот совет почти дословно воспроизведен в его «Наставлении хотящим быти писателями» (1774) — манифесте русского классицизма. В «Наставлении...» подчеркивается, что смех в литературном произведении выполняет подсобную роль: состоя на слубже у разума, он призван способствовать исцелению нравственных болезней («пользовать» — т. е. лечить):

Комедией писец исправить должен нрав:
Смешить и пользовать — прямой ее устав.

---

[6] Михайлов А. В. Указ. соч. С. 457.
[7] См.: Панченко А. М. Указ. соч. С. 112, 116.
[8] См. об этом: Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
[9] Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957. С. 121.

Допустимым, по мнению Сумарокова, смеховым жанрам — комедии, сатире, эпиграмме, басне Лафонтена — он противопоставляет басни Эзопа («Нет гаже ничего и паче мер то гнусно, Коль притчей говорит Эзоп, шутя, невкусно») и травестийные поэмы, считая их уделом «невеж»[10]. Заметим: отвергаются как раз те жанры, которые в большей степени сохранили связь с демократическим смехом.

Конечно, на практике положение смеха в культуре второй половины XVIII века было не столь удручающе несвободным. В книге П. Н. Беркова упоминается о том, что группировавшиеся вокруг Российского театра и поставлявшие для него репертуар переводчики больше стремились «смешить» публику, чем «пользовать». Тот же Сумароков, презирая народные игрища, тем не менее посещал их[11]. Ю. В. Стенник указывает на «обращение Сумарокова к фацециям и народному анекдоту как к источнику сюжетов для притч», усматривая в этом свидетельство «устойчивости традиций народной смеховой культуры в литературе русского классицизма»[12].

На мой взгляд, последнее утверждение нуждается в оговорках. Как уже было сказано (и это очевидно), литературная практика шире современных ей теорий — даже тогда, когда речь идет об одном писателе (пример Сумарокова). Так могло быть и с традициями народной смеховой культуры: что называется, их в дверь, а они в окно. Но нет оснований сглаживать конфликт, существовавший между классицизмом и этими традициями. Классицизм с его конструктивностью, созидающий здание культуры по законам разума, стремящийся к упорядоченности, оформленности, серьезности, должен был враждебно относиться к хаотичности, анархичности, «дурашливости» народной культуры (культурой он ее и не считал). В благоустроенном государстве классицизма находилось место и для смеха[13], но облагороженного, пристойного, использующегося в высших целях. При этом связанные со смехом жанры занимали низшее положение в жанровой иерархии классицизма (в том числе и потому, что отражают «низкую» природу). О двойственной репутации смеха никогда не забывали, обращаться с ним рекомендовалось особенно осторожно, чтобы избегать «площадности» и не угождать «райку». Даже Крылов, который впоследствии стал считаться одним из самых демокра-

---

[10] Сумароков А. П. Избр. произв. С. 138.

[11] Берков П. Н. Указ. соч. С. 54, 374.

[12] Стенник Ю. В. Русская сатира XVIII века. Л., 1985. С. 151.

[13] Хорошо зная античную мифологию и символику, классицист помнил, что одна из трех граций — Эвфросина — являла собой радость, веселье.

тических писателей[14], изображая своих противников из «Московского журнала» (и прежде всего Карамзина) под именем Ермалафида, с издевкой описывает, как этот литератор адресует свои комедии не «гордому партеру», а «парадизу», т. е. демократическому райку[15]. Правда, в 1800 г. тот же Крылов напишет не только политически острую, но и истинно веселую «шуто-трагедию» «Трумф» («Подщипа»), которую П. Н. Берков связывает именно «с традициями народного театра, народных игрищ»[16].

С сентиментализмом часто соединяется представление о слезливости, унынии как доминантах жизнеощущения. Очевидно, это не совсем правильное представление. Не минорное жизнеощущение само по себе привлекает сентименталистов. Слезливость воспринимается ими как проявление оживления души, знак гуманизации жизни и начало поэтического к ней отношения. Так, Н. М. Карамзин в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении» (1794) писал: «Я думаю, что первое пиитическое творение было не что иное, как излияние томногорестного сердца, то есть, что первая поэзия была элегическая». Появление «веселых стихотворений» Карамзин связывает с развитием искусства, его выходом из мира внутреннего в мир внешний: в поле зрения попадают и другие люди с их чувствами, «человек веселящийся»[17]. Зрелый сентиментализм не ограничивается слезливостью, он и смешлив (вспомним Стерна): и смех и слезы становятся проявлением живой, теплой душевной жизни. Поэтому Карамзин признается: «Мне нравится твердый характер (их просвещенность) англичан и даже их странности, но мне не нравится, что они угрюмы и флегматичны»[18]. Поэтому с гораздо большей симпатией отзывается о французе: «Он взбалмошный и часто меняет одно благо на другое, сам первый смеется над своими ошибками и даже, если нужно, плачет над ними. Веселость и бездумье — приятные спутники его жизни; смешной каламбур радует его не меньше, чем скупого англичанина — открытие нового острова <...>». «Я люблю свое отечество; но пусть мне будет дозволено любить также этот народ <...>»[19]. Наверное, не только мягкость и терпимость, но и открытость к восприятию смешного — при-

---

[14] По мнению Вяземского, например, в своем демократизме Крылов заходил даже слишком далеко — опускаясь до лакейства//Переписка А. С. Пушкина: В 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 233.

[15] Крылов И. А. Похвальная речь Ермалафиду, говоренная в собрании молодых писателей // Соч.: В 2-х т. М., 1984. Т. 1. С. 412—413.

[16] Берков П. Н. Указ. соч. С. 366.

[17] Карамзин Н. М. Соч.: В 2-х т. Л., 1984. Т. 2. С. 47.

[18] Карамзин Н. М. Несколько слов о русской литературе // Там же. С. 98.

[19] Там же. С. 97.

чина того, что в «Пантеоне российских авторов» (1802) Карамзин благожелательно отзывается о писателях, чьи произведения считались грубыми, «площадными»,— о Баркове («перевел Горациевы сатиры и Федровы басни, но более прославился собственными замысловатыми и шуточными стихотворениями, которые хотя и никогда не были напечатаны, но редкому неизвестны»[20]) и о В. Майкове («<...> истинное дарование его обнаружилось в двух комических поэмах: «Игрок Ломбера» и «Елисей, или Раздраженный Вакх». И в той и другой находим воображение, то забавную важность, то шутливое остроумие. Многие карикатуры в «Елисее» живописны и точно русские; они никогда не потеряют цены своей»[21]). Сам Карамзин не чужд юмора и иронии в повестях и в письмах.

Шутки и дурачества — одна из составляющих литературного быта и поэтического творчества карамзинистов — членов «Арзамаса». Достаточно вспомнить как посвящение в арзамасцы В. Л. Пушкина, так и его знаменитую поэму «Опасный сосед». Красноречивым свидетельством того, насколько важную роль играло смеховое начало в практике «Арзамаса», служит стихотворный «Протокол двадцатого арзамасского заседания» (1817), написанный В. А. Жуковским. Здесь события разворачиваются вокруг так описываемого объекта: «нечто пузообразное, пупом венчанное вздулось». Это «пузо Эоловой Арфы» (арзамасское имя А. И. Тургенева). Сочный плотский колорит, связь с «телесным низом» (М. М. Бахтин) в сочетании с размеренным эпическим описанием и романтическими именами участников «заседания» придают стихотворению комический характер. Еще П. В. Анненков заметил по этому поводу: «<...> протоколы его <«Арзамаса»> представляют автора Людмилы с другой стороны, еще не уловленной биографами — со стороны вообще веселого характера. Это образцы самой забавной и, вместе, самой приличной шутки»[22].

Об устойчивости положительного отношения Жуковского

---

[20] Там же. С. 109. Правда, тут же он добавляет: <...> сей род остроумия не ведет к той славе, которая бывает целию и наградою истинного поэта <...>.

[21] Там же. С. 113.

[22] Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. Спб., 1855. С. 51. Автор книги, созданной уже в нашем веке, как бы заново открывает эту неожиданную сторону в характере Жуковского. После рассказа о церемонии приема в «Арзамас» В. Л. Пушкина читаем: «Все это тянулось долго и ...нравилось. Довольно удивительно, что как раз Жуковский был зачинщиком всех таких штук. Тот, чей стих «легок и бесплотен как привидение» (Гоголь), любил всякую острословную чепуху, шутливые стишки, выдумки, решительно никакой славы ему не прибавившие, но за которые он стоял горой. У Жуковского не было капли юмора, но он очень любил острить, сам хохотал по-детски, и насколько бывал скромен в большой литературе, настолько высоко мнил о себе в жанре комическом» (Зайцев Борис. Жуковский//Русск. лит. 1988. № 3. С. 95).

к шутке, которое противопоставляется им сумрачности агеластов, говорит и вступление к бурлескной поэме «Война мышей и лягушек» (1832):

Милости ж просим
Тех, кто охотник в досужный часок пошутить, посмеяться,
Сказки послушать; а тех, кто любит смотреть исподлобья,
Всякую шутку считает за грех, мы просим покорно
К нам не ходить и дома сидеть да высиживать скуку.

В статье о сатирах Кантемира Жуковский подчеркивает, так сказать, ценностно-образующую, живительную природу смеха: «Смех производит веселость, а веселость почитается одним из счастливейших состояний человеческого духа <...> Смех оживляет душу, или рассеивая мрачность ее, когда она обременена печалию, или возбуждая в ней деятельность и силу, когда она утомлена умственною, трудною работою». Такой смех противопоставляется смеху нигилистическому: «<...> дарование смеяться может быть весьма вредным, если не будет оно соединено с характером благородным и уважением чистой морали: ибо все то, что мы почитаем священным, может унижено быть в глазах наших действием насмешки»[23].

Круг карамзинистов был той средой, в которой происходило формирование Пушкина. Связь с этой средой проявляется и в отношении Пушкина к смеху.

Когда-то В. К. Кюхельбекер, критикуя элегии Жуковского, Пушкина и Баратынского, посчитал, что в них «чувство уныния поглотило все прочие»[24]. О других произведениях перечисленных поэтов в статье не говорилось, и таким образом данная характеристика распространялась на их творчество в целом. Впоследствии В. Г. Белинский утвердил взгляд на Жуковского как на «певца скорби»[25]. Он же «собственно пушкинским элементом» назвал «элегическую грусть»[26].

Если применительно к творчеству Жуковского формула Белинского еще может быть принята с известными оговорками (хотя, как представляется, точнее отражает существо дела дру-

---

[23] Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 419, 421. Отношение Жуковского к одному из связанных со смехом жанров — сатире — рассматривается в статье: Курилов А. С. Понятие о сатире в России XVIII — первой трети XIX вв. (Кантемир, Жуковский, Пушкин) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 4.

[24] Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 456.

[25] Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1981. Т. 6. С. 155.

[26] Там же. Статья четвертая. С. 243.

гая формула — принадлежащая А. Н. Веселовскому: «поэзия чувства и «сердечного воображения»[27]), то с определением преобладающего элемента в жизнеощущении Пушкина трудно согласиться.

В статье «Смех Пушкина» Д. Д. Благой правильно указывает на то, что «<...> отвергать <...> грань «легкого» и «веселого» в пушкинском творчестве или не отдавать ей, как это обычно делается, должного внимания — значит тоже не понять *всего* Пушкина, не заметить и не оценить одной из характернейших черт его гения, при отсутствии которой Пушкин не был бы тем, что он есть»[28]. Это положение подкрепляется в названной работе многочисленными фактами: свидетельствами современников, отзывами критики и, конечно же, высказываниями самого Пушкина — в письмах, статьях и художественных произведениях. В этой связи Д. Д. Благой акцентирует внимание на роли пародии у Пушкина.

Действительно, уже один из первых биографов Пушкина П. В. Анненков постоянно возвращается к теме пушкинской веселости[29]. Ею Пушкин часто шокировал слишком серьезных и умеренно чувствующих людей. С этим, наверное, в какой-то мере связано и настороженное отношение к нему части современников, обвинявших его в легкомыслии.

Разный масштаб веселости даже с близкими ему арзамасцами приводил к разной оценке одних и тех же литературных фактов. Яркий тому пример — отношение к поэме В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх». Это произведение стало настоящей притчей во языцех русской критики. Если Карамзин со свойственной ему терпимостью готов был принять «Елисея», то Жуковский и Вяземский высказывались о нем резко

---

[27] Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пб., 1904.

[28] Благой Д. От Кантемира до наших дней. 2-е изд. М., 1979. Т. 1. С. 274.

[29] Очередной раз отметив, что «против шутки Пушкин не мог устоять», Анненков сообщает очень колоритный факт: «Это уже было почти семейным качеством. Сам Александр Сергеевич рассказывал анекдот из детства своего. Меньшой брат его, Николинька, лежал при смерти. Александра Сергеевича ввели в комнату больного, умирающий ребенок распознал брата, успел показать ему язык и умер» (Анненков П. В. Материалы... С. 167. Ср. с. 78—80, 87). Эта семейная черта — восприимчивость к смешному в самых неподходящих обстоятельствах — проявлялась в жизни Пушкина неоднократно. В трудное для него время (Пушкин оскорблен перлюстрацией семейной переписки) он в том же письме к жене, где говорит обо всех неприятностях, упоминает и о чревовещателе, «который смешил меня до слез: мне, право, жаль, что ты его не услышишь» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Л., 1979. Т. 10. С. 378).

негативно[30] (как и А. А. Бестужев[31], В. Г. Белинский[32]). Пушкин же в письме А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. замечает: «<...> зачем хвалить холодного однообразного Осипова, а обижать Майкова. «Елисей» истинно смешон <...> Тебе, кажется, более нравится благовещение, однако ж «Елисей» смешнее, следственно, полезнее для здоровья»[33]. В послании Гнедичу, датируемом 1832 годом, Пушкин дает образ «прямого» (истинного) поэта:

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены,
То Рим его зовет, то гордый Илион,
То скалы старца Оссиана,
И с дивной легкостью меж тем летает он
Во след Бовы иль Еруслана.

Образ такого «прямого» поэта запечатлен Пушкиным в Моцарте. Его открытость, раскованность, веселость, способность смеяться над пародированием своего произведения — черты, несомненно, близкие самому Пушкину. Подобно тому, как Моцарта забавляло исполнение трактирным скрипачом арии из «Дон Жуана», Пушкина смешило изображение Татьяны в «Невском альманахе» на 1829 год. Художник проиллюстрировал стихи из главы третьей романа «Евгений Онегин» (строфа XXXII): «Татьяна то вздохнет, то охнет; Письмо дрожит в ее руке; <...> К плечу головушкой склонилась. Сорочка легкая спустилась С ее прелестного плеча...»). Пушкинское прочтение этой иллюстрации находим в стихотворении «Пупок чернеет сквозь рубашку» (1829). По-моему, считать его лишь выражением недовольства иллюстрацией к роману нельзя. Скорее, это пушкинский озорной взгляд на свой «милый идеал», умение увидеть его и в такой — сниженной бытовой — ситуации.

Декларируемая и демонстрируемая Пушкиным способность «улыбаться забаве площадной и вольности лубочной сцены» — достаточно редкое явление в высокой литературе первой трети XIX века. Здесь Пушкин во многом шел против течения. Так,

---

[30] См.: Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы // Литературная критика 1800—1820-х годов. М., 1980. С. 99. Вяземский П. А. Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева // Соч.: В 2-х т. М., 1982. Т. 2. С. 68.

[31] Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на старую и новую словесность в Рооссии//Соч.: В 2-х т. М., 1981. Т. 2. С. 381.

[32] «...Мы, кроме площадных красот и веселости дурного тона, ничего в них <поэмах В. Майкова> не могли найти» (Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья первая. С. 90).

[33] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 10. С. 61.

в работе лицейского преподавателя эстетики П. Е. Георгиевского читаем: «Площадное противно занимательному и, следовательно, и прекрасному, ибо площадное есть все то, что не возбуждает эстетической занимательности. И потому прекрасное-площадное, или, все то же, незанимательно-прекрасное, есть одно пустое слово»[34].

Другой учитель Пушкина — А. И. Галич — опубликовал в 1825 г. вызвавший широкий резонанс «Опыт науки изящного». В отличие от работы Георгиевского, которая основывалась на классицистических представлениях, труд Галича создавался в русле романтической эстетики. В романтической эстетике резко повышалось значение субъективного начала. Художник создает модель мира, «<...> расстраивая действительные формы и отношения, творит при помощи остроумия и фантазии по собственным своим законам целое особенного, характеристического рода и в вольных искажениях дает видеть степень отдаления от идеала прямого, для видов которого не перестает действовать и там, где превращает идеалы». На удаленность от идеала художник указывает, используя три вида «комической красоты» — гротеск (раскрывает несовершенство природы), пародию (несовершенство искусства) и юмор (несовершенство всего мира). Высшей из них является юмор. «<...> Что гротеск и пародия представляют односторонним образом, то самое в целом являют произведения юмора, который комическим взглядом объемлет и природу, и человечество и даже самого себя, то есть всю вселенную <...> Для юмориста весь свет есть позорище обаяний, которые он, однако, по высокости своих помыслов и добродушию находит не столько смешными, сколько жалкими и трогательными. Единственное следствие такого расположения духа есть горькая улыбка. <...> Юморист разрушает вокруг себя очарование земного величия, находя для себя блаженство в одной беспечности и независимости своего гения»[35]. «Горькая улыбка» при созерцании и изображении мира («мировая скорбь»), сочетающаяся с чувством «блаженства» от «беспечности и независимости своего гения» — если это и имеет какое-то отношение к позиции Пушкина (Пушкин многолик), то все-таки представляет одну из граней творчества того, кто сам себя назвал «поэт действительности». И смех и веселость, которые мы находим у Пушкина,— это не только субъективные смех и веселость, насмешка над миром, но и, если так можно выразиться, объективные смех и веселость самого мира, не отрицание, а утверждение его.

---

[34] Георгиевский П. Е. Введение в эстетику // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2-х т. М., 1974. Т. 1. С. 212.

[35] Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 222, 223, 224.

Надо отметить, что смех Пушкина не встречал понимания у наиболее видных представителей современной ему критики. А. А. Бестужев прохладно отзывался о первой главе романа «Евгений Онегин» в письмах к Пушкину, а затем в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года». Пушкин передавал ему свой ответ через Рылеева: «Бестужев пишет мне много об «Онегине» — скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? куда же денутся сатиры и комедии?»[36]. Что касается сатир и комедий, то их Бестужев не изгонял. Так, он высоко оценил в названной статье комедию Грибоедова[37]. А первой главе «Евгения Онегина» он противопоставит как раз сатирическое изображение петербургского общества Байроном в «Дон-Жуане»: «И как зла и как свежа его сатира!»[38]. Бестужева не останавливало то, что Байрон, в отличие от Пушкина, никогда не бывал в Петербурге. Отсутствие конкретного опыта и конкретных сведений выкупается знанием человека и мира вообще, байроновской язвительностью и злостью[39]. Пушкин в целом верно уловил причину расхождения с Бестужевым: дело в его, пушкинской, легкости и веселости, в недостатке презрения и осуждения, «мировой скорби» (которая, как известно, может соединяться с нарциссизмом).

Романтик Н. А. Полевой был тоже неудовлетворен тоном изображения жизни у Пушкина. Как и Бестужеву, ему этот тон казался не всегда значительным. Но, в отличие от Бестужева, Полевой ждал от Пушкина не большей язвительности, а большей поэтичности, понимаемой как задушевность, эмоциональность, исповедальность. На примере романа «Евгений Онегин» он показывает, от чего Пушкину, по его мнению, надо избавляться и к чему стремиться: «Поэт начинает *Онегина* чудною исповедью души, как будто артист звучным, сильным аккордом. Но *первая глава* самой поэмы пестра, без теней, насмешлива, почти лишена поэзии; *вторая* впадает в мелкую сатиру; но в *третьей* — Татьяна есть уже идея поэтическая; *четвертая* облекает ее еще более увлекательными чертами; *пятая* — сон Татьяны, довершает поэтическое очарование; в *шестой* поэт

---

[36] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 94.

[37] Бестужев-Марлинский А. А. Соч. Т. 2. С. 408—409.

[38] Там же. С. 483.

[39] Там же. С. 482—483.

В трактате О. Сомова «О романтической поэзии», который редактировали А. Бестужев и К. Рылеев, говорится: «Байрон спускается иногда до тона шутливого, не говоря уже о сатире его, в которой рассеяно много соли и едкости, в двух поэмах своих «Дон-Жуан» и «Беппо» он приметно хотел повеселить своих читателей: но шутливость его не такова, чтобы срывала невинную улыбку удовольствия: это больше язвительная карикатура света и людей» (Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 246).

снова впадает в прежний тон насмешки, эпиграмму, и то же следует в *седьмой*, но поединок Ленского с Онегиным выкупает все, и — наблюдите разницу насмешливого взгляда *первой* и *седьмой* главы: там остряк — здесь поэт; там холодная эпиграмма — здесь уже голос обманутой души, оскорбленного сердца, выражаемый поэтически! Это еще более отличает *восьмую* главу, и последнее изображение Татьяны показывает вам, как изменился, как возмужал поэт семью годами, протекшими от издания первой главы *Онегина*»[40].

Противник Полевого в журнальной борьбе Н. И. Надеждин во многом единодушен со своим оппонентом в отрицательной оценке смеха Пушкина. Причем интересно отметить, что Надеждин, как и Бестужев, рассматривает смех Пушкина не в контексте романтической поэтики (называются имена двух крупнейших ее представителей — Байрона и Жан-Поля). Ориентирующийся на высокую классику Надеждин считал переходным и вторичным явлением современный романтизм — «псевдоромантизм», как он выражался, но оказывается, Пушкин со своим смехом слишком легковесен для того, чтобы вписаться даже в это направление: «Муза Пушкина — резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмехать все — худое и хорошее <...> не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное решительно от *Байроновой* мисанфропии и от *Жан-Полева* юморизма <...>»[41].

Отношение к смеху в русской литературе первой трети XIX века соответствует отношению к роману. И то и другое до поры до времени находится на периферии литературы. В качестве примера можно привести романы В. Т. Нарежного. Оценка их была неоднозначной, и здесь не последнюю роль играла смешанная природа представляемой в них материи жизни. Смешное, площадное оказывалось не изолированным, не существующим в условиях своеобразной резервации — в басне или в комедии, а густо смешанным с идеальным. Это воспринималось как недостаток приличия и вкуса[42].

Дело впоследствии осложнилось тем, что окрашенная смехом проза стала уделом таких одиозных фигур, как Ф. Булгарин и О. Сенковский. Белинский писал, что «<...> сатиру они

---

[40] Полевой Н. А. Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина. Спб., 1831 // Полевой Н. А. Очерки русской литературы. Спб., 1839. С. 165.

[41] Вестник Европы. 1829. № 9. С. 30, 31. Цит. по ст.: Благой Д. Смех Пушкина. С. 273.

[42] Например, в 1825 г. (год смерти Нарежного) в связи с выходом его «Повестей» А. Бестужев указывал на недостаток в них «приличия и отделки» (Бестужев-Марлинский А. А. Соч. Т. 2. С. 406).

считали своей монополией, смех — исключительно им принадлежащим орудием <...>»[43]. О широкой популярности произведений этих литераторов есть немало свидетельств. В письме к М. П. Погодину от 11 января 1834 года Гоголь так охарактеризовал положение Сенковского в литературе: «Сословие, стоящее выше Брамбеусины, негодует на бесстыдство и наглость кабачного гуляки; сословие, любящее приличие, гнушается и читает. Начальники отделений и директоры департаментов читают и надрывают бока от смеху. Офицеры читают и говорят: «Сукин сын, как хорошо пишет!» Помещики покупают и подписываются и, верно, будут читать»[44]. В зубоскальстве Сенковского присутствовал нигилистический оттенок. Так, А. И. Герцен отмечал, что Сенковский поднимал «на смех все самое святое для человека» (Герцен находил в этом и положительный момент: по его мнению, Сенковский тем самым «невольно разрушал в умах идею монархии»[45]). В. Ф. Одоевский объяснял легкость, с какой Булгарин и Сенковский могли «чернить все русское», тем, что они были пришельцами, составлявшими «польскую партию» в русской литературе и журналистике[46].

Предпринятый в этой статье небольшой обзор обречен на неполноту и односторонность. Трудно было бы ждать другого от работы, которая связана с обобщением сложных процессов, происходивших в такой насыщенный и динамичный для истории русской литературы период, как первая треть XIX века. А если вспомнить, что затронутым оказалось и предыдущее столетие, то еще более очевидным станет приблизительный характер предлагаемых выводов. Однако надеюсь, что, не охватывая всего богатства литературной практики и всех нюансов критических воззрений, они отражают основные тенденции в отношении к смеху и комическому в указанный временной промежуток.

В XVIII — начале XIX вв. существует целый ряд связанных со смехом жанров: сатира, комедия, эпиграмма, басня, бурлескная и ироикомическая поэмы и т. д.[47] Но лишь в последних двух смешное достаточно самостоятельно — потому-то и положение их в литературе неопределенно (вспомним отзыв Сумарокова). Преобладает рационалистическое отношение к смеху: сам по себе он не имеет большой цены. Смех не веселый, а назидательный, бичующий и целящий — такая роль отводится ему в клас-

---

[43] Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 5. С. 205.

[44] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1986. Т. 7. С. 97.

[45] Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1956. Т. 7. С. 220.

[46] Одоевский В. Ф. О нападениях петербургских журналов на русского поэта Пушкина // Соч.: В 2-х т. М., 1981. Т. 1. С. 252.

[47] За рамками «большой» литературы остается «барковиана».

сицизме. «Природа сатиры удивительно точно совпала с принципами классицистического мышления»[48].

Веселый смех начинает осознаваться как благо сентименталистами. Это связано с преодолением ими рационализма их предшественников — классицистов и просветителей, с нарушением единовластия ума[49]. Однако в целом мироощущение представителей этого направления стремится к такой душевной утонченности, а их творчество носит такой идеальный характер, что сочный, часто чувственный смех, сохраняющий связь с народной культурой, мог ими лишь благожелательно восприниматься, но не осваиваться художественно. Шутливость карамзинистов, как правило, не выходит за рамки узкого литературного быта и отдельных, не предназначенных для широкой публики произведений.

Романтическое мироощущение и в его немецком и в его байроническом (особенно популярном в России) вариантах включало в себя смех, но смех насмешливый — от «романтической иронии» до демонического хохота, представлявших разные степени возвышения субъекта над миром и негативного к нему отношения. Веселый добродушный смех противопоказан такому мироощущению.

Вместе с этими основными для русской литературы направлениями существовали и явления, стоявшие в ней особняком. Как уже говорилось, к ним относятся романы Нарежного. Связанные с традициями сентиментализма, они в то же время мощно подпитывались украинской народной смеховой культурой. Это (а не только встречавшиеся в них условность, натянутость, недостатки) часто делало произведения Нарежного объектом нападок современной критики. Но, заметим, это же придавало им историко-литературную перспективность (если вспомнить об очевидной связи с Нарежным Гоголя и менее заметной, но несомненно существовавшей — Достоевского).

Приходящаяся на конец 20-х — начало 30-х годов популярность Булгарина и Сенковского вряд ли дает основания говорить об их творчестве как об этапе в развитии литературного смеха. Присущая им готовность смешить читателя соединялась в сознании серьезных литераторов (в большинстве случаев)

---

[48] Борев Ю. Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970. С. 134.

[49] Традиция рационалистического отношения к смеху очень жизнеспособна и по-своему продуктивна, она дает о себе знать и в негодовании Чаадаева по поводу «беспечности и веселия» Жуковского (!) (Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1987. С. 203), и в статье современного автора, который «истинно человеческим смехом» считает смех, несущий в себе негативную оценку, осмеяние, а смех беззаботный, детский характеризует как «дочеловеческий» (см.: Карасев Л. В. Парадокс о смехе // Вопр. философии. 1989. № 5. С. 47—65).

с их деловой энергией, пробивными способностями и беспринципностью и, видимо, справедливо воспринималась не как выражение истинной веселости, а как чисто рассудочный прием литературной коммерции. Притом Булгарин-романист был здесь малооригинален: Надеждин противопоставлял ему Нарежного в качестве настоящего мастера жанра[50]. Представления Сенковского о смехе носят на себе печать классицистически-просветительского, «вольтерьянского» XVIII века, о чем свидетельствует, в частности, его гимн Духу Сатиры: это «<...> дух резвый, веселый, игривый, насмешливый, с розовыми крыльями, с змеиным жалом, с язвительною улыбкою; злой, как черт, легкий, как бабочка, полезный, как яд в сильных болезненных припадках»[51].

Очевидно, достаточно заданным и традиционным выглядит признание Пушкина носителем нового слова и здесь, т. е. в восприятии, оценке и воплощении смеха. Но это на самом деле так. Его великие современники Крылов и Грибоедов все-таки более односторонни, связаны с традициями просветительского назидания в художественном использовании смеха и менее оригинальны, чем Пушкин, в соответствующих теоретических представлениях. Пушкин был прямым предшественником того, кто заставил русскую литературу и критику обернуться лицом к проблеме смешного и комического. Этот этап начинается с приходом Гоголя.

---

[50] Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 95.
[51] Сенковский О. И. Незнакомка//Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989. С. 259—260.

О. Н. КУЛИШКИНА

КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ 1830-х ГОДОВ (В. Ф. Одоевский)

В литературе, посвященной творчеству В. Ф. Одоевского, повесть «Сильфида», как правило, рассматривается в одном ряду с такими произведениями писателя, как «Саламандра» и «Косморама»[1]. Несмотря на бесспорную целесообразность подобного подхода, нам представляется возможным соотнесение «Сильфиды» с иной группой произведений В. Ф. Одоевского. Мы имеем в виду повести так называемого «первого слоя»[2] «Русских ночей», ранее предназначавшиеся автором для цикла «Дом сумасшедших»: «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Себастиян Бах»[3]. В центре этих повестей — один и тот же тип героя, а именно — тип героя-творца.

Конститутивная черта романтического мировоззрения — поиск путей «обновления жизни»[4], ее «магического пресуществления»[5]. А потому творческое начало есть основное свойство романтического героя как такового, его, по определению Ю. В. Манна, «некое единство субстанции»[6]. Однако свое наи-

---

[1] Начало этой традиции было положено П. Н. Сакулиным, который в своей монографии объединяет три названных произведения под общим наименованием «мистических рассказов» (см.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский Т. 1. Ч. 1. М., 1913. С. 82). В современном литературоведении все указанные повести часто определяются как «таинственные» (напр.: Турьян М. А. «Таинственные повести» В. Ф. Одоевского и И. С. Тургенева и проблемы русской психологической прозы: АКД. Л., 1980).

[2] Манн Ю. В. Книга исканий (В. Ф. Одоевский и его «Русские ночи»)// Проблемы романтизма. М., 1967. С. 337.

[3] В работах некоторых исследователей проводятся определенные параллели между всей группой «таинственных повестей» и «повестями о художниках». Так, например, Н. В. Измайлов, определяя общий пафос произведений Одоевского, отмечает, что «пути и формы исканий идеала» могут быть различны: «от высокого искусства... до алхимии и кабаллистики...» (См.: Измайлов Н. В. Фантастическая повесть//Русская повесть 19 века. История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 164—165).

[4] Замотин И. И. Романтизм в русском обществе и литературе 20—30-х годов 19 столетия. Спб., 1908. С. 14.

[5] Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма//Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 14.

[6] Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 225.

высшее воплощение (когда количество переходит уже в иное качество) оно находит в образе Творца.

Романтический миф о Поэте (Творце) имеет в своей основе новое, обретенное именно романтизмом, представление о характере художественной деятельности и ее субъекте, непосредственно связанное с идеей высшей — божественной — природы искусства[7]. Художественное творчество осознается романтизмом как аналог созидающей деятельности божественного начала. В этой связи оказывается возможным отождествление Поэта с Творцом Вселенной, произведения искусства — с мировым универсумом[8]. Как творение Бога являет собою о-граниченное многообразие, конечность, сквозь которую просвечивает Бесконечность, так и в идеальном произведении земного творца «бесконечное находит себе конечное выражение»[9]. Й. Гёррес, говоря о творениях Жан-Поля, сравнивает произведение искусства с индийским изображением бога Говинды, где «скрытый внутри магнит искусства связывает» бесконечное многообразие взаимопереходов «в одно живое, законченное целое»[10]. Это — идеал, который — уже в строго научной форме — Гёррес определяет как «индивидуально-превосходное, отобранное открытыми чувствами и благодаря эстетическому синтезированию представленное фантазией в бесконечности идеи... Во всем идеальном материал предоставляет действительность, форму — собственно деятельность художника...»[11]. Таким образом, идеальное творение возникновением своим обязано деятельности Поэта. Поэт воспринимает элементы индивидуально-превосходного, которые «скупо рассеяны по действительности»[12] (в связи с чем отдельное явление не может быть приближено к идеальному в своей целостности), а затем «оцельняет» эти разрозненные крупицы красоты, формирует из «отдельного» (обыденного предмета) — Целое, превращая «пределы» предмета в «форму», дарующую ему бесконечность.

---

[7] См., напр.: «...великое нетленное искусство, что, вознесясь превыше всего, достигает вечности,— оно простирает нам с небес свою светозарную длань, чтобы мы удержались, паря в смелом равновесии над страшной бездной, между небом и землей» (Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 170).

[8] Ср. подобную точку зрения у Одоевского: «Если искусство есть второе мироздание, то в таком случае описание планеты и описание человека (роман, эпопея) тождественны»//Русские эстетические трактаты I трети 19 века: В 2-х т. Т. 2. М., 1974. С. 162.

[9] Шеллинг Ф.-В. Дедукция произведения искусства вообще//Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 280.

[10] Гёррес И. О сочинениях Жана Поля Фридриха Рихтера//Эстетика немецких романтиков. С. 318.

[11] Гёррес И. Афоризмы об искусстве//Эстетика немецких романтиков. С. 80.

[12] Там же.

Фр. Шлегель, определяющий идеал («совершенное») как «то, что одновременно божественно, завершенно и велико»[13], также отмечает необходимость «формирующей деятельности художника»[14], которая и придает «спокойной божественности» («чистому вечному бытию и становлению»[15]) завершенность (завершенно то, что одновременно естественно и искусственно»[16]). Лишь в этом случае «произведение оформлено», т. е. оно «четко ограничено повсюду, внутри же этих границ безгранично и неисчерпаемо...»[17].

Таким образом, божественная сила завершения, формирования Целого — вот конститутивный признак Поэта (Творца, гения) в романтической эстетике. Именно эта способность, стремление к созиданию «конечной бесконечности» характеризует и героя-Творца, в отличие от романтического героя вообще.

Проблема совершенного (адекватного) воплощения своего замысла (иначе — его завершения, формирования Целого) является крайне важной и для вышеупомянутых произведений В. Ф. Одоевского.

«Едва я стал смыкать глаза вечным сном, как меня окружили призраки в образе дворцов, палат, домов, замков, сводов, колонн. Все они вместе давили меня своею громадою и с ужасным хохотом просили у меня жизни. С той минуты я не знаю покоя...»[18]. В Пиранези плачет Творец, обреченный на вечную муку невозможности адекватного воплощения переполняющих его творений. «И все тщетно! час созидания не наступил еще для меня — или уже прошел...» (62). Его творческие замыслы не могут обрести формы, целостности: заключенные в «тесное жилище» гравюр, они «осуждены» своим несчастным творцом «на жизнь *неполную* и на вечное терзание» (62)[19]. Незавершенность творений Пиранези не дает завершиться и его собственной жизни: «Знаю, до тех пор не сомкнутся мои ослабевшие вежды, пока... все колоссальные мои замыслы будут не на одной бумаге» (62—63). Жизнь творца может исчерпать себя лишь с воплощением жизни его создания.

«От самых юных лет увидел я бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы... никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге; напишу ли? — играют? — не то!..» (121). Подобно архитектору Пиранези, композитор Бетхо-

---

[13] Шлегель Фр. Фрагменты//Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. Т. 1. М., 1983. С. 313.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] Там же.

[17] Там же. С. 306.

[18] Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2-х т. М., 1981. Т. 1. С. 62. Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

[19] Здесь и далее выделено нами.— *О. К.*

вен страдает от неполноценности рожденного им произведения, от «недовоплощенности» своих творений. Он «не слышит» (как Пиранези — «не видит») той гармонии Целого, которая переполняет его воображение. «Но я его не слышу, Луиза... Понимаешь ли ты, *что значит не слыхать своей музыки?..*» (120).

Казалось бы, счастливую противоположность Бетховену и Пиранези являет собой Киприяно («Импровизатор»). «Художник не задумывался ни на минуту: в одно мгновение мысль и зарождалась в голове его, и проходила все периоды своего возрастания, и претворялась в выражения» (127). Однако эта доведенная до предела способность к совершенному воплощению творческого замысла (импровизация) оборачивается своей абсолютной противоположностью. Киприяно оказывается «приспособлением», через которое изливается в мир нечто *чуждое ему*.

Как известно, наряду с утверждением абсолютной творческой свободы поэта для романтизма характерна и мысль о том, что земной творец — «не более как слабое орудие»[20], в котором соединяются «вечная гармония природы»[21] и созидающая сила, *исходящая от Творца небесного*. Однако в любом случае — Поэт и творческая сила не есть нечто раздельно существующее и механически совмещающееся. Они *обретают* друг друга и друг без друга не могут быть явлены в мир[22]. Поэт — неотъемлемая «часть» акта творчества, вне творчества он не будет жив как таковой.

Совсем иное единение — *не* обязательное, *не* непременное — являют собою у Одоевского «враждебные дары» Сегелиеля (способность «все видеть, все знать, все понимать» — 134, а также «способность производить без труда» — 133) и «несчастный Киприяно».

«...Все в природе разлагалось перед ним (Киприяно.— *О. К.*), *но ничто не соединялось в душе его...*» (136). Лишенный возможности увидеть и воспринять *живое многообразное единство* мира, Киприяно не может *сам* созидать его «аналог» в искусстве, не может придать разъятому под его взглядом миру целостность — форму, дарующую бесконечность. Не случайно творчество Киприяно сравнивается с льющейся водою, а не с горящим пламенем («Едва на минуту замолкнет его микроскопическая способность, как стихи *водою польются* из уст его» — 138); не случайно его вдохновение — «холодное» (138) — оно не оживлено кровной, неразрывной связью со своим «носителем». Киприяно — не творец, ибо он, в отличие от Бетховена и Пиранези, не несет *в себе* гармонической целостности являемого им

---

[20] Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. С. 108.
[21] Там же.
[22] Имеется в виду художественное творчество.

творения, это *не его* созидающая, завершающая сила. А потому — «все «теснило, гнало его из мира» (136). Демонические дары Сегелиеля отчуждают Киприяно от всех святынь живого, совершенного мира: природы, любви, божества, родины.

Страшное заклинание Сегелиеля («От тайных чар прими ты дар...» — 134) изначально определяет и объективирует *самого Киприяно,* лишая его возможности самопостроения: судьба «несчастного» заранее предуготовлена ему. «Пепе! фризовую шинель!» (134) — кричит доктор по выходе получившего завет-ный дар Киприяно. Удивленный герой не ведает, что это одеяние заготавливается для него самого, ибо именно в нем закончит он свой путь, начавшийся от дверей Сегелиеля: «Я нашел Киприяно,— заключает рассказчик,— в деревне одного степного помещика: там исправлял он должность — шута. *В фризовой шинели,* подпоясанный красным платком, он беспрерывно говорил стихи на каком-то языке, смешанном из всех языков...» (139).

Счастье воплощенного стремления к Совершенному дано Себастияну Баху. Видение юного Себастияна в Эйзенахской церкви олицетворяет собою тот идеал гармонического Целого, прекрасного своей завершенностью и жизненной необходимостью всех частей, который реализуется Бахом в дальнейшем его творчестве. Тайна виде́ния — в непостижимом единстве бесконечности и целостности (вернее, в их взаимообусловленности), в его (виде́ния), совершенной завершенности («бесконечное... здание» — 159)[23]. Орга́н, «величественное подобие божия мира» (166), конечное запечатление бесконечности бога и души человека,— вот символ этой гармонии целого.

Совершенство произведений Баха противостоит творениям и его брата Христофора, и итальянца Франческо, ибо как в непогрешимой законности «системы» одного, так и в абсолютной «беззаконности» голоса другого нет живой необходимости Целого.

Голос Франческо несет на себе, однако, и печать *иной целостности,* иной гармонии, на которую и отзывается душа Магдалины, жены Баха. Но эта гармония «свободы», как отмечает рассказчик, обращается здесь в *«набор звуков», «обделанных* в новом вкусе» (176), беззаконная механистичность которых так же безжизненна, как и пристойно расчисленная система Христофора Баха.

Постоянное стремление к гармонической завершенности пронизывает не только творения Баха, но и самую жизнь композитора, которая являет собою некую самодовлеющую целостность. «Словом, он сделался *церковным орга́ном, возведенным на степень человека»* (173). Вся реальная жизнь Баха единообразу-

---

[23] Как уже отмечалось выше, это — общеромантическое представление об идеале.

ется в соответствии с законами того Целого, которому служит композитор. Мир Баха настолько целокупен и завершен, настолько самодостаточен, что оказывается непроницаемым для какой-нибудь иной целостности, преобразуя ее в соответствии со своими законами: так итальянская канцонетта невольно обращается Бахом в фугу. В этом — исток жизненной трагедии Баха, ибо он обречен на непонимание мира Магдалины, разбуженного пением Франческо, на невосприятие той гармонии, на которую отозвалась ее душа.

Таким образом, внутренняя потребность, стремление к созиданию совершенного Целого является основным и непременным свойством героев всех рассмотренных романтических повестей о художниках.

Представляется, что стремление к «формирующей деятельности» (Фр. Шлегель) присуще и главному герою повести «Сильфида» — Михаилу Платоновичу. Однако оно реализуется им на качественно ином материале: объектом завершения для героя «Сильфиды» является не художественное произведение, а его собственная «зрелищно совершаемая жизнь»[24], т. е. творческий потенциал героя реализуется им в виде *жизне*творчества[25].

Бóльшая часть этой повести Одоевского представляет собой рассказ Михаила Платоновича о его «приключениях» в виде писем героя к другу, «очень благоразумному человеку»[26], которого герой расценивает как достойного собеседника, способного адекватно воспринять все ему сообщаемое, а потому учитывает его ответную реакцию: «*...правду ты мне писал,* что я напрасно сообщаю им (соседям.— *О. К.*) мои иронические замечания об ученых и что мои слова... еще больше сбивают их с толка» (109). Однако в этой же фразе, свидетельствующей некое «равноправное сообщничество» Михаила Платоновича и его адресата, имеется и другой акцент, резко разделяющий «друзей» и в конце концов устанавливающий между ними некий барьер: «... *ты* мне *писал,* что *я напрасно* сообщаю им...».

Сообщение «иронических замечаний» — не что иное, как деталь той *роли,* по отношению к которой Михаил Платонович одновременно выступает как живущий в ней герой, разыгрывающий ее актер и преднамеренно выстраивающий ее для себя режиссер-сценарист (творец). Ведь Михаил Платонович не просто «включается» в предложенную ему социальную роль («новый помещик» — 107). Он совершенно осознанно *надевает*

---

[24] Аверинцев С. С. Автор//КЛЭ. Т. 9. М., 1979. С. 30.

[25] Эту «обдуманную театрализацию жизни» (Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 27) должно отличать от необходимого и неосознаваемого подчинения жизни художника его творчеству.

[26] Одоевский В. Ф. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. М., 1981. С. 126. Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

на себя эту маску, что проявляется в иронической дистанции (несовпадение маски и лица): «...по древнему обычаю, я, как новый помещик, сделал визиты ко всем моим соседям, которых, к счастию, немного; говорил с ними об охоте, которой терпеть не могу...» (107). Способность посмотреть со стороны на всю окружающую его ситуацию *в целом* (и, следовательно, завершить, о-пределить ее в качестве некоего «момента» Жизни — «деревенская жизнь») дает Михаилу Платоновичу возможность соответствующим образом режиссировать собственное жизнеосуществление, объективации которого постоянно появляются на страницах письма («...за то пользуюсь всеобщим уважением» — 107; «тогда они ясно увидели, что я добрый малый и прекраснейший человек» — 108), возможность оформлять некий «сюжет» своей собственной жизни.

Однако роль несколько странного «нового помещика», достаточно быстро потеряв прелесть новизны, разочаровывает героя, который в итоге «заперся и не велел никого из них (соседей.— *О. К.*) пускать к себе» (110). Эта искусственная изоляция воскрешает в сознании Михаила Платоновича другое «амплуа» — «художника-отшельника» и соответствующую ему ситуацию — «уединенное творчество». Данный «микросюжет» (придающий творческим потенциям героя как бы традиционный уклон) герой и «начал было» разыгрывать. «Оставшись один, я побродил по комнате, посмотрел несколько раз на свой четвероугольный пруд, *попробовал было* срисовать его; но ты знаешь, что карандаш мне никогда не давался... *принялся было* за стихи — вышел, по обыкновению, скучный спор между мыслями, стопами и рифмами; *я даже было* запел...» (110). Однако та же способность к завершающей точке зрения по отношению к разыгрываемому сюжету и к себе самому как его герою и исполнителю позволяет Михаилу Платоновичу осознать свою «профессиональную непригодность» к исполнению этой роли. А потому — в чрезвычайно скором времени отказаться от ее реализации.

«...И наконец, увы! призвал старого управителя покойного моего дядюшки и невольно спросил у него: «Да неужели у дядюшки не было никакой библиотеки?» (110). «Дядюшкины книги», символизирующие собою еще одну ситуацию — «каббала» (которая также вполне может быть объективирована героем: «Покойный старик, верно, искал философского камня... Проказник!» — 111),— эти книги открывают для Михаила Платоновича возможность «преднамеренного построения» еще одного «эстетически организованного сюжета»[27] своей жизни: «Нечего было делать; я принялся за те книги, которые нашлись, и теперь, вообрази себе меня, человека в 19-м веке, сидящего над огромными фолиантами и со всеусердием читающего рассужде-

[27] Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 27.

ние: о первой материи, о всеобщем электре... Смешно, и скучно, и любопытно» (111).

Однако в следующем письме эта точка зрения («Смешно, и скучно...»), которой герой объективирует себя и как субъекта исполнения, и как субъекта формирования нового сюжетного целого своего жизненного пути, начинает претерпевать некоторые изменения. «Я занят совсем другим делом; я пью — знаешь ли что? чего не выдумает безделье! я пью — воду... Не смейся: надобно знать, *какую* воду» (111). Этот акцент чрезвычайно знаменателен, ибо он свидетельствует о том, что герой начинает *терять* позицию абсолютного знания по отношению к данной ситуации («каббала»),— позицию, которая и позволяла ему формировать определенный (соответствующий ситуации) тип жизненного поведения. За этой системой ценностей признается уже право на действительную значимость и непредсказуемость (в отличие от ценностных контекстов «деревенской жизни» и «уединенного творчества»). А потому письмо завершается следующей фразой: «Словом, *смейся надо мною как хочешь,* но я тебе повторяю, что эти позабытые люди достойны нашего внимания; если нельзя во всем им верить, то, с другой стороны, нельзя сомневаться, что их сочинения не намекают о таких знаниях, которые теперь потерялись и которые бы не худо снова найти...» (113).

Однако если в этом сюжетном контексте «завершающая функция» героя в результате утраты им объективирующей точки зрения по отношению к миру каббалы резко «стремится к нулю», то в развивающейся параллельно ситуации «деревенская жизнь» ему неожиданно предоставляется возможность к максимальной реализации своих формирующих интенций. «Что, в самом деле? молодость моя прошла, великим человеком мне не бывать, все мне надоело... одним словом, *мне очень хочется жениться на Кате, зажить степенным помещиком...*» (114). Ведь здесь Михаил Платонович пытается завершить, организовать единый и *окончательный* сюжет *всего* своего жизненного Целого (а не отдельного его момента, как это было ранее). Герой задается здесь вопросом о Роли, уготованной ему на земле, о своем Итоге, пытаясь тем самым посмотреть на свою жизнь *извне* ее временных границ.

В качестве предполагаемого итогового завершения выступает некая модификация прежней роли «доброго малого и прекраснейшего человека» — «женатый человек» (114), которая случайно подвернулась и оказалась кстати. Однако на сей раз Михаилу Платоновичу как-то «неуютно» в подобной роли и он явно стремится переложить ее на другого. «Одним словом, должно ли еще мне подождать, пока из меня выйдет что-нибудь новое, неожиданное, оригинальное...» (114) — с этим вопросом герой и обращается к другу.

Этот «страх» связан именно с *максимальностью* формирующих притязаний героя — с «окончательностью» и «запредельностью» данного завершения себя (не говоря уже о его уровне). Ведь здесь полагается предел тем метаморфозам, которыми жил до сих пор герой «Сильфиды». Так крайняя степень реализации жизнетворческих интенций Михаила Платоновича на деле оборачивается уничтожением его как «жизнетворца». Кроме того, подобное завершение не может не ощущаться как жутковатый абсурд, ибо оно несет смерть человеку как таковому, как становящемуся герою своей развертывающейся во времени жизни (не случайно у героя прорывается: «... или... я уже кончил свой карьер...»—114). С сознанием этого человек не может жить, ведь для себя самого он никогда не исчерпывается своей сиюминутной данностью. Именно потому — «должно ли мне еще подождать...» (114); потому — *это* завершение «спихивается» на другого, что позволяет герою сохранить внутри себя лазейку, через которую он сам для себя может ускользнуть из-под окончательной и безнадежной «о-пределенности». Потому, наконец, описание своего «рая» («Ведь это рай, *не правда ли?*» — 114) в следующем письме дается с подчеркнуто чуждой, сторонней точки зрения: «...по окончании поста мы *веселым пирком да и за свадебку*. Приезжай ко мне непременно, брось все свои дела — я хочу, чтоб ты был свидетелем моего, *как говорят*, счастия...» (115). Эта ироническая дистанция по отношению к данному своему «пределу» дает герою возможность подчеркнуть, что подобные ограничения всего лишь механически наложены на него, причем — с его ведома. Так Михаилу Платоновичу удается в некоторой степени сохранить за собой статус «творца», реализуемый им в его посланиях.

Однако, сочиняя это письмо, герой не осознает, что ему уже уготован иной «удел». В письме шестом, написанном «несколько недель спустя» (115) после отправленного другу приглашения приехать «посмотреть на жениха с невестою» (115), почти с первых же слов вдруг прорывается резкое, решительное заявление: «Нет! не все вздор в рецептах моего дядюшки. Действительно, это остаток от древних таинств, которые доныне существуют в природе...» (115). Сделанное ранее предположение о том, что «эти позабытые люди достойны нашего внимания» (113), превращается в решительное утверждение абсолютной значимости их ценностного контекста, по отношению к которому человек может выступать лишь в роли ученика, «приобщаемого тайн»: «Неужели в самом деле это правда? Неужели мне суждено быть свидетелем этого таинства?» (116). Нетрудно заметить, что Михаил Платонович совершает здесь тот самый жест, которого так боялся совсем недавно: он выносит себе приговор с позиций, запредельных своей жизни, он завершает свое жизненное Целое в этом мире — как пророка, провозвест-

ника неких высших истин, утраченных человечеством: «Нет, мой друг, ты ошибся и я также. Я предопределен быть свидетелем великого таинства природы и возвестить его людям, напомнить им о той чудесной силе, которая находится в их власти и о которой они забыли...» (116)[28]. Однако это новое завершение не является творимым собственно героем, оно им *«угадано»* в результате приобщения к некоему Надличному началу (не случайно: «мне *суждено»* — 116; «я *предопределен»* — 116; «я *предназначен* — 117), по отношению к которому он — посвящаемый, но — не Творец. И именно благодаря незавершимости, открытости своей жизни в мире этого Надличного начала герой получает возможность завершить, определенным образом оформить *всю* свою *земную* жизнь, воспринимаемую им теперь лишь как *часть* его Жизни: «Прощай. Решившись исследовать до конца все таинства природы, я прерываю сношения с людьми; другой, новый, таинственный мир для меня открывается; я лишь для потомства сохраню историю моих открытий» (117),— и, кроме того, определить свой *итог*: «Так, мой друг, я предназначен к великому в этой жизни!..» (117). (Подобное представление очень характерно для романтической концепции Поэта, например: «Приняв посвящение, вступит он (поэт, «избранник небес».— *О. К.*) тогда в действительность мира, и действительность признает в нем бога...»[29]).

Определив и завершив себя в «этой жизни», герой сам себя в ней отрицает, а потому он должен из нее уйти, «умереть» для нее («...я прерываю сношения с людьми...»); но — *лишь для нее,* ибо он продолжает жить и «становиться» в мире Сильфиды.

И только теперь Михаил Платонович приобретает действительный статус Творца своей реальной жизни (в отличие от того «образа творца своих микроосуществлений», который старательно создавался, разыгрывался им в письмах к другу), ибо теперь ему важно донести до других не *себя* как творца, но *итог* своей жизни, своего ученичества в мире Сильфиды, который и закрепляется в Журнале героя, уже не рассчитанном на непосредственное восприятие.

Таким образом, проведенный анализ обнаруживает типоло-

---

[28] Именно с этим связано и радикальное изменение характера отношений Михаила Платоновича с другом. Разыгрывание «подлинно свободного и образованного человека», который способен настроиться «в любое время и на любой лад» (Шлегель Фр. Критические фрагменты//Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. С. 283), сменяется искренне-пророческим повествованием об открывающейся истине: «Читай и удивляйся!» (115); «Слушай и удивляйся!» (116).

[29] Гёррес И. Рецензии из «Гейдельбергских ежегодников». «Времена». Четыре графических листа по рисункам Ф.-О. Рунге//Эстетика немецких романтиков. С. 285.

гическое сходство между героем «Сильфиды» и, казалось бы, такими далекими от него героями повестей В. Ф. Одоевского «об искусстве и художниках»[30]. Это позволяет сделать вывод о том, что в творчестве писателя сосуществуют две разновидности некоей общей структуры героя-творца, а именно: субъект собственно художественного творчества (музыкант, архитектор, поэт), во-первых, и, во-вторых, субъект *жизне*творчества (осуществляющий построение своей собственной «зрелищно совершаемой» жизни).

---

[30] Иезуитова Р. В. Пути развития романтической повести//Русская повесть 19 века. Л., 1973. С. 104.

К. Г. ИСУПОВ

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ «ФИЛОСОФИЧЕСКИХ ПИСЕМ» П. Я. ЧААДАЕВА

Весьма обширная литература о Чаадаеве изучению жанровых особенностей «Философических писем» (далее: ФП) почти не уделяет внимания. Между тем читательские рефлексы современников связаны с восприятием ФП в аспекте многих жанровых традиций. Как «устаревшую» квалифицирует форму ФП М. Жихарев[1]. Характерны разноречия в оценках содержательной стороны ФП: Н. Надеждин в редакторской сноске к публикации «Письма» (Телескоп, 1836, № 15) оправдывает его фрагментарность системностью целого, а Пушкин в неотправленном письме к Чаадаеву от 19 окт. 1836 г. оправдывает бессистемность авторских суждений как раз формой свободного письма.

В позднейшем сознании исследователей имя Чаадаева появляется в связи с поэтикой жанра диатрибы. Как на пример, укажем на комментарий Ю. М. Каган к «Диатрибе, или рассуждению о свободе воли» (1524) Эразма Роттердамского: «Тускуланские беседы Цицерона — это диалоги. Письма Сенеки к Луцилию, Эразма к Дорпу, Томаса Мора — к монаху, философические письма Чаадаева при всем их различии объединяются некоторой неофициальностью этого литературного жанра»[2]. Каждое из названных здесь имен вызывает в памяти свою ретроспективу (так, комментатор «Нравственных писем» Сенеки назовет Платона, Исократа, Кратета и классика жанра — Эпикура[3]). Если вспомнить, что Чаадаев — еще и автор «Апологии сумасшедшего», то античная традиция осложнится «сократическим» циклом, что принудит нашу память выкликать из

---

[1] Жихарев М. Петр Яковлевич Чаадаев. Из воспоминаний современника. Статья вторая//Вестник Европы. 1871. Т. V. Кн. 9. С. 22.

[2] Эразм Роттердамский. Философские произведения. М., 1987. С. 652.

[3] Ошеров С. От Рима к миру//Луций Анний Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 350—351. Об античной диатрибе см.: Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 104—105; Васильева Т. В. Дельфийский оракул о мудрости Сократа, превосходящей мудрость Софокла и Эврипида//Культура и искусство античного мира. М., 1980.

прошлого ряд имен: от Ксенофонта Афинского до Либия[4]. Другие ряды возникают при попытке включить ФП в историю эпистолярной литературы: Б. Паскаль («Письма к провинциалу», 1656), Дж. Свифт («Письма суконщика», 1723—1724), Ш. Монтескье («Персидские письма», 1721), Дж. Толанд («Письма к Серене», 1704), де Савинье (Письма 1644—96, публ. 1726); свой ряд дает «роман в письмах», «письма путешественника», эпистолярная проза романтиков[5] и т. д. Если прибавить к этому литературу дневников, афоризмов, сентенций и максим, которой Чаадаев обязан своими фрагментами; если рассмотреть ФП на фоне публикаторского опыта «интимной переписки» (Гете — Беттина фон Арним, Дидро — Софи Волан, Бёрнс — Джина Армор, Байрон — Анабелла Бильбенк, Герцен — Н. А. Захарьина и т. п.) или памятников типа «Переписки» Ивана Грозного с Курбским или посланий Аввакума; если включить ФП в историю исповеди или «воспитательного письма»[6],— круг имен расширится до бесконечности.

Конечно, ФП косвенно включены в упомянутые ряды, но конкретной жанровой памятью о них не обладают. Даже такого простейшего признака эпистолы, как обращение в начале и прощание в конце содержат далеко не все «Письма»: только в четырех (I, VI, VII, VIII) мы встречаем фигуру приветствия, только в двух (II, VII) — формулу прощания; «Письма», снабженные эпиграфом (что приближает их к статьям — IV, V, VI), не содержат прощальной фразы[7].

Помимо диатрибы, задающей ФП некоторые свойства диалога, к основному труду Чаадаева ведут, на наш взгляд, три основные традиции: 1) опыт научной философской прозы в жанре письма-трактата; 2) опыт проповеднической риторики; к этим двум (письменным) традициям существенно присоединяется устная; 3) «салонное просветительство». Глубоко важно, что Чаадаев сознательно ориентировался в своем поведении на ораторский стереотип, а в творчестве — на поэтику проповеди[8] (и даже написал полуироническую «Воскресную проповедь сельского священника...», 1849) и эпистолярного фи-

---

[4] См. комментарий А. Ф. Лосева в кн.: Платон: Соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1968. С. 501—502.

[5] См.: Урнов Д. М. Эпистолярная литература//КЛЭ. Т. 8. М., 1975. Стлб. 918—920; Елистратова А. Эпистолярная проза романтиков//Европейский романтизм. М., 1973. С. 309—351.

[6] См. комментарий М. П. Алексеева в изд.: Честерфилд. Письма к сыну. Л., 1971. С. 301—302.

[7] В нумерации ФП мы следуем по изданию: Чаадаев П. Я. Статьи и письма/Вступ. ст. и ком. Б. Н. Тарасова. М., 1987. При ссылках на это издание указываем в скобках «СП» и страницу.

[8] См.: Аверинцев С. С. Проповедь//КЛЭ. Т. 6. М., 1971. Стлб. 41—42.

лософского трактата, с мастером которого — Шеллингом[9] — он состоял в переписке.

Сочетание в философской диатрибе Чаадаева устных и письменных традиций представляется наиболее существенным для понимания природы *слова* философа-писателя и уникальности ФП (вспомним, что «Письма» Чаадаева не вызвали прямых подражаний, в отличие, например, от «Персидских писем», после которых появились «Новые персидские письма», 1735, «Турецкие письма» де Сен-Фуа, 1744, а также полемическая брошюра аббата Готье «Персидские письма» — кощунственная книга», 1751, и «Русские письма» Струба де Пьемона[10]). Как ни важны для уяснения жанровой специфики ФП выводы исторической поэтики, их подлинная ценность раскрывается лишь в анализе поэтики бытового поведения. Этот аспект чаадаевского творчества привлекает сейчас внимание исследователей[11].

Поведение Чаадаева строится на пересечении нескольких планов: этикетное поведение (норма); творчество личной нормы в пределах избранного ролевого репертуара («учитель», «друг», «брат» и т. п.); образ автора в публицистической прозе. На каждом из этих уровней Чаадаев создает двойные и тройные планы поведения. На первом — доводит до почти пародийного предела светский ритуал и следование уставу мо-

---

[9] В комментарии на «Философские письма о догматизме и критицизме» (1795) А. В. Гулыга и М. И. Левина называют Ф. Г. Якоби («Об учении Спинозы в письмах к Моисею Мендельсону», 1785), К. Л. Рейнгольда («Письма о кантовой философии», 1786—1787), И. Г. Гердера («Письма о поощрении гуманности», 1793—1797), Ф. Шиллера («Письма об эстетическом воспитании», 1795) (Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2-х т. Т. 1. М., 1987. С. 593). Сюда нетрудно прибавить «Письмо слепым в назидание зрячим» (1749) Д. Дидро, «Философские (или английские) письма» (1793) Вольтера, письма-трактаты Ж.-Ж. Руссо, Дж. Локка, Ф.-М. Гримма и пр.

[10] Артамонов С. Шарль Монтескье и его философский роман «Персидские письма»//Монтескье. Персидские письма. М., 1956. С. 12, 21. См. также «Примечания». С. 368—369. Ближайшим по времени продолжением чаадаевской традиции могла быть только эмигрантская публицистика; в этой связи естественно назвать имя А. И. Герцена, многие вещи которого строятся по образцу чаадаевской диатрибы (от «Писем об изучении природы» до писем «К старому товарищу»). Историческая невозможность появления в России новых «философических писем» красноречиво пояснена Алексеем Веселовским: «Философско-исторические парадоксы во вкусе Чаадаева, провозглашающие безнадежность развития на национальных началах, необходимость слияния с чужой культурой и создания новой вселенской церкви, вызвали бы в печати и обществе Англии и Германии разностороннее обсуждение, возражения и споры... и имели бы значение своеобразного личного мнения ученого и публициста — одного из тех мнений, самая необходимость которых вызывает живой обмен мыслей и движение вперед; у нас раздался лишь «Puf nach Polizei» (Гоголь и Чаадаев. Из этюда о Гоголе//Вестн. Евр. 1895. Кн. 9. С. 95).

[11] Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая категория)//Литературное наследие декабристов. Л., 1976. С. 25—74.

ды (сохраняя по отношению к первому ироническую позицию необязательности, что выразилось в быстро примелькавшейся наполеоновской позе). На втором — на фоне зафиксированных современниками ролей («Брут», «Периклес», «маленький аббатик», «король людей») Чаадаев реализует свою основную — трагическую — роль: мессия с личным Евангелием (мессианский стереотип Чаадаев не раз снижает маской охранительного смирения). Третий — писательский — облик осложнен сочетанием образа современника, ведущего дружеский эпистолярный диалог с дамой, и эмоциональной напряженности авторского голоса, выдающей страдальческую необходимость высказаться.

Чаадаевский спектакль «я»-ролей в целостное единство лица не сходится. Не смыкаются в гармоническую композицию и своды теоретических построений. Как в поведении, так и в творчестве установка на принципиальную незавершимость обернулась для исследователей чаадаевского характера множественностью несродных обликов, а для комментаторов наследия — фиксацией вопиющих противоречий. То, что современникам виделось наложением разных норм, для автора «Писем» входило в единый план неординарного, но самозаконного, а потому «естественного» поведения. Чаадаев педантично-однозначен при всей внешней непредсказуемости своих поступков. Этот педантизм в поведении, как и начетническая твердость в повторении противоречивых суждений,— единственный способ, каким Чаадаеву удается «собрать» свои личности в единство творческого акта и в единственность судьбы.

Великие исторические личности, полагает Чаадаев, влияют на ход мирового процесса, если они прониклись необходимостью отрешения от своего «я» во имя богооткровенной истины. На эту роль не может претендовать Марк Аврелий в гордыне всеведения. Подвижническая роль мыслителя — мудреца перед людьми и простого инструмента высшей воли перед Богом — это роль посредника, призванного внести в исторический мир энергию интеллектуального порыва: «Не должен ли раздаться в мире новый голос, связанный с ходом истории?» (СП, 131). Отчетливое сознание Чаадаевым (см. понятие «отчетливости» как волевого усилия в истории: СП, 153) своей избранности на глагол истины организует его поведение как риторическое по преимуществу. В устной речи это выражается в создании особой философической «гомилетики», проповеднического слова с презумпцией правды и нравственного научения.

Внимательный читатель образцов проповеднического красноречия, Чаадаев убеждается в кризисе ораторской риторики: «С амвонов истины раздаются только лишенные силы и авторитета слова. Проповедь стала лишь случайным явлением в строительстве добра» (СП, 131). Автор ФП штудировал античные трактаты классиков-ораторов (в частности, Цицерона:

СП, 38, 328), но образцом на все времена остается для него Писание (СП, 131). Слово — «главный рычаг образования душ» (СП, 83) и «глагол творящий» (СП, 149) — сильнейшее средство социального внушения в деле морального совершенствования общества. В определениях природы звучащего, внушающего, заповеданного слова Чаадаев формулирует целую теоретическую поэтику *приоритетного слова* с его свойством бесстрашно и *впервые* высказывать *последнюю* правду. Приоритетное слово звучит иронически-неуместно посреди изолгавшегося и молчащего в оцепенении мира. Оно говорит все и до конца,— и в этом смысле оно бесстыдно.

Слово с презумпцией правды (приоритетное слово) осложнено у Чаадаева интонациями исповедного слова. Чем характерно слово в исповеди? Оно не ждет диалогической реплики и предполагает в собеседнике молчание как признательное сострадание. Молчание в исповедной ситуации дает ту полноту диалогического доверия, которое словом не выразимо (это молчание «красноречивое»). Только один голос нарушает здесь вербальную тишину — это голос абсолютной правды, не нуждающейся в согласии с ней или споре. Единственное, что такому слову нужно,— это быть услышанным, переданным, записанным, оно нуждается в памяти: исповедное слово стремится к заповеданию. В литературной исповеди исповедное слово из интимно-закрытого преобразуется в публичное (проповедь) и законоучительное (заповедь). В ФП исповедное слово, окрашивающее прозу Чаадаева в тона глубокой доверительности, преобразуется в проповедническое слово с монополией на истину (приоритетное слово)[12]. Исповедно-приоритетное слово — слово самосознания. Исповедность как разновидность пафоса и как эстетическое качество литературы — признак возросшего национального самосознания[13]. Для Чаадаева подлинной историчностью обладают не факты, а связующие их идеи. Поэтому самосознание есть особый — ментальный — уровень историче-

---

[12] Современник «басманного философа» точно фиксирует первенство чаадаевского публицистического слова в провозглашении центральных проблем века: «Он, первый, на родине, показал на всецелостные недостатки русского организма; первый переставал искать их в отдельных его местностях, в отрывочных явлениях; первый, устремляя вглубь протекшей жизни России важный, недоверчиво-испытующий, мужественно-нелицеприятный, только одной правды ищущий взгляд, ...укрепил за собой название творца критического взгляда на русскую историю» (Жихарев М. П. Чаадаев. Из воспоминаний современника. Статья вторая//Вестн. Евр. 1871. Т. V. С. 38—39).

[13] Об этом говорит Достоевский в «Петербургской летописи» (1847): «Наступает какая-то всеобщая исповедь» (ПСС в 30-ти т. Т. XVIII. Л., 1978. С. 27), а Герцен в VII части «Былого и дум» (вт. пол. 1850—1867 гг.) отмечает «неотлагаемую потребность всенародной исповеди» (Т. XI. 1957. С. 329). От полемических контекстов этих высказываний мы здесь отвлекаемся.

ского движения, на котором проясняется смысл истории и угадывается воля Провидения. Носители провиденциальной истины (Моисей, Христос, Магомет) — это те, чье свободное воление внеконкурентно с «другими» и «ближними» утверждается в элитаристском поведении и чья риторика характеризуется специфично «апостольскими» интонациями. По логике чаадаевского решения проблемы свободы воли, личной судьбой обладает историческая личность, открывающая свободу поступка на перекрестке двух детерминаций: добровольного вхождения в трагическую роль одинокого мыслителя-учителя и подчинения высоким целям Промысла ценой самоуничтожения всего личностно-волевого в «я» (СП, 170).

Чаадаевские претензии на апостольское благовещенье[14] самым непосредственным образом отражены в поведении: он волен поступать так, как диктует ему дар приоритетного слова. Поведение Чаадаева строится на оксюмороне, что внешнему наблюдателю видится то как нарушение нормы, то как творчество собственной нормы, то нарушением избранной роли в пользу традиции или по нудительству некиих обстоятельств (так, на фоне «естественного» поведения, воспринимались многие поступки Чаадаева: поездка в Троппау и отставка; публикация в журнале, теряющем подписчиков; настойчивые письма государю и А. Х. Бенкендорфу с требованием службы непременно по ведомству образования; письмо М. Ф. Орлову с отречением от Герцена и письмо самому Герцену с изъявлением сердечной приязни; нетрадиционное отношение к дуэли и долгам; мизантропия и проповедь всеединства; пропаганда католических духовных ценностей и приверженность к православию; сочетание яркой публичности и любовь к уединению. Этот список можно продолжать долго).

Амплуа пророка[15] не должно служить для нас оценочной

---

[14] «Я никогда не добивался народных рукоплесканий, не искал милостей толпы; я всегда думал, что род человеческий должен следовать только за своими естественными вождями, помазанниками Бога, что он может подвигаться вперед по пути своего истинного прогресса только под руководством тех, кто... получил от самого неба назначение и силу вести его...» (СП, 135). Чаадаев в амплуа «помазанника» (буквальный перевод греч. «Христос»),— заявления такого рода говорят уже не просто об оппозиции «норме», но о том, что выше любого социального конфликта и всяческой фронды: это позиция противостояния мировому Злу (его социальной аналогии — мировой Лжи) и роковой кривизне исторического процесса. Мессианистские жесты Чаадаева отмечены современниками: М. Бакуниным (Чаадаев «воображает себя руководителем и знаменосцем» «прогресса человеческого рода»); А. И. Тургеневым («Он хотел быть основателем чего-то»).

[15] См. впечатляющий образ гонимого миром безумного пророка: СП. 190—191. Фактически Чаадаев был объявлен сумасшедшим не за образ мыслей, а за поступок: то, что терпимо было на уровне салонного краснобайства, запрещалось для печатного высказывания.

характеристикой творческого поведения Чаадаева: к объективности подобного самоощущения (сближающего Чаадаева с последующими энтузиастами приоритетного слова от «Выбранных мест...» до «Столпа и утверждения Истины») вела и философско-историческая доктрина мыслителя, и обостренное сознание им своей судьбы.

Выражением поведенческой[16] и мировоззренческой парадоксальности Чаадаева стало важное жанровое противоречие ФП: ораторская риторика завершения (проповедь, сентенция, «максима») сочетается с поэтикой «нон-финито» (косвенно связанной с открытым характером эпистолярных текстов и их способностью слагаться в циклы с неограниченно растущим числом элементов, а более непосредственно — с чуждой завершенности зоной пересечения устного диалога и литературной диатрибы). Проблема «нон-финито» в творчестве Чаадаева связана не только с пристрастием к жанру фрагмента, но и с искусствоведческим опытом, в частности, с характеристикой готики в статье «О зодчестве» (1832). Теряющиеся в вечности и друг в друге вертикальные линии пирамиды, как и стрельчатая арка и игла шпиля в готике, знаменуют для Чаадаева тот единственный тип человеческой активности, который философ считает подлинной историей: обостренное самосознание. Он видит в готике стилевое заострение взыскующей мысли, нашедшей эстетически адекватное христианскому мироощущению выражение. Герцен, на которого статья Чаадаева произвела сильное впечатление (как, видимо, и на Гоголя, выставившего под сво-

---

[16] В мире **внешней** упорядоченности «я» Чаадаева (знаменитое щегольство) мы наблюдаем один странный бытовой феномен, отражающий глубокую **внутреннюю** раздвоенность мыслителя. Это — двойник Чаадаева, его слуга, Иван Яковлевич, на платье которого Чаадаев тратит (по сообщению Д. Н. Свербеева) больше, чем на себя. Манеры чаадаевского камердинера вводят в заблуждение секретарей посольств за рубежом; Пушкин, разглядев в нем интересного человека, подает ему руку. Игра Чаадаева в двойника связана не только с литературным стереотипом «слуги-двойника» и популярной у романтиков темой двойничества. Чаадаев создает нечто вроде эталонного манекена, пародию на самого себя и одновременно — свое ролевое второе «я» с функцией зеркала «светского Чаадаева». В этом живом удвоении «Петра Яковлевича» в «Иване Яковлевиче» отражена специфическая несводимость внутренних обликов Чаадаева в единство личности; это жутковато-гротескная, весьма мрачная попытка примирить «параллелизм двух миров» (СП, 74) в синхронном двуобличном сосуществовании. Для Чаадаева-«Пигмалиона» его слуга был опытным «образцом» «человека упорядоченного», не раздираемого изнутри коллизиями Промысла и свободы воли. Иван Яковлевич — утопический эксперимент Чаадаева, продиктованный внутренним ужасом перед нестабильностью человеческой личности, это пародия на собственную утопию всеединства. На полях «Германии» де Сталь Чаадаев записывает: «Находят, что я притворяюсь — как не притворяться, когда живешь с бандитами и дураками. Во мне находят тщеславие, это — гримаса горя» (Каталог библиотеки П. Я. Чаадаева. М., 1980. С. 134).

ей статьей «Об архитектуре нынешнего времени» (1834) ложную дату — «1831 г.», чтобы намекнуть на приоритет в характеристике готического искусства), отмечает чрезвычайно важную для понимания чаадаевского тяготения к готическому стилю черту «готизма»: «...Готическое здание не имеет оконченности в себе... оно полувысказывает мысль свою...»[17]. Герценом очень точно схвачена суть готической выразительности: эстетика аффективного порыва в принципе чужда «овнешняющему» завершению.

Чаадаев видит в готике свой автопортрет: хаос внутренней смятенности и внешний космос (-порядок) напряженного покоя. «Незавершенность» (личности, произведения искусства, истории) — центральное качество бытия, относительно которого можно строить гипотезы о его будущем (СП, 144). Незавершенность философско-теоретической системы оправдывает в глазах Чаадаева ее частно-формальную ущербность. Так, например, оправданы субъективистские выводы в гносеологии Фихте («Его построения не завершены, вот и все» — СП, 177). В структурной незавершимости готики Чаадаев угадывает стилистическую — бытовую и творческую — автохарактеристику. Внутреннее в том убеждение отразилось на резком изменении почерка к 1831 году: он становится готическим. «Словесной готикой» называет философию Чаадаева М. О. Гершензон[18]; о «готической мысли» «басманного философа» говорил О. Э. Мандельштам[19].

Внешняя собранность и элегантность Чаадаева так же соотнесены с множественностью амплуа, как фрагмент и ФП — с открытым характером жанра.

Поступки Чаадаева завершают другие люди: в католичество переходит кн. Н. В. Голицын[20]; на самом деле сходит с ума та, которой адресованы были «Письма» (Екатерина Дмитриевна Панова); другие люди, антитетично расщепив чаадаевские философемы, затеют долгий спор, назвав себя «славянофилами», «западниками», «почвенниками», «соловьевцами» и т. п.

В ФП создается уникальная ситуация жанрового синтеза **письма-трактата** (с присущим ему полемическим пафосом и ло-

---

[17] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 1. М., 1914. С. 327.

[18] Гершензон М. О. Петр Яковлевич Чаадаев. Жизнь и мышление. 2-е изд. СПб., 1908. С. 75.

[19] Мандельштам О. Петр Яковлевич Чаадаев//Аполлон. 1915. № 6—7. С. 58.

[20] «Я старый ученик Чаадаева, но только я дошел до конца» (Голицын Н. В. П. Я. Чаадаев и Е. А. Свербеева (из неизданных бумаг Чаадаева)//Вестн. Евр. 1918. № 1—4. С. 249).

гической организацией материала), **исповеди** и **проповеди**[21] (с их спецификой приоритетного высказывания правды, монологического слова и аффектированной интонацией), а также диалогически открытой собеседнику и миру **диатрибы**, вносящей в ФП непринужденность живого общения[22].

Как (в плане поведения) Чаадаев строит свою жизнь на основе этической адекватности слова и поступка, так и в ФП (в плане творчества) событие и слово о событии образуют экспериментальное единство жанровой и стилистической адекватности.

---

[21] «...Я думаю... что всякое художественное произведение есть ораторская речь или проповедь, в том смысле, что оно необходимо в себе заключает слово, через которое оно действует на умы и сердца людей, точно так же, как и проповедь или ораторская речь. Потому-то и сказал когда-то, что лучшие католические проповеди — готические храмы...» (СП, 270. Письмо А. И. Тургеневу, 1844).

[22] Одна из жанровых специализаций «философического письма» в эпоху его расцвета — осознание проблемы общения. См. в этой связи «Письмо о человеке в его отношениях с другими» (1772) голландского философа Ф. Гемстергойса (Каган М. С. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М., 1988. С. 18—19).

В. В. ЯКОВЛЕВ

ЭВОЛЮЦИЯ ГЕРОЯ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»

В композиции повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» прослеживается довольно четкое деление на этапы, которое определяется, прежде всего, эволюцией героя. Если суммировать разные подходы, то можно выделить три основных этапа и финал, который порой рассматривают как отдельную фазу (например, Н. Л. Степанов: «романтический прорыв»[1]). На первом этапе Поприщин тождественен той чиновничьей среде, которая в конечном счете его и сформировала. Он не всегда доволен своим положением или отношением к нему окружающих, но он плоть от плоти этого мира. Второй этап повести начинается с момента, когда Поприщину указали на то, что он, только лишь обратив внимание на генеральскую дочь, уже посягнул на недозволенное. И тогда Поприщин пытается выяснить, чем же сильные мира сего отличаются от него. Убедившись, что это мир ничтожеств, что здесь нет человека, а значит, и нет причин красть у него из-под носа его «маленькое счастье», Поприщин взбунтовался. Теперь он хочет понять, отчего же происходят все эти странности, разделяющие людей, делающие одних камер-юнкерами и генералами, а других только титулярными советниками. Это стремление понять, проникнуть в причины социальной несправедливости обусловливает новое качество третьего этапа, основным содержанием которого становится абсурдная картина мира, выявляющая, прежде всего, несоответствие видимости хозяев жизни и их сущности («аренды, аренды хотят эти патриоты. Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, христопродавцы!»), а правят здесь бал черт, цирюльник и повивальная бабка — иррациональные персонажи, вмешательством которых только и можно объяснить ненормальность этого мира. В финале измученный Поприщин в мечте своей (преображенный, обретя голос человеческий) вырывается из этого абсурда.

Однако, если рассматривать композицию повести только в связи с эволюцией героя, его последовательным становлени-

---

[1] Степанов Н. Л. Романтический мир Гоголя//К истории русского романтизма. Л.: Наука, 1973. С. 214.

ем, возникает ряд несообразностей. Таким диссонирующим элементом оказывается, например, «переписка собачек». На неорганичность включения этого материала в записки Поприщина указывал Г. И. Чудаков[2]; Г. А. Гуковский, касаясь содержания «переписки», отмечал: «Всего этого Поприщин не знал, да и знать ему такие подробности (особенно в столь интеллигентной передаче) не от кого»[3]. Действительно, объяснить такое знание о мире, куда Поприщина не пускали, довольно трудно, хотя попытки реально-психологически истолковать эти странные метаморфозы сознания Поприщина предпринимались не раз[4] и, пожалуй, наиболее последовательно в статье Г. В. Иванова, где высказывается предположение, что переписка собачек — это мысли самого Поприщина, но они ему кажутся настолько необычными и кощунственными, что он их объективирует, приписывает другим лицам, то есть собачкам[5]. Продолжая этот подход Г. В. Иванова, можно предположить, что удивительные прозрения Поприщина в сумасшедшем доме — это прорвавшийся наружу опыт прежнего Поприщина, он и ранее видел мир таким, но так сурово посмел оценить его, только когда стал сумасшедшим. Вероятно, в любом бреде можно выявить реальную основу или причины данной патологии. Но само содержание бреда (это все-таки суждения больного) во многом лишается ценности, а значимыми остаются лишь причины, приведшие героя к болезни. Все-таки судить «литературное сумасшествие» по законам психиатрии не всегда целесообразно. «Странностям» гоголевского текста можно найти собственно литературное истолкование.

Для этого вернемся еще раз к уже выделенным этапам композиции повести, только на этот раз рассмотрим эволюцию героя в единстве с изменениями в изображении среды, а также обратим внимание не только на содержательную сторону этой взаимосвязи, но и на то, каковы художественные принципы воплощения этой ситуации.

Коль скоро (до определенного момента) мы имеем дело

---

[2] Чудаков Г. И. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908. С. 104.

[3] Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. С. 269.

[4] См., например, одно из возможных объяснений у Ю. В. Манна: «В отношении выраженного в «переписке» объема информации Гуковский, впрочем, неправ. Ведь вполне допустимо, что «записки» фиксируют не все шаги Поприщина и что необходимые сведения он добыл самостоятельно» (Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1978. С. 108). И все ж таки это попытка «дописать» Гоголя. По логике повести Поприщин ничего не знал о жизни этих господ, переписка для него — это информация извне.

[5] Иванов Г. В. Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего»: Жанр. Сюжет. Помешательство и прозрение героя//Вестник Ленинградского университета. 1979. № 8. История. Язык. Литература. Вып. 2. С. 47—54.

с записками Поприщина, то действительность и он сам предстают перед нами в его собственном восприятии. За внешним укладом жизни Поприщина лишь угадывается деформированная и опошленная человеческая сущность, сам же он собой вполне доволен, как и миром, которым порожден и которому принадлежит. То есть герой и среда на первом этапе даны во внешних, реалистически изображенных их проявлениях.

На втором этапе действительность увидена глазами иного — оскорбленного, пытающегося заявить о своем человеческом достоинстве — героя. И поэтому лица, на которые ранее Поприщин взирал снизу вверх с почтением или обожанием («государственный человек»; «платье на ней было белое, как лебедь»; платок — «так и дышет от него генеральством»), теперь предстают пустыми людьми, мелочными и тщеславными. Но в данном случае эти герои лишь обнаруживают свою оборотную сторону. Манера, в которой об этом рассказывается, в общем тождественна той, что была в первой части повести.

Зато характеристика Поприщина расслаивается на ряд составляющих. Начинается своего рода поляризация «прежнего» и «нового» (возрастающего) Поприщина. «Прежний» в свою очередь показан двумя разными способами. Во-первых, его жизнь пародийно отражается в бытовом укладе двух собачек[6]. Их манера письма, их ценности и пристрастия — это мир Поприщина, чего сам он не замечает. Прием этот — сатирическое разоблачение пошлой жизни через уподобление ее жизни животной и растительной — был достаточно широко разработан в литературе романтизма[7]. Во-вторых, в «переписке собачек» появляется сам Поприщин (при этом прежний Поприщин), но увиденный со стороны («урод», «совершенная черепаха в мешке», «волоса на голове его очень похожи на сено»). Меджи очень точно, хотя и зло обрисовала его. В этой гротескной маске Поприщин узнавать себя отказывается.

Здесь и начинается отделение нового Поприщина от прежнего. И необходимость соотнести эти два плана ставит перед нами вопрос о художественной специфике такого соотнесения. Мог ли уже известный нам, реалистически решенный образ Поприщина так раздвоиться при условии сохранения тех же принципов, той же художественной манеры, что были использованы при изображении первого этапа его эволюции? В первом

---

[6] На это обратил внимание В. Б. Шкловский. См.: Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М.: Советский писатель, 1961. С. 442.

[7] Параллели «переписки собачек» с романтической традицией не раз становились предметом анализа. Одна из последних работ: Карташова И. В. Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» и романтическая традиция//Миропонимание и творчество романтиков. Калинин, 1986. С. 52—56.

случае мы имели дело с характером как концепцией личности, во втором — две составляющих: 1) сатирическое заострение, гротеск и 2) пробуждающаяся духовность, которая не желает мириться с этой своей маской. А это уже иная концепция человека, уходящая корнями в традиции романтизма, о которой Н. Я. Берковский писал: «Романтики относились полемически к литературе характеров и психологического анализа. ...Характер — та из возможностей человека, которая победила и требует поэтому для себя догматического значения. Романтики исходят из дуализма души и характера — в душе содержится человек во всех его возможностях, в путях, им не пройденных, но возможных для него. ...Гротеск, разумеется, еще не вся истина о носителе гротеска, о том, чье лицо гротеск, чьи быт и обиход тоже гротеск. У романтиков всегда допускается предположение, что за комической гротескной личиной скрывается личность, никоим комизмом не поврежденная, значительная и целостная»[8].

На третьем этапе гротескная маска, которая ранее начала отделяться от Поприщина «внутреннего», теперь словно бы отступает на второй план (не исчезая совсем, и в высоком безумии Поприщин сохраняет черты былого убожества), а на первый выходит высвобождающаяся духовность. «Прозрения» Поприщина на этом этапе, его новое ви́дение мира — это не бред, а именно выявление абсурдности бытия в категориях определенной художественной системы. Именно в романтизме сумасшествие — это не только (и не столько) результат социальной несправедливости, но еще и обретение нового ви́дения, проникающего в глубь вещей, в причины процессов; это гениальное безумие, ино-ви́дение. У Поприщина, научившегося так видеть мир, мог в финале обнаружиться человеческий голос, голос исстрадавшейся души. И здесь характеристика Поприщина ближе всего к собственно романтической.

Таким образом, каждая новая фаза в становлении героя несет в себе черты, характерные для различных художественных систем, что проявляется всякий раз в иных принципах характеристики героя и среды, отчего всякий новый этап является определенным диссонансом по отношению к предшествующему. Но тогда встает вопрос о том, какова же художественная основа, на которой возможно сведение воедино этих частей, решенных словно бы в разных художественных системах. Не является ли подобная фрагментарность признаком слабости, некоторой незавершенности замысла?

Единство повести распадается, если за основу принять только эволюцию героя. Ибо в данном случае потребуются четкие

---

[8] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 56—57.

мотивировки, жесткие связи, соединяющие каждый этап. Эволюция Поприщина объясняется не столько реально-психологически, сколько логикой художественной идеи, авторского замысла[9], сущность которого — в протесте против условий жизни, уродующих человека; цель которого — высвобождение человеческой духовности из-под этого гнета. Эта задача реализовывалась в двух направлениях: 1) как можно достовернее показать, что делает с человеком жизнь; 2) доказать невозможность мириться с нею и неизбежность бунта. Но в сведении этих двух задач уже заключается зерно противоречия. Изобразить со всей возможной достоверностью (внешней и внутренней) человека, являющего результат социальной педагогики,— значит показать человека, к бунту неспособного.

Выход был найден в сопряжении разных точек зрения; Гоголь дает нам одну и ту же действительность, один и тот же конфликт (личности и общества, идеала и действительности) в разных ракурсах, и в зависимости от ракурса (и задач с ним связанных) возникала необходимость в разных художественных решениях. То, что воспринималось как несообразности, как несоответствие друг другу, было новым взглядом на очередной этап эволюции Поприщина. Он в трех разных фазах, на трех этапах своего становления оказывался не просто новым человеком, а по-новому увиденным, по-новому решенным образом человека.

Такой подход был в духе времени. Стремление к многоракурсному ви́дению мира, к полифоничности образа вызревало еще в недрах романтизма. Отмечая эту тенденцию, Г. Д. Гачев писал: «Многозначность образа явилась в этих условиях следствием «многоракурсности», сопряжения в одном образе разных точек зрения, разных плоскостей, в силу чего уже внутри образа рождается многообъемность»[10]. А присутствие подобного феномена — сопряжения разных точек зрения — в творчестве Гоголя отмечал Г. М. Фридлендер в анализе повести «Шинель». Он писал: «Сложность ведения рассказа в «Шинели» состоит в том, что он ведется не в одной, а одновременно в «нескольких» художественных «перспективах». Автор то смотрит на своего героя и на его похождения глазами «молвы», «департаментской легенды», подражая ее языку и стилю, то заставляет читателя перенестись на психологическую точку зрения самого героя, то вводит в рассказ лирические сентенции, выражающие более

---

[9] Как верно отмечал В. В. Инютин, логика изображения в «Записках сумасшедшего» диктуется авторской волей. См.: Инютин В. В. О поэтике гротеска в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя и «Двойнике» Ф. М. Достоевского//Известия Воронежского пед. ин-та. 1977. Т. 173. С. 59.

[10] Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. М.: Искусство, 1972. С. 161.

широкую и обобщающую оценку героя, отражающие определенные стороны уже непосредственно авторской этической и эстетической позиции»[11].

Таким образом, сложность (или «несообразности») эволюции Поприщина определяется многоракурсным изображением ее, но это вовсе не ведет к «несостыкованности» отдельных частей повести, ибо за всем этим стоит единство авторской позиции[12].

---

[11] Фридлендер Г. М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л.: Наука, 1971. С. 207—208.

[12] Насколько такое художественное решение является логическим продолжением поисков, которые вела литература предшествующего периода, литература романтизма, можно продемонстрировать на примере следующей характеристики романтической иронии: «В своем стремлении достигнуть целостности, бесконечной полноты и абсолютности художественный смысл впадает в состояние бесконечного противоречия и принципиальной незавершенности. Каким бы целостным ни казалось произведение искусства, в действительности это пестрое собрание частей, за которым стоит лишь единство духа автора» (Лекции по истории эстетики/Под ред. М. С. Кагана. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. Кн. 2. С. 103).

П. В. БЕКЕДИН

«КРЫЛЬЦО К ДВОРЦУ»
(К спорам о жанре «Мертвых душ» Н. В. Гоголя)

В письме Н. В. Гоголя к В. А. Жуковскому от 26 июня 1842 года встречается одно признание, которое способно помочь нам лучше разобраться в жанровом своеобразии «Мертвых душ» и многое приоткрыть в характере грандиозного авторского замысла: «Посылаю вам Мертвые души. Это первая часть. ...Я переделал ее много с того времени, как читал вам первые главы, но все однако же не могу не видеть ее малозначительности в сравнении с другими, имеющими последовать ей частями. Она в отношении к ним все мне кажется похожею на приделанное губернским архитектором наскоро крыльцо к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах, а без сомнения в ней наберется не мало таких погрешностей, которых я пока еще не вижу»[1].

Итак, собственное трехтомное сочинение, которое именовалось им то «повестью», то «предлинным романом», то «большим трудом», то «крупной вещью», то «поэмой» (что чаще всего), то «творением», то просто «книгой», автору представлялось «дворцом» «колоссальных размеров». Поэтому первая часть «Мертвых душ» рисовалась ему лишь «крыльцом» к тому «дворцу», который надо было еще возводить: «...преддверие немного бледнее той великой поэмы, которая строится во мне и разрешит, наконец, загадку моего существования» (XII, 58; из письма А. С. Данилевскому от 5 мая 1842 года). Показательно также, что начальную книгу грандиозного произведения Гоголь никогда не рассматривал вне системы своего общего замысла: художник сразу же окидывал мысленным взором не

---

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. XII. С. 69—70 (далее ссылки на это издание указываются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу). Та же мысль высказывалась Гоголем и раньше, например, в письме к П. А. Плетневу от 17 марта 1842 года: «Ничем другим не в силах я заняться теперь, кроме одного постоянного труда моего. Он важен и велик, и вы не судите о нем по той части, которая готовится теперь предстать на свет (если только будет конец ее непостижимому странствию по цензурам). Это больше ничего, как только крыльцо к тому дворцу, который во мне строится. Труд мой занял меня совершенно всего, и оторваться от него на минуту есть уже мое несчастие» (XII, 46).

только первый том, но и последующие тома, а уже воплощенное, сделанное строго оценивалось им с учетом задуманного, под углом зрения целого. Иными словами, Гоголя тревожило все — и отделка составных частей, деталей, и план целого.

Масштабность замысла, с одной стороны, вдохновляла писателя, а с другой — угнетала его, заставляя сомневаться в способности донести до читателя свою «тайну». Из-за столь величественных творческих перспектив Гоголь склонен был даже несколько принижать значение первого тома, утрировать его недостатки и несовершенства. Основные надежды он связывал с двумя последующими книгами, ведущими к раскрытию «тайны». «Друг мой,— писал Гоголь 25 июля 1845 года, обращаясь к А. О. Смирновой,— я не люблю моих сочинений, доселе бывших и напечатанных, и особенно «Мерт<вых> душ». Но вы будете несправедливы, когда будете осуждать за них автора, принимая за карикатуру насмешку над губерниями, так же, как были прежде несправедливы хваливши. Вовсе не губерния и не несколько уродливых помещиков, и не то, что им приписывают, есть предмет «Мертвых душ». Это пока еще тайна, которая должна была вдруг, к изумлению всех (ибо ни одна душа из читателей не догадалась), раскрыться в последующих томах, если бы богу угодно было продлить жизнь мою и благословить будущий труд. Повторяю вам вновь, что это тайна, и ключ от нее покамест в душе у одного только автора» (XII, 504).

Мысли, содержащиеся в процитированных выше письмах и являющиеся своеобразным ключом к уяснению жанровой физиономии гоголевского сочинения, получили дальнейшее развитие и конкретизацию в «Четырех письмах к разным лицам по поводу „Мертвых душ"» (1843—1846). «Вследствие уже давно принятого плана «Мертвых душ»,— указывал автор,— для первой части поэмы требовались именно люди ничтожные». И далее, как бы предостерегая читателей от поспешных выводов относительно тех или иных сторон его создания(«Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся — *пошлость* и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы: на это дадут тебе ответ другие томы,— вот и все! Первая часть, несмотря на свои несовершенства, главное дело сделала: она поселила у всех отвращение от моих героев и от их ничтожности; она разнесла некоторую мне нужную тоску от самих себя. Покамест для меня этого довольно; за другим я и не гонюсь» (VIII, 294, 295).

Имея в виду все сказанное, легко понять, почему Гоголь рисковал называть первую книгу «Мертвых душ» «не более, как недоносок» (VIII, 295). Четко сформулированные Гоголем положения о приоритете замысла над реализованной частью последнего проливают дополнительный свет не только на идейно-художественное содержание книги, на проблему многоликой пошло-

сти, на характер действующих лиц, но и на вопрос о жанровой специфике «Мертвых душ».

Совершенно очевидно, что трудности определения жанра «Мертвых душ» (и заведомая спорность этого определения) проистекают не только из того, что жанровая структура книги Гоголя на редкость сложна, многослойна, нова, органично включает в себя элементы едва ли не всех «больших» и даже некоторых «средних» литературно-художественных форм (не неся при этом никаких следов эклектичности и сохраняя жанровую монолитность), но и из того, что мы имеем дело с произведением, замысел которого воплощен его автором лишь на одну треть. Перед нами часть целого, а не само целое, которое навсегда останется неизвестным (о нем можно частично догадываться, его можно теоретически реконструировать; следует признать, что дошедшие главы второго тома в этом плане дают не очень много). Разумеется, первая часть «Мертвых душ» не лишена известной самостоятельности, но это не замкнутое в себе целое; в ней, конечно же, проступает, выражаясь гоголевскими словами, «внутренний дух всего сочинения» (VIII, 288), однако не в такой мере, чтобы сыграть роль жанрообразующего фактора. Поэтому, с нашей точки зрения, можно и нужно говорить о *недоборе* жанра, наблюдающемся в структуре первого тома «Мертвых душ», т. е. о том, что не дает нам без всякого сомнения отнести его к определенному жанру, будь то роман, повесть или нечто другое[2]. Только в системе целого, в системе трехчастной композиции произошло бы максимальное прояснение жанра и первой книги, и двух последующих, и тогда вопрос о жанровом своеобразии «Мертвых душ» вряд ли обрел бы нынешнюю остроту и актуальность — он отпал бы сам по себе.

Из сказанного выше становится понятным, почему Гоголь не хотел, чтобы первая часть «Мертвых душ» до поры до времени переводилась на иностранные языки,— факт сам по себе довольно странный, но вместе с тем и весьма красноречивый, он по-своему оттеняет характер писательского замысла и освещает с новой стороны полемику В. Г. Белинского с К. С. Аксаковым по поводу жанровой принадлежности гоголевского создания. Автор особенно возражал против появления первой книги «Мертвых душ» в Германии, ибо считал, что там «распространяемые литературные толки долговечней» (XIII, 30), чем в других странах: он боялся, что произведение его окажется превратно истолкованным и что будут сделаны выводы, искажающие его творческую задачу, художественную манеру и бросающие тень на его Родину. Гоголь был убежден, что зарубежно-

---

[2] Если опираться на жанровую теорию, разработанную Г. Н. Поспеловым, то жанр первого тома «Мертвых душ» условно можно было бы определить как *эпическое нравоописание*.

му читателю следует ждать завершения работы над тремя томами «Мертвых душ» и что они должны прийти к нему сразу. Целое, а не часть — вот что адресовалось Гоголем всему остальному миру. В письме к Н. М. Языкову от 8 января 1846 года он писал: «Известие о переводе „М<ертвых> д<уш>" на немецк<ий> язык мне было неприятно. Кроме того, что мне вообще не хотелось бы, чтобы обо мне что-нибудь знали до времени европейцы, этому сочинению неприлично являться в переводе ни в каком случае до времени его окончания, и я бы не хотел, чтобы иностранцы впали в такую глупую ошибку, в какую впала большая часть моих соотечествен<ников>, принявшая «М<ертвые> д<уши>» за портрет России» (XIII, 30).

К счастью, лейпцигское издание «Мертвых душ» 1846 года и предисловие к нему, написанное переводчиком Ф. Лебенштейном[3], не принесли Гоголю слишком больших огорчений, однако и не заставили его отказаться от своих взглядов на проблему перевода первой книги «Мертвых душ». «Благодарю за выписку предисловия к немецк<ому> переводу «М<ертвых> д<уш>»,— читаем в письме Гоголя к Н. М. Языкову от 5 мая 1846 года.— Немец судит довольно здраво. Это лучший взгляд, какой может иметь на эти вещи иностранец. При всем том крайне неприятно, что «М<ертвые> д<уши>» переведены. Впрочем, что случилось, то случилось не без воли божией. Дай только бог силы отработать и выпустить втор<ой> том. Узнают они тогда, что у нас есть много того, о чем они никогда не догадывались и чего мы сами не хотим знать, если только будет угодно богу подать мне силы среди самых немощей и болезней честно и свято выполнить дело» (XIII, 61). Оценку произведения, данную в предисловии Ф. Лебенштейна, Гоголь находил вполне приемлемой, несмотря на то, что она носила неполный, локальный характер и не распространялась на два последующих тома «Мертвых душ». Немецкий переводчик, в частности, писал: «Гоголь не надевает белых перчаток и не мягкими пальчиками прикасается он к ранам,— нет, он хватает их просто и, так сказать, медведьею лапой — и резко выставляет истины, часто горькие, на вид своему правительству и народу. Он — пламенный патриот.., но эта любовь не ослепляет его, она не мешает ему видеть ошибочное направление воспитания, жалкий упадок правосудия и судопроизводства и вообще все смешные стороны своих сограждан. Насмешливо улыбаясь, спокойно стега-

---

[3] «Посылаю тебе перевод предисловия к немецкому переводу «Мертвых Душ»,— писал Н. М. Языков Гоголю 19 марта 1846 года.— Немец переводчик Löbenstein (ты, конечно, желал бы не stein, а hausen), называет их народною русскою книгою, сделавшей столько же шуму в России, как «Mystères de Paris» во Франции...» (Письма Н. М. Языкова к Н. В. Гоголю) Сообщ. В. Шенрок//Рус. старина. 1896. Т. 88. Декабрь. С. 641).

ет он бичом сатиры и старого и малого, и общественное и государственное зло, не стараясь, как стараются многие другие писатели, приобресть себе благоволение публики, глядя сквозь пальцы на ее склонности» (XIII, 458). Сатирическая струя, особо выделенная Ф. Лебенштейном, органично входит в структуру «Мертвых душ», на что не раз обращал внимание и сам их автор. В эпизоде, связанном с переводом сочинения на немецкий язык, по-своему преломилось то, о чем не уставал говорить Гоголь в письмах к русским адресатам и в своих публицистических выступлениях.

Изучая самым тщательным образом критические отзывы, появлявшиеся на страницах периодической печати, и наблюдая за тем, как воспринималось его произведение широкими читательскими кругами, Гоголь в минуты сомнений и отчаяния склонен был думать, что первую часть не нужно было издавать и в России до окончания второй и третьей части «Мертвых душ». Ибо многие соотечественники, к огорчению писателя, не видели в первом томе *главного,* того, что обусловливало необходимость двух последующих томов, не считались с перспективой авторского замысла и, в сущности, перечеркивали, обрубали его, демонстрируя при этом свою общественно-эстетическую неготовность адекватно воспринять уже воплощенное и то, что предстояло еще воплотить. Под впечатлением от противоречивых откликов и суждений, раздававшихся с разных сторон, Гоголь, испытывая чувство неудовлетворенности, все чаще и чаще ловил себя на мысли, что с первой книгой «Мертвых душ» надо было повременить и что факт ее публикации является его тактической ошибкой, предельно осложнившей работу над второй книгой и пошатнувшей доверие к тому, на что замахивался он, приступая к реализации своей грандиозной творческой задачи. Объективно получилось так, что напечатанная часть произведения повредила целому, которое было еще за горами...

Следствием всего этого явилось то, что Гоголь стал несколько иначе смотреть на первую часть «Мертвых душ»: находил в ней все новые и новые недостатки, недоделки, упущения и т. п. Прося Жуковскго сохранить для него два экземпляра «Мертвых душ», он, между прочим, замечал: «В России они все выпроданы; я нигде не мог достать, а первая часть мне потребна при писании второй, и притом *нужно ее самую значительно выправить»* (XIII, 44; курсив наш.— *П. Б.)*. Письма Гоголя последних лет жизни буквально пестрят различными претензиями (по преимуществу — надуманными, мнимыми) к первому тому; в его статьях 40-х годов также встречаются подобные мотивы. В глазах читателей и в своих собственных глазах писатель надеялся полностью оправдаться заключительными томами сочинения, т. е. тем целым, к которому были устремлены все его помыслы, все дни его жизни, все его существо.

Изолированное рассмотрение первой книги «Мертвых душ», игнорирование общего плана трехтомного сочинения приводило и приводит порой к умозаключениям, слишком далеким от истины и способным произвести даже комическое впечатление. В этом отношении весьма показательны некоторые суждения, высказанные в свое время писателем В. П. Катаевым. «Почему Гоголь стал писать вторую часть «Мертвых душ»? Ради пользы,— утверждал современный прозаик.— И ничего особенно хорошего, как видим, из этого не вышло. Удачно законченную вещь вообще не надо продолжать. Мне об этом как-то говорил Твардовский, хотя он сам не удержался и написал продолжение «Теркина» («Теркин на том свете»), которое слабее «Книги про бойца». Впрочем, это мое личное мнение...»[4]. Оставляя в стороне вопрос о стихотворной эпопее А. Т. Твардовского (тут случай совершенно иного, прямо противоположного рода), со всей определенностью укажем, что точка зрения Катаева на «Мертвые души» не выдерживает серьезной критики. Хотя бы уже потому, что данное произведение Гоголя не есть произведение законченное: идея о трех томах возникла у его создателя еще на начальной стадии работы над «Мертвыми душами»; художник не мыслил своего творения без продолжения и вне продолжения, он стремился, как показало время, решить сверхъестественную задачу — завершить то, что не могло быть завершено в ту пору по причинам социально-исторического и литературно-эстетического характера (среди последних отметим тот факт, что в начале 40-х годов русский роман еще только набирал силу,— его расцвет был впереди, а без развитого романного мышления невозможно возникновение эпопеи нового типа) и что появится в искусстве другого великого русского писателя. Часть целого обязательно предполагает наличие другой части (или частей) — первая книга «Мертвых душ» содержала в себе зародыш дальнейшего движения сюжета, пророческих идей Гоголя.

Хотя вторая часть «Мертвых душ» имеет специфическое идейное задание (на передний план здесь выходит тема нравственного возрождения) и несет на себе отсвет создававшейся параллельно книги «Выбранные места из переписки с друзьями», она, тем не менее, не отделена китайской стеной от первой части этого, по словам Белинского, «великого произведения»[5]. Вот почему нам кажется спорным весьма распространенное мнение, согласно которому «второй том „Мертвых душ" представляется не столько органическим продолжением первого,

---

[4] Катаев Валентин. Возвращаясь к Гоголю (Беседу вел А. Кузнецов)// Вопр. лит. 1984. № 3. С. 101.

[5] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. VI. С. 216.

сколько новым, по существу, произведением — с иными идеологическими предпосылками, иными заданиями, иными во многом художественными приемами» (VII, 428). Касаясь вскользь этого вопроса, Н. Г. Чернышевский, не отрицавший того факта, что на дальнейшее воплощение замысла Гоголя повлияли работа над «Выбранными местами...» и умонастроение писателя той поры, справедливо подчеркивал, что «программою художника остается... прежняя программа „Ревизора" и первого тома „Мертвых душ"». И в другом месте: «...мы имеем положительные основания утверждать, что каковы бы ни были некоторые эпизоды во втором томе „Мертвых душ", преобладающий характер в этой книге, когда б она была окончена, остался бы все-таки тот же самый, каким отличается и ее первый том и все предыдущие творения великого писателя»[6]. Было бы несправедливо говорить о второй книге (а это наблюдается довольно часто) только как о неудаче Гоголя-художника и Гоголя-мыслителя. Вряд ли правы и те исследователи, которые усматривают во втором томе «Мертвых душ» «некое жанровое целое»[7], ибо части единого большого целого не могут обладать жанровой самостоятельностью.

Судя по многим фактам и документам, возведение «колоссального» художественного «дворца» давалось Гоголю с большим трудом[8]. Писатель чувствовал утопичность, взрывоопасность и преждевременность своего замысла, который не находил должного подкрепления ни со стороны исторической действительности, ни со стороны литературно-эстетической ситуации второй четверти XIX века, ни со стороны закономерностей жанрового развития русского искусства той поры. Второй том, над которым напряженно работал Гоголь вплоть до своей кончины, никак не стыковался с уже опубликованным томом. Писатель боялся, по его собственному признанию, хвастаться будущим России, которая была главным героем его поэмы. Помимо чисто творческих проблем, автору нужно было преодолевать и психологические преграды: он все сильнее сомневался в том, что продолжение «Мертвых душ» необходимо именно сейчас, как требовали того друзья и широкие читатели. Верный своей художественной и общественно-политической интуиции, Гоголь оставлял за собой право уничтожать готовые главы второй кни-

---

[6] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М.: Гослитиздат, 1947. Т. III. С. 12, 13.

[7] Гончаров С. А. О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя//Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1988. С. 32.

[8] Творческая история книги Гоголя обстоятельно рассмотрена в монографии Ю. В. Манна «В поисках живой души». «Мертвые души»//Писатель—критика — читатель (2-е изд., испр. и доп. М.: Книга, 1987).

ги. «Жгу, когда нужно жечь...» (VIII, 299),— говорил он в 1846 году.

Первое сожжение было произведено им за год до этих слов. «Благодарю бога, что дал мне силу это сделать,— писал Гоголь.— Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержанье вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра, и я вдруг увидел, в каком еще беспорядке было то, что я считал уже порядочным и стройным. Появленье второго тома в том виде, в каком он был, произвело бы скорее вред, нежели пользу» (VIII, 297—298). И ниже: «...бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколенье к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости; бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого. Последнее обстоятельство было мало и слабо развито во втором томе Мертвых душ, а оно должно было быть едва ли не главное; а потому он и сожжен» (VIII, 298).

Второе сожжение, как известно, произошло в 1852 году, незадолго до смерти автора. Важно при этом подчеркнуть, что Гоголя никогда не покидала надежда, что задуманное им еще в 30-е годы (с благословения великого А. С. Пушкина) непременно должно вылиться на бумагу. «Верю, что, если придет урочное время, в несколько недель совершится то, над чем провел пять болезненных лет» (VIII, 299),— признавался он за шесть лет до трагической развязки. Гоголя не совсем устраивало написанное, но он до последних дней жизни оставался преданным своему стародавнему замыслу, который, кстати сказать, не претерпевал каких-либо коренных изменений с середины 30-х годов (несмотря на неблагоприятный ход событий). Мучительная творческая история книги, первую часть которой можно рассматривать как тезис, вторую — как антитезис, а третью— как долгожданный синтез, по-своему оттеняет ее жанровые параметры, заставляет нас видеть в ней уникальное литературно-художественное явление. Дерзание Гоголя-художника в этом плане не имеет себе равных во всей мировой литературе первой половины XIX века: обгоняя эпоху, историю и искусство, временами споря с ними, прозревая их завтрашний день, писатель, задумавший создать нечто типологически соотносимое с поэмами Гомера (с тем, чтобы показать «всю Русь»), сделал больше, чем можно было сделать в ту пору.

Эпопейный замысел Гоголя, захвативший и перевернувший все его существо, был по-своему трагическим по причине своей преждевременности — неспроста он так усугубил личную трагедию художника. «Мертвые души» были задуманы как широкое эпопейное полотно в эпоху, когда отсутствовало эпическое состояние мира — обязательная предпосылка появления любой

эпопеи. Гоголю в силу ряда объективных и субъективных причин не удалось добиться всеохватного художественного синтеза, основанного на позитивных началах национальной жизни, на эпической ситуации в истории русского народа. Реальное содержание «Мертвых душ» оказалось у́же, чем того требовал жанр эпопеи, под который подгонял уже первую книгу гоголевского шедевра К. Аксаков (в этом-то и была его главная ошибка). Все это тонко уловил Белинский, который с тревогой писал: «Илиада выразила собою содержание положительное, действительное, общее, мировое и всемирно-историческое, следовательно, вечное и неумирающее: «Мертвые души», равно как и всякая другая русская поэма, пока еще не могут выразить подобного содержания, потому что еще негде его взять, а на «нет» и суда нет». И в другом месте: «Не зная, *как, впрочем, раскроется содержание* «Мертвых душ» в двух последних частях, мы еще не понимаем ясно, почему Гоголь назвал «поэмою» свое произведение, и *пока* видим в этом названии тот же юмор, каким растворено и проникнуто насквозь это произведение. Если же сам поэт почитает свое произведение «поэмою», содержание и герой которой есть субстанция русского народа,— то мы не обинуясь скажем, что поэт сделал великую ошибку: ибо, хотя эта «субстанция» глубока и сильна и громадна (что уже ярко проблескивает и в комическом определении общественности, в котором она пока проявляется и которое Гоголь так гениально схватывает и воспроизводит в «Мертвых душах»), однако субстанция народа может быть предметом поэмы только в своем разумном определении, когда она есть нечто положительное и действительное, а не гадательное и предположительное, когда она есть уже прошедшее и настоящее, а не будущее только...»[9].

В первой части «Мертвых душ» критик не находил того, что образует сердцевину эпопеи как жанра, вместе с тем он справедливо усматривал в гоголевском замысле (если брать его в целом) эпопейное зерно, проросшее, к сожалению, преждевременно. «...Великая ошибка для художника писать поэму, которая может быть возможна в будущем»[10],— подчеркивал Белинский, давая понять читателям, что первая книга «Мертвых душ» — это не эпопея, что попытка Гоголя написать в ту пору трехтомную эпопею («поэму») является «великой ошибкой», приведшей, однако, к созданию великого эпического романа, столь важного для русской нации и русского искусства (заметим попутно, что Белинскому в то время очень хотелось и очень нужно было, чтобы «Мертвые души» были именно *романом*).

«Крыльцо», к которому нужно было еще пристраивать и подстраивать собственно «дворец», оказалось на редкость специ-

---

[9] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 255, 419—420.
[10] Там же. С. 420.

фичным по своему материалу, композиции, системе образов и т. д. Оно, совершенное и оригинальное само по себе, объективно осложняло задачу, поставленную Гоголем для второго и третьего томов «Мертвых душ», т. е. препятствовало возведению задуманного «колоссального дворца». Если для «Мертвых душ» в целом, как, впрочем, и для толстовской «Войны и мира», своеобразным камертоном служила поэма (эпопея) Гомера «Илиада», то для первой части гоголевской книги характерна скорее ориентация на гомеровскую «Одиссею» — произведение, которое, в сущности, не является эпопеей и которое можно рассматривать как далекий прообраз романа-путешествия с авантюрно-приключенческим и нравоописательным элементом (на принципиальные различия между двумя созданиями Гомера обращал еще внимание Аристотель в своей «Поэтике»).

Но дело не только в Гомере и в жанровой разнополюсности его творений. Важно иметь в виду и другой момент: первая часть «Мертвых душ» явилась тем полем, где пришли в столкновение два начала — гомеровское и дантовское, а ведь Гоголь хотел их примирить и рассчитывал на то, что они органично сольются. Как известно, «Божественная комедия» Данте сильно волновала воображение русского художника на всем протяжении его работы над «Мертвыми душами», первую часть которых он сам уподоблял *аду,* вторую — *чистилищу,* а третью — *раю.* Написанной оказалась лишь книга, ассоциирующаяся с «адом»,— в ней наблюдалось резкое несоответствие между гомеровской и дантовской стихиями, которые как бы разрывали гоголевский замысел и делали его практически невоплотимым. Победный конец по завершении первой части «Мертвых душ» не приближался, а удалялся. Продолжение произведения, трехчастная структура которого в какой-то степени диктовалась и почтением к триаде, занимавшей видное место в учении Ф.-В. Шеллинга и других философов, работы которых были хорошо известны Гоголю[11], было обречено на трагическую неудачу.

Неосуществленное в искусстве составляет целую проблему эстетики и науки о литературе[12]. В каждом конкретном случае «несовершение» всегда специфично и способно пролить свет на некоторые общие закономерности художественного и исторического развития. Применительно к Гоголю указанное обстоятельство имеет глубокий историко-литературный смысл и по-своему оттеняет жанровое своеобразие «Мертвых душ».

---

[11] См. подробнее об этом: Манн Ю. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. С. 350—352.

[12] См. об этом: Ильин И. А. Неосуществленное в искусстве как проблема//Ильин И. А. История искусства и эстетика: Избранные статьи. М.: Искусство, 1983. С. 67—98.

Несмотря на то, что замысел поэмы остался не воплощенным до конца, «Мертвые души» воспринимаются нами как нечто цельное и единое,— такова сила гоголевского таланта-прозрения.

То, что пробивало себе дорогу через произведения поэтов-эпиков XVIII века, через историческую романистику первой половины прошлого столетия, через художественные искания А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, через их неосуществленные замыслы и чему не суждено было до конца реализоваться в творчестве Гоголя, нашло полнокровное, совершеннейшее выражение в эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир», т. е. в первой реалистической эпопее нового времени[13].

---

[13] См. подробнее об этом: Бекедин П. В. Эпопея: некоторые вопросы генезиса жанра//Рус. лит. 1976. № 4. С. 45—60.

Н. Н. СТАРЫГИНА

«МАЛЕНЬКАЯ ДИЛОГИЯ» Н. С. ЛЕСКОВА

В 1862 году Н. С. Лесков создал два взаимосвязанных рассказа — «Разбойник» и «В тарантасе». В 1863 году писатель публикует эти рассказы в сборнике «Три рассказа М. Стебницкого», помещая их рядом. В дальнейшем при издании рассказов и при их изучении сложилась традиция разъединять маленькую дилогию Лескова. В советском одиннадцатитомном собрании сочинений Н. С. Лескова опубликован рассказ «Разбойник» с примечанием, что его продолжением был очерк «В тарантасе», «где те же лица ведут беседу по дороге на ярмарку»[1]. Чаще всего именно рассказ «Разбойник» исследователи и привлекают для характеристики творчества Лескова 1860-х годов. Пожалуй, лишь К. Ланц, анализируя идейное содержание обоих рассказов, называет их циклом[2].

В целом традиционный подход к изучению рассказов как отдельных произведений нельзя исключать, так как они относительно самостоятельны. Однако исследование рассказов вне контекста целого не раскрывает всей полноты содержания, всего круга нравственных проблем, волновавших писателя. Вне контекста целого и образы героев лишены глубины и сложности. Поэтому целостный подход к лесковской дилогии необходим, так как позволяет постичь глубину содержания ранних произведений писателя и выявить характерные особенности его творческого метода.

Прежде всего, выделим формальные признаки, объединяющие эти рассказы. В них одни и те же герои — спутники в поездке; сквозными образами являются образ мужика-ямщика и образ автора-повествователя. В дилогии соблюдена хронология: первый рассказ завершается ночью, а второй начинается с описания утра следующего дня. Кроме того, группировка и детальный портрет персонажей в «Разбойнике», «though they do nothing but listen to the story»[3], показывает, что автор

---

[1] Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т. М., 1956. Т. 1. С. 495. В дальнейшем цитирую по этому изданию, указывая в тексте том и страницу.

[2] Lantz K. A. Nikolay Leskov. Boston, 1979. P. 40.

[3] Там же. С. 40.

«was preparing them to function in later stories»[4]. Уже эти факты говорят о взаимосвязи рассказов. Однако главным средством достижения их внутреннего единства являются общность проблематики и единая авторская позиция.

Идейно-художественное своеобразие дилогии Н. С. Лескова определяется общей для литераторов 1860-х годов задачей «проникнуть в эту (народную.— *Н. С.*) среду, постичь побудительные поводы, которые обусловливают ее движения, определить ее жизненные цели... Над нею лежит бремя бедности, бремя невежества, бремя предрассудков и множество других зол, совокупность которых составляет своего рода завесу, делающую ее почти недоступною для непосвященного человека»[5]. Н. С. Лесков стремится «спуститься к самым недрам и корням народной жизни, исследовать ее реальное состояние, раскрыть ее потаенные законы»[6].

Основная проблема рассказов «Разбойник» и «В тарантасе» — проблема нравственного самосознания народа — является стержнем, обеспечивающим связь всех компонентов художественного целого, так как отдельные стороны волновавшей Лескова проблемы развиваются в историях и легендах, рассказанных героями.

В «Разбойнике» приводится рассказ об убийстве беглого солдатика мужиком. Он свидетельствует о несообразности и непредсказуемости поведения простолюдина, его нравственной неразвитости. Впечатление усугубляется еще и тем, что сам рассказчик не воспринимает свое поведение преступным. Однако Лесков не предлагает однозначного решения проблемы: именно этот герой рассказывает легенду о разбитых плитах с заповедями Бога в рассказе «В тарантасе»[7]. В легенде поставлен вопрос о падении нравов: мужика волнует, почему люди не живут по божьим заповедям. Легенда словно отвечает на этот вопрос: ее смысл — в утверждении предопределенности поведения человека. Мотив трагической предопределенности бытия становится сквозным в рассказах: он развивается в истории убийства солдата, в легенде о разбитых плитах, в легенде «желтоглазого» о «сборной стране», суть которой выражена словами «всякий это народ живет не своим произволением, а как кому значит

---

[4] Там же.

[5] Салтыков-Щедрин М. Е. Напрасные опасения (По поводу современной беллетристики)//Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1970. Т. 9. С. 33.

[6] Столярова И. В. В поисках идеала: Творчество Н. С. Лескова. Л., 1978. С. 32.

[7] Лесков Н. С. В тарантасе//Три рассказа М. Стебницкого. СПб., 1863. С. 48—51. В дальнейшем рассказ «В тарантасе» цитирую по этому изданию, указывая в тексте страницу. Рассказ «Разбойник» цитирую по 11-томному собранию сочинений писателя.

линия назначена» (с. 42). Нравственное самосознание народа, выражающееся в его поведении, предопределено верой. Но, с другой стороны, считает Н. С. Лесков, народ ищет в вере опору, «постоянно стремится к богопознанию и уяснению себе истины господствующего вероучения» (Северная пчела, 1862, № 80). В этом, по мнению писателя, открывается возможность нравственного очищения и развития человека, достижения гармонически развитого общества, когда каждый будет жить по «заповедям Господним», по совести, в христианском понимании этого слова.

Внимание к народной психологии, стремление постичь ее глубинные процессы определили жанровую форму дилогии: это путевые записки (фрагменты дневника) со свойственными им образной композицией и открытым (присоединительным) финалом. Излюбленный лесковский мотив дороги воплощается в «маленькой дилогии» традиционно. Писатель воспроизводит «чосеровскую» ситуацию: герои едут «к Макарью на ярмарку» (I, 1) в тарантасе, коротая время разговорами друг с другом. Такая ситуация дает возможность героям раскрыться в доверительной беседе, что как раз и важно для Лескова: «По обыкновению, все мы скоро между собой перезнакомились, как способны сближаться в дороге только русские люди. Разговоры у нас ни на минуту не прекращались...» (I, 1—2). В конце дилогии автор-повествователь еще раз акцентирует внимание читателей именно на воспроизведенных им разговорах: «Со временем, быть может, так ездить уж не будут на Руси, и тогда, пожалуй, и разговоры такие повыведутся, а пойдут совсем другие» (с. 53). В контексте всего повествования мотив дороги приобретает символический смысл: это не просто дорога, по которой перемещается тарантас, это бесконечный процесс познания души народа, это сама жизнь в ее движении и развитии.

Вместе с тем «Лесков не ограничивается изображением общего потока народной жизни, в котором теряются отдельные индивидуальности. Его взгляд то и дело переносится с великого множества наблюдаемых им людей, действующих сообща, в силу единого инстинкта, на отдельного человека, жизнь которого при ближайшем рассмотрении оказывается отнюдь не так бедна содержанием, как можно было бы полагать»[8]. В этом плане в дилогии важно соотнесение рассказов героев и их портретов. Лесковский портрет отражает интерес к человеческой личности и психологии.

В начале повествования Н. С. Лесков дает групповой, но достаточно детализированный портрет: «Разговоры у нас ни на минуту не прекращались, так что купец, который постоянно укладывался спать и закрывал лицо синим бумажным платком,

---

[8] Столярова И. В. В поисках идеала. С. 33—34.

крепко на нас сердился и что-то бурчал себе под нос. Впрочем, сердился он только на езде, а как до привала, так сейчас и сам вступал в разговор. Из всего нашего дорожного общества более всех болтал и даже надоедал своею болтовнею один из ехавших с астраханским приказчиком молодцов, Гвоздиковым звали. Превеселый был парень, и лицо такое хорошее, не то чтоб очень умное, а так, открытое, веселое, словом, хорошее лицо. Он поминутно болтал и все больше подтрунивал над своим товарищем. Глаза у него были такие чистые и смех такой задушевный, что даже становилось досадно, глядя на его беспечную веселость. Другой молодец, товарищ Гвоздикова, был человек лет сорока, с лицом, заросшим черными волосами до самых глаз. Над глазами волосы у него были подстрижены и придавали ему типический вид русского сектанта. Впрочем, он и сам говорил, что живет «по древлему благочестию». Он смеялся над выходками своего товарища как будто нехотя и сбивал все больше на ученый разговор насчет писания и нравственности. Гвоздиков звал его «желтоглазым тюленем». Сам приказчик, толстый, рослый человек, с широкою, окладистою бородою, остриженный также по-русски, был человек, что называется, не пущий, но добрый и снисходительный. Крестьянин же, сидевший на козлах, молчал почти целую дорогу и только изредка предлагал безотносительные вопросы, на которые веселый молодец спешил отвечать какою-нибудь забористою шуткой» (I, 2).

В портретах Гвоздикова, «желтоглазого», приказчика зафиксированы такие особенности внешности, которые раскрывают внутренний мир героев. Портреты купца и торгового крестьянина передают лишь их манеру поведения, которая также, впрочем, отражает особенности их характера. Намечено в портрете сопоставление: Гвоздиков и «желтоглазый». Соотнесение героев становится средством их индивидуализации. Более полно оно реализуется во второй части дилогии, где повествователь предоставляет слово своим спутникам. «Желтоглазый» Анфалов рассказывает легенду о «сборной стране», в которой однажды появился странник, учивший народ «любви и благочестию, братству» (с. 44). Легенда не кажется неожиданной в устах Анфалова. Писатель на протяжении всего повествования готовит читателя к восприятию предания. Весомы все детали в образе «желтоглазого тюленя»: портрет, упоминание о раскольничестве (I, 2), сопоставление с Гвоздиковым, беседа во втором рассказе дилогии. Важно и поведение во время поездки: «...Он смеялся над выходками своего товарища как будто нехотя и сбивал все больше на ученый разговор насчет писания и нравственности» (I, 2); «Вошел желтоглазый, сел, налил чашку, откусил сахару и, перекрестившись двумя перстами, начал похлебывать.

— А ехать теперь не годится,— сказал он, допив первую чашку и протягивая руку к чайнику...» (I, 5).

Вырисовывается характер человека, твердо верующего, основательного (Лесков не случайно так детально, «крупным планом» и «замедленной съемкой» описывает то, как пил чай Анфалов: медленно, не спеша), рассудительного, черпающего знания и опору в древних сказаниях. Поэтому рассказ о «сборной стране» естественен в его устах и в значительной степени характеризует самого рассказчика.

Наряду с индивидуализацией персонажей Лесков стремится к обобщению.

Обобщенный образ народа возникает не только благодаря соотнесению типичных образов людей из народа, но и в результате умело подобранных деталей, многозначительных черточек-штрихов, разбросанных по всей дилогии. С первой строки звучит в тексте «мы»: «Ехали мы к Макарью на ярмарку» (I, 1), «Сидело нас пятеро...» (I, 1), «Хотели мы ехать на почтовых...» (I, 1), «...мы порешили...» (I, 1), «...мы пробыли...» (I, 1).

В этом плане характерно то, что автор-повествователь, представляя героев, не называет ни их фамилии, ни их имена: «Сидело нас пятеро: я, купец из Нижнего Ломова, приказчик одного астраханского торгового дома, два молодца, состоящие при этом же приказчике, да торговый крестьянин из села Головиншины» (I, 1). И далее в тексте герои так и фигурируют под своими «сословными именами»: купец, приказчик, крестьянин. Исключение: Гвоздиков и «желтоглазый» Анфалов (его фамилию мы узнаем только во второй части дилогии) — не случайно. Писатель заостряет наше внимание на этих героях, стремится полнее передать их индивидуальность. На наш взгляд, это связано с тем, что они как бы воплощают две стороны народной морали и психологии: «древлее благочестие» и своеобразную удаль, бесшабашие, веселость. Фамилия Гвоздиков соответствует шустрому, веселому, настырному характеру героя. Фамилия Анфалов передает более степенный характер своего носителя, она как бы окрашена древним церковным колоритом. Возможно также, что появление фамилий и прозвища «желтоглазый» связано с тем, что социальное положение этих героев явно не определившееся, промежуточное: молодцы при приказчике.

Употребление «сословных» имен связано с тем, что в дилогии представлены разные слои русского общества. Характерно, что, вводя новых персонажей, писатель придерживается того же принципа: так появляются баба, старик, мужик или молодой хозяин, солдат. Эти «имена» отражают помимо социального положения и семейные взаимоотношения героев.

Удивительным и эффективным средством обобщения явля-

ется диалог между хозяевами избы и путешественниками в первой части дилогии.

Из 50 реплик путешественников 3 принадлежат приказчику, 2 — Гвоздикову, 3 — крестьянину, 1 — купцу. Остальные реплики идут без уточнения. Н. С. Лесков таким образом создает впечатление, что в разговоре принимают участие все, более или менее активно. Этот литературный прием способствует созданию обобщенного образа человека из народа, с присущим ему мировоззрением, нравственностью, характером. Помогает этому также то, что писатель подчеркивает единодушие попутчиков, их одинаковую реакцию. Например, после предупреждения хозяев о грабежах: «... Что ж? ночевать так и ночевать,— проговорили все чуть не в один голос» (I, 7); или после рассказа «молодого хозяина» о встрече в лесу с солдатиком: «Мы посмотрели на атлетическое сложение хозяина и переглянулись» (I, 9). Аналогично строятся диалоги и во второй части дилогии, например, разговор в кабаке (с. 37). Вместе с тем «В тарантасе» большее внимание уделяется индивидуализации персонажей. Особо следует выделить беседу между попутчиками, в которой затрагиваются проблемы народной нравственности (с. 40). Здесь интересны реплики всех героев, ибо каждая из них отражает личное представление героя о нравственности, его личную реакцию на ту или иную проблему.

Важным средством индивидуализации и типизации является в дилогии Н. С. Лескова речь.

Ранняя дилогия «Разбойник» и «В тарантасе» отличается характерной для Лескова стилистической сложностью. Авторский стилистический пласт включает в себя сказовые формы повествования: рассказы мужика, «желтоглазого», крестьянина; диалоги.

Обратимся к рассказу мужика об убийстве им «разбойника». Рассказ этот является центральным в первой части дилогии. Н. С. Лесков тонко готовит читателя к его восприятию. Уже заглавие «Разбойник» указывает на тему будущего рассказа (кстати, более емкое значение заголовок приобретает после прочтения всего произведения: к нему читатель мысленно возвращается после знакомства с историей, задавая себе вопрос: «Кто же разбойник?»). Тревожную нотку вносит вступление: повествование о «цыгановских станциях», где «люди... творили что хотели» (I, 1), «да и задору-то на цыгановских станциях не боялись» (I, 1). Наконец, обширный разговор о том, что в округе шалят, создает определенный настрой.

Значительны также детали, характеризующие мужика: «Через минуту в сени вошел **высокий мужик** с лицом не столько **суровым**, сколько **раздосадованным** и **сердитым**. Он нам **не поклонился** и прошел в избу.

— Микитка еще не был? — спросил он у бабы как-то **нетерпеливо и раздражительно.**

— Не был.

— А ты чего огня-то не зажжешь? Собирай вечерять.

Он снова показался в дверях избы и, **не говоря нам ни одного приветственного** слова, прямо сказал...» (I, 3) (выделено мною.— *Н. С.*).

Вспыльчивость, раздражительность мужика, неприветливость и мрачность как-то не располагают гостей к хозяину. Автор обращает внимание на «атлетическое сложение хозяина» (I, 9). Его рассказ о том, как он убивает повстречавшегося ему однажды в лесу беглого голодного солдата, не воспринимается неожиданным в его устах и свидетельствует о «несообразности» поведения простолюдина, о его нравственной неразвитости, черствости, равнодушии. Поступки такого человека «не могут быть наперед предсказуемы»[9].

Рассказ мужика облечен в сказовую форму повествования. Собеседники «провоцируют» мужика на рассказ о случае, происшедшем с ним «годов с шесть» (I, 7) назад. Речь мужика ориентирована на устную разговорную речь с присущими ей оборотами, вводными словами («мимо, почитай, завтра поедем» (I, 7), «...ну я ее и срезал» (I, 7), «прошел этак еще версты с три» (I, 7), «иду по леску-то, да и думаю» (I, 7), «Ну и ну. Плохонький, думаю, ты человек» (I, 8) и т. п.). Речь хозяина сопровождается жестами, выразительной мимикой, которые читатель легко может представить себе, вчитываясь в текст: «Верстах в десяти тут от нас, сбочь большака-то, есть село,— мимо, почитай, завтра поедем, большое село...» (I, 7) и т. д. Разговор мужика насыщен словами и выражениями народного происхождения: «сбочь большака-то», «почитай», «нашинские мужики баили», «добрый мерин, гонкий и здоровый», «время тож вот как теперь — ярмачно, езды много», «иду да веточки ножом и опускаю», «портишки» (I, 7), «спужался», «по хрипу» (I, 8).

Метафоры и сравнения, встречающиеся в речи мужика, не отличаются оригинальностью, просты, почерпнуты из привычной окружающей мужика жизни: «волосы длинные, как быть, к примеру, у дьячка молодого» (I, 7), «лохмотенки-то, дыра на дыре» (I, 8), «а его на ту пору словно враг дернул за язык» (I, 8), «спину-то, как доску, так всю, знаешь, мне и выставил» (I, 8), «страх меня обуял смертный» (I, 8), «лежит ничком, словно лягушка какая» (I, 8).

Образ рассказчика-мужика раскрывается прежде всего через его речь, отражающую и особенности характера, и нравственные представления, и социальные и профессиональные черты. На наш взгляд, уже ранее произведение Н. С. Леско-

---

[9] Там же.

ва свидетельствует о мастерстве писателя в создании сказовой формы повествования, которое с блеском проявится в более поздних произведениях. Кстати, эпизод, рассказанный мужиком в «Разбойнике», напоминает эпизод из жизни И. С. Флягина, героя «Очарованного странника»,— убийстве им монашка. И в «Разбойнике», и в «Очарованном страннике» подчеркнуты стихийность в характере простолюдина, непреднамеренность его поступка, импульсивность поведения. Однако нравственное сознание И. С. Флягина более высоко, чем у молодого хозяина, в котором Н. С. Лесков подчеркивает несформированность нравственного чувства, черствость и равнодушие.

Проблему нравственного самосознания народа Н. С. Лесков рассматривает, как было отмечено, вариативно.

Дифференцированность основной проблемы дилогии предполагает взаимодействие всех элементов повествования: портреты, описания мимолетных встреч, размышления автора, разговоры попутчиков и др. Особую значимость в системе ассоциативных связей приобретают наблюдения и размышления автора.

В отличие от публицистических путевых заметок Лескова этого периода в рассказах «Разбойник» и «В тарантасе» степень активности автора, на первый взгляд, ниже. Автор, казалось бы, стремится «слиться» со своими попутчиками: «Ехали мы к Макарью на ярмарку» (I, 1), «Сидело нас пятеро» (I, 1). Казалось бы, позиция автора — позиция наблюдателя, предопределенная задачей максимально приблизить читателя к народной жизни. Но в контексте целого образ автора выявляется как образ человека не только наблюдающего, но и познающего, осмысляющего, анализирующего явления действительности. Между автором и его спутниками существует ощутимая дистанция. Его речь литературна, она стилистически отличается от разговорной речи его спутников. Его наблюдательность, аналитичность мышления (см. портрет спутников, описания постоялых дворов, пейзажные зарисовки, описания изб, кабака), внимание к окружающему, к людям, стремление установить контакт с попутчиками, ироничность (целовальник «достал из-под стойки стаканчик, к дну которого присохли две мухи. Он выковырнул покойниц ногтем из сосуда, где они восприняли смерть, и, толкнув стаканчик об стойку, поставил его на дно», с. 39), обращение к читателю (см. заключение дилогии, с. 53) говорят о высоком образовательном и культурном уровне автора. О его более высоком нравственном самосознании свидетельствует реакция на рассказ мужика об убийстве солдатика: никто из его спутников не осудил мужика, его поведение было воспринято как должное, судьба беглого солдата никого не взволновала (I, 10), лишь автору «все снился солдатик...» (I, 10). Как справедливо отмечает К. Ланц, именно авторская линия «перево-

дит» повествование с уровня юмористического (смешного) на уровень трагического осмысления бытия. В этом плане возможно сопоставление ранних рассказов Лескова и произведений Гоголя, считает исследователь [10].

Автор — человек иной социальной среды, иного уровня развития — осознает неразвитость нравственного чувства простых людей. Концовка дилогии, обращенная к читателю, позволяет думать, что все записанное автором — не случайные, а вполне закономерные наблюдения, важные для постижения народной души. Читатель остается в тревожном размышлении о судьбах русского народа.

Образ автора является сквозным в дилогии, способствует созданию ее внутренней целостности. С образом автора связана особая лирическая интонация повествования, определяющая общую атмосферу произведения.

В маленькой дилогии Н. С. Лескова основная проблема нравственного самосознания народа определяет ее жанрово-композиционную структуру, является стержнем, объединяющим разнообразный материал. Глубина поставленной проблемы и ее решение в рассказах «Разбойник» и в «В тарантасе» подчеркивают исследовательский характер творчества Н. С. Лескова 1860-х годов. Причем в своем исследовании народной жизни писатель через конкретные наблюдения приходит к обобщающим (но не однозначным и окончательным) выводам.

«Разбойник» и «В тарантасе» — художественное целое, скрепленное общей идеей, проблематикой, общностью стилистического решения, сквозными мотивами и образами.

Вариативное развитие сквозной для дилогии проблемы обусловливает взаимодействие всех ее компонентов. Изучение каждого рассказа вне контекста дилогии значительно упрощает идейно-художественное содержание и концепцию писателя. Только целостное изучение дилогии «Разбойник» и «В тарантасе» дает возможность раскрыть творческий замысел Н. С. Лескова во всей его полноте и сложности. В связи с этим целесообразно поставить вопрос о необходимости издания этих двух произведений вместе.

---

[10] Lantz K. A. Nikolay Leskov. P. 40.

М. И. ЦИЦ

О ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАССКАЗА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ»

Общепринята точка зрения, что об авторской позиции художественного произведения свидетельствует уже выбор самой формы повествования. В «Скверном анекдоте» носителем изложения является неопределенно-личный повествователь, но речь его окрашена в субъективно-личные тона и не лишена оценочного характера. Эта оценка обнаруживается в сложном взаимодействии речи повествователя и слов героев. Проницательно охарактеризовал эту сложность в «Скверном анекдоте» В. Волошинов: «Весь рассказ может быть взят в кавычки, как рассказ «рассказчика», хотя тематически и композиционно не отмеченного. Но и внутри рассказа почти каждый эпитет, определение, оценка тоже могут быть взяты в кавычки, как рожденные из сознания того или иного героя»[1]. Иллюстрацией к сказанному служит уже первый абзац текста произведения. Сразу бросающиеся здесь в глаза различные вариации эпитетов «чрезвычайно почтенные», «комфортный», «роскошный», «прекрасный», «превосходный» и др.[2] исследователь считает рожденными «из генеральского сознания» тайного советника Никифорова, «смакующего свой комфорт, свой собственный домик, свое положение...»[3]. В изображении вечеринки трех генералов звучит уже и голос главного героя рассказа — Ивана Ильича Пралинского. Начальная фраза повествователя об эпохе, в которую «этот скверный анекдот случился», «когда началось с такою неудержимою силою и с таким трогательно-наивным порывом возрождение нашего любезного отечества и стремление всех доблестных сынов его к новым судьбам и надеждам» (с. 5), по своей тональности смыкается с характеристикой Ивана Ильича, которую повествователь дает тому через страницу: «Но обновля-

---

[1] Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929. С. 133.

[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 5. Л.: Наука, 1973. С. 5. Далее ссылки на это издание с указанием страницы приводятся в тексте статьи.

[3] Волошинов В. Н. Указ. соч. С. 133.

ющаяся Россия подала ему вдруг большие надежды... Он воспрянул, он поднял голову. Он вдруг начал говорить красноречиво и много, говорить на самые новые темы, которые чрезвычайно быстро усвоил себе до ярости» (с. 7—8). Таким образом, в слове носителя рассказа переплетаются две интонации: серьезная — героев и иронично-насмешливая — повествователя, что обнажает пародийную направленность его речи. Повествователь в своей речи не просто воспроизводит слово героя, а вводит в него одновременно и «смысловую нагрузку, которая прямо противоположна чужой направленности»[4]. Выявленную сатирическую направленность речи повествователя породила язвительная насмешка автора над недавним «трогательно-наивным порывом» русской интеллигенции, над ее верой в близкое возрождение России, которую еще недавно разделял и сам Достоевский.

За сатирическим описанием обстановки, в которой происходило «холостяцкое собрание» генералов, следует не менее иронический рассказ о них самих. На первый взгляд он кажется беспристрастным. Более того, создается иллюзия единодушия повествователя с генералами, которая, впрочем, сразу же разрушается в стилистически утрированной передаче речи генералов, обнажающей ироническую позицию повествователя. Здесь и там разбросанные носителем изложения полемические фразы невольно заставляют задуматься о его позиции, далеко не тождественной точке зрения статских советников. К примеру, явное противоречие сквозит в заявлении повествователя о том, что хозяин дома, в котором собрались генералы, «не любил высказывать по какому бы то ни было поводу свое собственное личное мнение», но при этом «был он и честен». Сатирический оттенок при аттестации «честности» Никифорова усиливается акцентацией служебно-общественной пассивности генерала, избегавшего лишь крайностей «бесчестного» поведения: «Был он и честен, то есть ему не пришлось сделать чего-нибудь особенно бесчестного» (с. 5). В подобной иронической тональности повествователь говорит и об уме и холостяцком положении хозяина дома.

Описывая Пралинского, повествователь объявляет, что тот «был мужчина красивый», потому что «щеголял костюмом и изысканной солидностью в костюме, с большим уважением носил значительный орден на шее...» (с. 7). Речь повествователя, прерываемая оценкой Ивана Ильича со стороны начальства, естественно переходит в самохарактеристику героя («сам Иван Ильич чувствовал иногда, что он слишком самолюбив»), но и в ней, в свою очередь, не перестает звучать ирони-

---

[4] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 259.

ческий подтекст повествователя. Воспроизводя мечту героя о возможном достижении им положения «государственного мужа, которого долго будет помнить Россия», носитель изложения иронически добавляет: «Даже мерещились ему монументы» (с. 7). Речь повествователя настолько окрашивается в тона персонажей, настолько воспроизводит пределы их «кругозора», что сама начинает звучать как «чужая речь», но тем сильнее проявляется авторская интонация, слышится его ирония.

В произведении встречаются и еще более характерные случаи отделения позиции повествователя не только от мнения героев, но и их окружения. Так, повествуя о Степане Никифоровиче, носитель изложения отстраняется от положительной оценки генерала: «...одним словом, его считали превосходным человеком» (с. 6). А на следующей странице тот же прием используется по отношению к Пралинскому: «Начальство считало его человеком способным и даже возлагало на него надежды» (с. 7). В сущности, обобщающие характеристики даны повествователем не от себя: он сообщает лишь мнение окружающих. Пусть все так считают, но не он, повествователь, так как он не из их среды — он отделен от нее, и у него существует свой взгляд на происходящее. Таким образом, у носителя речи есть своя сфера действительности (хотя она и не изображена в произведении), есть своя система взглядов, хотя и не выраженная в прямой форме, но явно не совпадающая со взглядами героев.

Позиция повествователя в «Скверном анекдоте» проявляется во всевозможных случаях использования в его речи «чужого слова», чаще форм несобственно-прямой речи. Ее специфика удобна для воспроизведения внутренних монологов Ивана Ильича. Пралинскому свойственны мысленные рассуждения наедине с самим собой, и повествователь часто приводит его внутреннюю речь. При воспроизведении ее в форме несобственно-прямой речи в слове повествователя появляются «ноты» героя. Один пример тому: «...он (Иван Ильич.— *М. Ц.*) дал себе честное слово непременно, сейчас же, во что бы то ни стало уйти и ни за что не оставаться и... остался» (с. 28). Саморазоблачение генерала в произносимых им внутренних монологах усиливается, к примеру, в ситуации, когда слово героя обрамлено информацией повествователя о том, что послужило импульсом в намерении героя проявить свою «эксцентрическую чувствительность» возвышенной речью («выпил как-то совершенно нечаянно» лишний стакан шампанского) и последующим описанием того, как Иван Ильич стал плеваться, развенчивающим картину «розовых надежд» героя (с. 31). Главное здесь — интонация повествователя, направляющая и стимулирующая уже качественно другое восприятие читателем внутреннего монолога героя и его речи за свадебным столом.

Речь Ивана Ильича — повторение заученных общих фраз,

пошлых и поверхностных рассуждений о гуманности и народности. Объяснить что-нибудь из своих убеждений он не в состоянии. Об этом свидетельствуют особенности его речевой манеры: задержки, обрывочность и незаконченность фразы, что графически выделяется бесконечными многоточиями. Стилистическая разорванность речи Пралинского о гуманности, объясняемая его пьяным состоянием, включена в контекст выкриков пьяных участников свадебного ужина, в которых можно заметить оскорбительные интонации охотничьих междометий («Гу-гу!», «Тю-тю!»), фамильярно-бытовое проявление мещанской невоспитанности («Ваше превосходительство!», «Здравствуйте!»), одобрительные отзывы «па-хвально!» в духе офицерских анекдотов и обличительную фразеологию радикальной журналистики («Вы ретроград», «Вы поддерживаете откупа»). На этом многоголосом стилистическом фоне, отражающем пестрый социальный состав гостей и характерном для хаотического состояния общественного мнения первых годов пореформенного времени, гуманистические побуждения генерала Пралинского выглядели особенно жалкими и беспомощными.

Образ Ивана Ильича снижается, к примеру, и благодаря его «говорящей» фамилии. Некоторыми исследователями (А. М. Ремизовым, Р. Г. Назировым) подмечено, что «Пралинский» — фамилия, образованная от французского «пралин» — поджаренный в сахаре миндаль. Наряду с этим следует обратить внимание, что немецкое «prahlen» в переводе на русский означает «хвалиться», «хвастаться», а «Praliner» — «хвастун», «бахвал». И если общепринятая точка зрения (кстати, она отмечена и в последнем академическом полном собрании сочинений Достоевского) на происхождение фамилии генерала как бы сигнализирует, что ее носитель — слащавый, приторный человек, «генеральский сын и белоручка», то наша интерпретация фамилии героя добавляет к его облику новые черты — хвастовство и пустое бахвальство, неоправданное самовозвеличивание и хлестаковщину, что вполне соответствует характеру Ивана Ильича и его сюжетной роли в рассказе.

Впечатление от «манкированного подвига» генерала на свадьбе у своего подчиненного усилено финальной сценой ночного пробуждения героя после мучительной ночи с ее «адскими муками», «безднами ужаса» и «отвратительными привидениями». От повествования, пронизанного комической интонацией лукавого рассказчика анекдотов, обыгрывающего одну из деталей ложа новобрачных — золотое кольцо, висевшее над головой Ивана Ильича, в которое продеты были занавески, автор переходит здесь к серьезному разговору о нравственных страданиях героя.

Двойственное отношение автора к генералу возникает из-за «раздвоения» сознания Пралинского, «в котором вдруг явились,

даже осязательно для него же самого, какие-то две стороны. В одной был кураж, желание победы, ниспровержение препятствий и отчаянная уверенность в том, что он еще достигнет цели. Другая сторона давала себя знать мучительным нытьем в душе и каким-то засосом на сердце» (с. 29). Неприятие стремления героя «обняться со всем человечеством» порождает насмешливо-ироническое отношение к нему повествователя. Он видит и знает, что жизненная позиция Ивана Ильича ведет к трагедии, к полному краху, что достоверно раскрывается в сюжете произведения. Знание этого рождает сочувственные ноты в голосе повествователя. Автор показывает, что реакция героя на явления внешнего мира свидетельствует о том, что природные качества, присущие «естественному человеку», не согласуются с условиями реальной жизни в определенной общественной формации — общественная среда навязывает ему свои качества, диктует свои нормы поведения. Противоречивое отношение к герою автора отразилось и в его поисках заглавия произведения. Характерно, что первоначальное название «Несчастный случай» (свидетельствующее о значительном сочувствии автора к генералу) Достоевский сменил на оценочное «Скверный анекдот», снижающее позитивное отношение и представляющее собой антитезу мечтам героя о своем поступке как «священнейшем анекдоте» (с. 14). В какой-то мере заглавие рассказа сигнализирует и об определении его жанра как трагикомедии (стоит сравнить слово «анекдот», ассоциирующееся с чем-то забавным, заведомо смешным и комичным, с семантикой слова «скверный»).

Не только о сатирическом эффекте, но и сочувствии автора к герою нужно говорить, рассматривая различные формы взаимодействия слов повествователя и персонажа. Характерным в этом смысле является описание носителем изложения гостей на злополучной свадьбе мелкого чиновника Пселдонимова (с. 30). Очевидно, что эта характеристика гостей дана глазами и в рамках сознания, речевой манеры и интонации самого Пралинского. Изображая происходящее через его восприятие, предоставляя ему слово для того, чтобы тот сам уточнил свое состояние, автор стремится, во-первых, проникнуть в глубь характера Ивана Ильича, а во-вторых, добивается эффекта сопереживания ему читателя. В итоге автор и читатель начинают как бы вместе с генералом испытывать беспокойство перед «злокачественной женской фигурой», «неблагонадежным офицером», «фыркающим» сотрудником «Головешки» и многими другими «подозрительными лицами».

В «Скверном анекдоте» дается совершенно новая, в отличие от «Бедных людей», «Двойника», «Господина Прохарчина» и «Ползункова», трактовка «маленького человека», а также его взаимоотношений с «начальством». В рассказе изображается

не только горькая участь, предельная степень нищеты и приниженности задавленного жизнью бедного чиновника «на десяти рублях», но и его духовное мещанство, приспособленчество, «муравьиное упорство» и «бессознательная решимость выбиться на дорогу». Это вызывает у автора резко отрицательное отношение, сказавшееся в проведении им героя через не менее жестокие, чем генеральские, доходящие до цинизма испытания. Предельное унижение героя, получившее свое развитие в сюжете произведения, необходимо автору, чтобы наказать Пселдонимова за покорность и терпение «маленького человека» ради желания материального преуспевания, из-за снедающей его жадности. Об авторском отношении к Пселдонимову свидетельствуют и сравнения, применяемые для его описания. То герой глядит на неожиданного гостя «совершенно с таким точно видом, с каким собака смотрит на своего хозяина, зовущего ее, чтобы дать ей пинка» (с. 21), то «как лакей, стоящий с шубой в руках и ожидающий окончания прощального разговора своих господ» (с. 20). И не случайно для характеристики состояния Пселдонимова или сцен, где он главное действующее лицо, автор использует эпитеты, ранее примененные к облику Пралинского («...в нем (Пселдонимове.— *М. Ц.*) вырабатывалась какая-то инстинктивная, кряжевая, бессознательная решимость выбиться на дорогу из **скверного**[5] (Выделено нами.— *М. Ц.*) положения», с. 35). О «скверном» состоянии Пселдонимова свидетельствуют и его «тяжелые мысли», «угрюмейшее раздумье», «тоска отчаяния», в которые тот впал по случаю супружеского «провала» и оставшегося в его доме пьяного «свадебного» генерала. Повествователь доходит буквально до

---

[5] Эпитет «скверный» появляется уже в первой строчке рассказа в речи повествователя, а затем переходит в речевой «план» героев. «Скверный анекдот» происходит прежде всего с приверженцем новых либеральных идей — генералом Пралинским, но до того, как он по-настоящему осознает всю скверность своего положения, ему предстоит немало «скверных» испытаний. Более того, в «мечтаньицах» Ивана Ильича о предстоящем подвиге «гуманности и человечности» — посещении им свадьбы своего непосредственного подчиненного Пселдонимова, «скверный анекдот» представляется ему «священнейшим». Но «скверное» ощущение начинает овладевать генералом и будет нарастать с неумолимой силой еще раньше, чем он переступит порог дома Пселдонимова, обнаруживаясь в многообразных вариациях слова «скверно» и целом «шлейфе» повторяющихся негативных эпитетов: проклятые (мостки), горькое (сомнение), злокачественные (независимость, женская фигура, господин с бородкой и др.). И не случайно в сознании Ивана Ильича периодически возникает, напоминая ему, что он все-таки «не выдержит» своего «подвига», «скверный человек Семен Иванович» со своей «скверной» или «препротивной рожей». Наконец, «скверно» звучит и сама речь Пралинского. Об истинной авторской оценке рассуждений генерала, о хаотичности его мышления свидетельствуют, на наш взгляд, иронические авторские ремарки: «Иван Ильич *как будто задумался*. Он стоял и *соображал...*», *«...впадал в раздумье* и в какое-то *коловращение идей»*, «припоминал... и все более раздумывался» (с. 12. Выделено нами.— *М. Ц.*).

сатирического гротеска, знакомя читателя с профилем Пселдонимова, отраженным «в колоссальном виде на стене, с вытянутой шеей, с горбатым носом и с двумя вихрями волос, торчавшими на лбу и на затылке» (с. 41). Гротеск сменяется трагической интонацией и в повествовании о «маленьком человеке», заснувшем «тем свинцовым, мертвым сном, каким, должно быть, спят приговоренные назавтра к торговой казни» (с. 41). Сатирическое и трагическое начала в «Скверном анекдоте» сосуществуют и взаимопроникают, сплавляясь в единое сюжетно-композиционное целое. И то, и другое начала приобретают решающее значение в движении действия, в создании сюжетной напряженности и в итоговом разрешении ее.

К какому же итогу приводит автор своего героя? Генерал, наконец, соглашается со своим оппонентом на протяжении всего рассказа — Степаном Никифоровичем и в бессилии отчаянно произносит: «Не выдержал». Это слово фигурирует, в той или иной форме, в том или ином воплощении, во всем повествовании. Именно оно явилось толчком и причиной события, составившего рассказ. Впервые его произносит Степан Никифорович еще на вечеринке генералов, выражая им свое скептическое отношение к силлогизму Пралинского о пользе гуманности с подчиненными. Идея «человеколюбия» позволяла Пралинскому отделять себя от «ретроградов», «старых колпаков» и «мошенников» Семена Ивановича и Степана Никифоровича и призвана была «униженного нравственно поднять», благодаря чему и должен быть генерал «у всех в сердцах... напечатлен» (с. 14, 15). Вот почему Ивану Ильичу непременно нужно было «выдержать», и он так яростно ненавидит всех, кто пытается ему показать, что генерал каждым своим поступком опровергает свою мнимую гуманность. Злость вызывает у Пралинского совет Семена Ивановича высечь самовольно уехавшего на свадьбу кучера, хотя Иван Ильич, в принципе, как и раньше, не против розог («Насчет розог, гм... вопрос нерешенный, гм...» — с. 113). И не случайно именно этот «скверный человек Семен Иванович» периодически возникает со своей «скверной» или «препротивной рожей» в генеральском сознании, постоянно напоминая Ивану Ильичу, что он все-таки «не выдержит». Еще большую ярость Пралинского вызывают слова сотрудника «Головешки», с неслыханной дерзостью брошенные генералу прямо в лицо, о тщетности его попыток «найти популярность»: «Да-с! — закричал он (сотрудник.— *М. Ц.*) громовым голосом,— да-с, вы унизили себя, да-с, вы ретроград... Рет-ро-град!».

Таким образом, со слова «не выдержит» началось повествование, им же оно и закончилось. Этот факт тоже подтверждает «нулевую» эволюцию сознания героя. Как и сочетание «скверный анекдот», словцо «не выдержит» играет в тексте рассказа сюжетообразующую роль. Причем эти слова-лейтмотивы связа-

ны не только с образом главного действующего лица, но и других героев, в частности, Пселдонимова, к которому, как уже отмечалось, автор тоже не особенно благосклонен. Страх перед Пралинским, ужас осознания того, что он стал свидетелем «позора» своего непосредственного «начальника», не позволяет и Пселдонимову «выдержать», и он решает подать просьбу «о переводе его в департамент».

В «Скверном анекдоте» осмеяна теория социального прогресса на основе мирного слияния сословий. Истинный прогресс, по Достоевскому, несовместим ни с барской психологией, ни с раболепием «маленьких людей». Эта мысль предопределяет трагическое звучание сатирико-анекдотического сюжета рассказа Достоевского.

Н. Э. ФАЛИКОВА

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТОПОГРАФИЯ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

В известном письме к Вс. С. Соловьеву (1876 г.) Достоевский утверждал, что в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца», иначе «вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово»[1]. По-видимому, особая сложность структуры поздних романов Достоевского тесно связана с постоянной ориентацией автора на парадокс, на лишенное очевидного разрешения противоречие. Противоречие пронизывает все уровни художественной структуры: появляются «двойные мысли», герои-двойники, «рифмы ситуации»[2]. Тем же творческим принципом определяется и пространственно-временная организация романов Достоевского. Так, столкновению полярных позиций на идеологическом уровне (противоречию между должным и действительным) соответствует бинарная конструкция пространства в романе «Идиот». Отношения со-противопоставления, по терминологии Ю. М. Лотмана[3], связывают в нем пространственные образы Швейцарии (Европы) и России, Москвы и Петербурга, Петербурга и Павловска.

Основные события романа разворачиваются в Петербурге и Павловске. Глубокий символический смысл скупых, но всегда предельно точных топографических указаний и пейзажных зарисовок в «Идиоте» замечен давно. Любой знаток топографии Петербурга и его окрестностей, вероятно, многое мог бы понять в судьбе героев только по перечню их адресов. Почти

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1986. Т. 29. Кн. II. Письма 1875—1877. С. 101—102.

В дальнейшем ссылки на это издание сопровождаются указанием в скобках римской цифрой — тома, арабской — страницы.

[2] О композиционном приеме «рифмы ситуаций» у Достоевского см.: Мейер И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского//IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссий: В 2-х т. М., 1962. Т. 1. Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики. С. 600.

[3] См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 102.

все адреса Настасьи Филипповны, например, соответствуют определенному этапу ее жизни: Отрадное — Пять Углов — Петербургская — Матросская улица в Павловске — Измайловский полк — Гороховая. Переезд с Пяти Углов на Петербургскую и, позднее, на Гороховую в судьбе Настасьи Филипповны равнозначен переходу от «бельэтажной» к «рогожинской»[4].

Отличительной чертой Петербурга Достоевского, как и реального Петербурга, каждый район которого имел свой социальный характер[5], была необыкновенная четкость границ (как пространственных, так и межличностных)[6]. Еще Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» писал о крайней социальной разобщенности жителей новой столицы («...все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других»)[7]. Однако Гоголь сравнивает Петербург и с гостиницей: «(...) как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места. ...Что Петербург не сделался до сих пор гостиницею, этому виною какая-то внутренняя стихия русского человека, до сих пор глядящая оригинальностью даже в вечной шлифовке с иностранцами»[8]. Таков и Петербург Достоевского — город, в котором как будто совсем нет коренных жителей, город гостиниц, доходных домов, меблированных комнат, город, куда приезжают устраивать свои дела, учиться, развлекаться, или просто потому, что «не было другого места»[9].

Образ Петербурга в романе «Идиот» может быть осмыслен

---

[4] О Пяти Углах как о районе «полубогатых людей» пишет Д. С. Лихачев в статье «Достоевский в поисках реального и достоверного». (См.: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 56). Петербургская была известна как беднейший район города. В 1861 г. Достоевский в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» поселил на Петербургской чудака, вообразившего себя Гарибальди. Ср. описание его болезни (XIX, 72) и состояние Настасьи Филипповны, сбежавшей из Москвы от Рогожина и поселившейся на Петербургской (VIII, 361).

[5] См.: Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 56—58.

[6] О «регулярности» Петербурга писал и А. А. Григорьев в «Заметках петербургского зеваки». (См.: Григорьев А. А. Заметки петербургского зеваки//Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984. С. 60—61.) «Регулярность» Петербурга у Достоевского проявляется тем отчетливее, чем чаще нарушаются границы.

[7] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1978. Т. 6. С. 173.

[8] Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 174.

[9] В «Петербургских записках 1836 года» Гоголь также писал: «В Москву тащится Русь с деньгами в кармане и возвращается налегке; в Петербург люди едут безденежные и разъезжаются во все стороны света с изрядным капиталом» (Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 172—173). Сюжет «Идиота» поначалу строится по той же схеме.

как символический хронотоп «последнего порога». Изначальная хронотопичность этого образа обусловлена прежде всего «петербургской легендой». О том, что возникновение «петербургской легенды» связано со слухами о зловещих знамениях в петербургском Троицком соборе в 1722 году («Петербургу быть пусту!»), писал Р. Г. Назиров в статье «Петербургская легенда и литературная традиция»[10]. По мнению Р. Г. Назирова, Достоевский создал особый вариант мифа о Петербурге — «глубоко поэтическое видение трагичнейшего и фантастичнейшего в мире города, своего рода *«Северной Голгофы»*, где Христос был как бы повторно распят вместе с мучениками русской земли»[11].

Петербург в романе становится также символом нового (европейского) пути России. Именно в Петербурге начинает проясняться идея главного героя, но только после путешествия в Москву и во «внутренние губернии» Мышкин смог четко ее сформулировать.

В «Идиоте», романе петербургском, совсем не случайно появляется второй член традиционной русской оппозиции — Москва. Напомним, кстати, афоризм Гоголя: «Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия»[12]. Москва (-Россия) и Петербург образуют еще одну смысловую пару в романе. О возвращении Мышкина (вслед за Настасьей Филипповной) в подготовительных материалах Достоевский пишет: «Князь возвращается, смущенный громадностью новых впечатлений о России, забот, идей, состояния и **что делать»** (IX, 256). В этой же отметке планируется «речь князя у Аглаи на даче: сравнение Запада с Востоком». Итак, в Швейцарии (-Европе) Мышкин «пробудился от мрака», а Россия, «действуя на него постепенно», прояснила идею князя и загубила его самого.

Однако Швейцария в «Идиоте» соотносится не только с Европой и Петербургом, но и с Павловском. Швейцарская деревенька и Павловский парк становятся образами «прекрас-

---

[10] В этих слухах отразилось известное пророчество о всемирно-исторической миссии Москвы: «Два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти». (См.: Назиров Р. Г. Петербургская легенда и литературная традиция//Традиция и новаторство. Уфа, 1975. Вып. III. С. 122—135.) Ср. с тем, как пишет о Петербурге А. И. Герцен: «...у него нет истории, да нет и будущего; он всякую осень может ждать шквала, который его потопит. ... В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное. ... Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей страшный образ дикой, необузданной силы, губящей людей в Помпее,— это вдохновение Петербурга!» (Герцен А. И. Москва и Петербург//Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984. С. 52, 56).

[11] Назиров Р. Г. Указ. соч. С. 134.

[12] Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 172—173.

ной обители», а новелла Мышкина о Мари (гл. VI, ч. I) — ключом к развитию сюжета [13].

Интересно, что новелла о Мари во многом близка идиллии. Любовь, смерть, дети, возрождение к новой жизни — все это характерные черты идиллии [14]. Пространственно-временная система координат в новелле Мышкина так же ограничена, как и в идиллическом типе романа. Приметы времени сводятся к указанию части суток или времени года. Все события происходят в небольшой деревне, как будто изолированной от внешнего мира (от городской цивилизации). Появляются пасторальные мотивы: свидания на тропинке за деревней или у водопада под тополями; Мари помогает пастуху, а дети «бегают потихоньку к ней в стадо»[15]. Прекрасное озеро, руины средневекового замка, водопад, деревня у подножия гор как приметы идиллического пространства в новелле создают иллюзию «утерянного рая» человечества.

Противопоставление швейцарской деревни и Павловска Петербургу особенно примечательно, так как Достоевский некоторое время предполагал довольно существенное влияние «прекрасной обители» на своих петербургских героев. 27 мая 1868 г. он записывает: «Школа у Князя образуется сама собою из приходящих. Начать ею в Павловске» (IX, 268). Однако детская тема (школа), которая поначалу была очень важна для писателя, постепенно исчезает из окончательного текста.

Закончив первую часть, Достоевский намеревался развивать детскую тему далее, на что указывает хотя бы такое замечание Мышкина в гл. VI (ч. 1): «...я и в самом деле не люблю быть со взрослыми, с людьми, с большими, ...я ужасно рад, когда могу уйти поскорее к товарищам, а товарищи мои всегда были дети» (VIII, 63). Кроме того, последняя фраза в рассказе Мышкина о больном из заведения Шнейдера звучит как на-

---

[13] В шестой главе намечена идея героя и показана возможность позитивного разрешения основного конфликта романа, что связано, конечно, с детской темой. Первый опыт деятельности князя становится общей схемой для всех последующих событий. В целом швейцарская новелла является тем «живым образом идеи», о котором писал М. Бахтин (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 97).

[14] Черты идиллии выделены на основании выводов М. Бахтина, изложенных в его исследовании «Формы времени и хронотопа в романе» (См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 373—390).

[15] Ср. с основными признаками пасторали, унаследованными от буколики, которые выделяет Т. В. Попова: «герои-пастухи и пастушки, их влюбленность, изображение сельской природы» (Попова Т. В. Поэтика жанра: Буколика в системе греческой поэзии//Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 171). Отсутствие какой-либо сложности в сюжете также сближает новеллу о Мари с буколикой. О том, что сюжет буколики слагается только из двух мотивов (мотива-состояния, воссоздающего фон, т. е. приметы быта и пейзаж, и мотива-события (чувство влюбленности) из жизни пастухов и пастушек) см. также: Попова Т. В. Указ. соч. С. 137.

мек на то, что детская тема будет одной из основных в романе: «...если бы вы знали, чем стали под конец для него наши дети... Но я вам про этого больного потом лучше расскажу...» (VIII, 8).

Достоевский долго не оставляет этой идеи. 21 марта он пишет: «Детский клуб **зачинает** образовываться еще в 3-й и 4-й частях. Развивается в конце романа.... Через детей признается и Рогожин в совершении преступления» (IV, 239—240). Но в окончательном тексте от замысла остается только фраза Мышкина «через детей душа лечится» и то, что Мари «прощение через них приняла». Таким образом, детская тема в «Идиоте» отодвигается на задний план и в последующих частях о детском клубе напоминают лишь дети Лебедева да Коля Иволгин.

Р. Г. Назиров в работе «Герои романа «Идиот» и их прототипы» упоминает, что особое отношение Мышкина к детям сближает героя романа с известным «меценатом и филантропом» своего времени Г. А. Кушелевым-Безбородко. По мнению Р. Г. Назирова, замысел клуба (-школы) исчез из окончательного текста в числе прочих подробностей «по причине их праздности в трагическом сюжете, ...возможно, и вследствие нежелания автора выдавать связь с прототипом — лицом, хорошо известным живущим»[16]. В комментариях к подготовительным материалам в ПСС исчезновение мотива «князь и дети» связывается с особой напряженностью и срочностью работы над последней частью (IX, 384).

Конечно, нам остается лишь предполагать причины, побудившие Достоевского оставить замысел детского клуба. С самого начала развитие детской темы было тесно связано с определенными надеждами на Аглаю и на «излечение через детей» Настасьи Филипповны. 21 марта Достоевский также записал: «Все вопросы, и *личные* Князя (в которых дети берут страстное участие) и *общие*) решаются в нем (в клубе.— *Н. Ф.*), и в этом много трогательного и наивного; ибо в самые крайние *трагические* и *личные* минуты свои Князь занимается разрешением и общих вопросов» (IX, 240). Такое развитие сюжета вызвано тем, что Достоевский с помощью детского клуба в Павловске пытался разрешить конфликт между земной и христианской любовью: вовлекаясь (через Мышкина) в жизнь клуба, Аглая «возвышалась до христианской любви», а Настасья Филипповна « до страсти привязывалась к ней (к Аглае.— *Н. Ф.)*». 7 ноября 1868 г. Достоевский, вероятно, все еще не отказался от идеи духовного воскрешения героев «через детей», поэтому и появился замысел сцены с детьми после венца (IX, 285).

---

[16] Назиров Р. Г. Герои романа «Идиот» и их прототипы//Рус. лит. 1970. № 2. С. 118.

Но постепенно образы героинь становятся более «реальными», а значит, противоречивыми, что приводит к окончательной катастрофе.

В романе все самые трагические моменты в жизни Мышкина связаны с Петербургом (покушение Рогожина, убийство Настасьи Филипповны), в Павловске же укрепляется его вера в возможность осуществления своих мечтаний. Если бы идея развития детского клуба (-школы) в Павловске осуществилась, то воплотилась бы и идиллия Мышкина. Но в Павловске идиллия героя также остается утопией.

Несмотря на то, что детский клуб в Павловске по тем или иным причинам не вошел в окончательный текст, значение Павловска (точнее, Павловского парка) в «Идиоте» ничуть не уступает значению Петербурга [17].

«На дачах» пространство для развития действия ограничивается настолько, что героям невозможно не «столкнуться». От дачи Лебедева, например, до дачи Епанчиных «не более 300 шагов», и Лукьян Тимофеевич готов даром отдать дом князю, ибо «целое столкновение и целый новый оборот дела представился вдруг воображению его» (VIII, 169). В Павловске обозначившийся в первой части узел противоречий максимально запутывается, возникают новые интриги, и в итоге предельно обостряется основной конфликт романа.

Достоевский нигде не приводит пространных описаний паркового пейзажа, тем не менее парк незримо присутствует в продолжение всего действия, разворачивающегося в Павловске. В этой части романа нет описаний тесных, убогих квартир (как в случае с петербургскими квартирами Гани и Ипполита), мрачных гостиниц, лестниц, парадных и т. п. В Павловске всякое пространство «разомкнуто» в парк: все дачи окружены садами, герои произведения собираются чаще всего на застекленных террасах или в самом парке (на площадке перед вокзалом, где играет садовый оркестр; на уединенных скамейках).

Известно, что великая княгиня Мария Федоровна Виртембергская устраивала Павловский парк «как парк личных воспоминаний»[18], стремилась придать ему черты своей родины. В результате Павловский парк стал изящной «декорацией» на общем фоне «реального» мира. В данном случае условность декораций сродни тому приему, который Достоевский использовал при описании швейцарского пейзажа в идиллии Мышкина,

---

[17] Вероятно, единственной работой, в которой указывается на значение павловского пейзажа в «Идиоте», является статья Д. С Лихачева «Достоевский в поисках реального и достоверного» (Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 70).

[18] См. об этом: Лихачев Д. С. О садах//Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3-х т. Л., 1987. Т. 3. С. 511.

где основным принципом была узнаваемость образа: «...водопад... небольшой, высоко с горы падал..., кругом сосны, ...вверху на скале старый замок средневековый, развалины; ...деревенька далеко внизу, чуть видна...» (VIII, 50).

В парковой архитектуре Павловска все те же «легко узнаваемые» символы. Есть «средневековая» Пиль-башня — самое яркое воплощение декоративности, ибо и «окна» и «следы времени» на «осыпающейся штукатурке» созданы кистью художника. Есть и настоящие руины «античного» сооружения — Колоннады Аполлона, обрушившейся в бурю 1817 г. На тихой Славянке сооружен целый ансамбль каскадов. В XIX в. в Павловске появились беседки-избы, Павильон Молочня. Отнюдь не случайно Достоевский замечает, что у Епанчиных была «роскошная дача, во вкусе швейцарской хижины, изящно убранная со всех сторон цветами и листьями» (VIII, 275). «Роскошная хижина» героев романа органично сочетается с общим стилем декоративных построек Павловского парка.

Пейзажный парк в Павловске был создан под влиянием живописи Клода Лоррена, картина которого («Асис и Галатея») стала для Достоевского образом «золотого века» человечества. Анализируя символику сада, Д. С. Лихачев писал о том, что «сады в течение многих веков являлись символом Эдема — рая на земле»[19]. Подобное толкование значения парка для эпохи рубежа XVIII—XIX вв. можно найти и в работе М. Алпатова «Художественное значение Павловска»: «...в Павловске была создана «прекрасная обитель» той «естественной личности», контуры которой проступают и в трактатах моралистов, и в лирике поэтов конца XVIII века. ...Утопический характер художественного образа Павловска проистекал из несбыточности такой мечты о совершенстве и счастье. Впрочем, мечта эта приобретала поэтическую реальность, поскольку она находила себе воплощение в художественных образах: храмики и беседки среди зеленого ковра лужаек и тенистых рощ выглядели как бы призывом к людям стать достойными этих архитектурных шедевров»[20]. Однако один из лучших пейзажных парков в Европе герои «Идиота» просто «не видят». В пейзаже, гармония которого не нарушается при любой погоде, герои замечают лишь то, что «из ряду вон», что индивидуально, как дерево Аделаиды (корявое, старое, страшное, но с молодой зеленью). Кажется, что в Павловске так же душно, как в Петербурге («Опять жарища на целый день»,— досадливо роняет Ганя ранним утром — VIII, 345). И только для Мышкина и Ипполита

---

[19] Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 70.

[20] Алпатов М. В. Художественное значение Павловска//Ежегодник Института истории искусств. М., 1954. Живопись и архитектура. С. 208—209.

Павловский парк имеет особое значение. Ипполит приезжает в Павловск последний раз увидеть людей и деревья. Не случайно «истощенный болезнью мальчик» сравнивается с «дрожащим листочком, сорванным с дерева» (VIII, 345).

Таким образом, парк в романе полностью утрачивает функции идиллического пространства как условия воплощения идиллии в жизни героев. Музицирование здесь заканчивается скандалами «по обыкновению». На фоне общей гармонии в природе противоречия между людьми проявляются особенно ярко. Если пейзаж Петербурга обычно соответствует состоянию и действиям героев, то в павловской части романа связь между пространством и происходящими в нем событиями осуществляется уже по принципу контрастного изображения: на пространстве с «декорациями» пасторали разыгрывается трагедия[21].

При создании Павловского ансамбля учитывалась игра света и тени[22]. Если днем Павловский парк — воплощение идиллического лорреновского пейзажа, то в ясную тихую ночь он превращается в таинственный миражный мир. Петербургская оттепель в произведениях Достоевского «потрясает нервы», петербургские белые ночи (как и белые ночи в Павловске) стирают грань между реальностью и миражами, создают необыкновенный, полуфантастический эффект, поддерживают состояние тревоги или трепетного ожидания[23]. Не случайно Мышкин переживает в ночном парке иллюзию освобождения от законов реальности.

Итак, ночной парк в романе воплощает «мир иной», зыбкий, фантастический, с видениями, снами и «призраками», которые «вдруг» возникают в темных аллеях. Здесь «остановилось» время, «спутались» пространственные границы. Это мир предчувствий, максимально связанный с психологическим состоянием героя: в третьей части романа развитию чувства Мышкина от «величайшей радости» до «беспредельной скорби» соответствует изменение описания пейзажа от «светлой, тихой ночи» до «ми-

---

[21] Ср. с тем, что пишет М. В. Алпатов: «...в замыслы Ч. Камерона входило превращение павловского дворца и парка в такое место, где человек способен найти радость и гармонию в общении с природой» (Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства: В 2-х т. М., 1967. Т. 2. С. 19).

[22] О том, что благодаря «искусству иллюзий» Гонзаго в Павловске как бы сглажена грань «между существующим и воображаемым, между действительностью и мечтой, настоящим и будущим», см.: Алпатов М. В. Указ. соч. С. 20.

[23] Ср. с описанием белых ночей в «Заметках петербургского зеваки» А. А. Григорьева: «Высокою, неразгаданною поэмою оканчивается пошлопрозаический день Петербурга. Дышит чувством, теплым и обаятельным, роскошная ночь его» (Григорьев А. А. Указ. соч. С. 70).

ра как сна» («все вокруг него походило на сон» — VIII, 382)[24]. Лишь ночью оживает та атмосфера, которая, по замыслу устроителей парка, составляет его главное очарование: «...прекрасная, ясная тишина, с одним только шелестом листьев, от которого, кажется, становится еще тише и уединеннее кругом» (VIII, 352).

Поэзия Павловска, призванная «помочь человеку увидеть в жизни не одно мимолетное и преходящее, победить страх смерти любовью к близким»[25], в художественном мире романа оказалась бессильна. Неизбежность такого исхода связана, вероятно, с тем, что Достоевский был убежден в недоступности «величайшего счастья» на земле, ибо сам Христос «проповедовал свое учение только как идеал, сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие» (XX, 173).

В одной из своих статей Д. С. Лихачев очень точно заметил, что для Достоевского абсолютное заключалось «в соотношениях и взаимозависимостях»[26]. Пространственная система романа построена именно по такому принципу. Остается лишь добавить, что в романах Достоевского пространственные образы не только тесно взаимосвязаны, но и всегда ориентированы на определенный контекст, при знании которого не нужны подробные описания, достаточно ссылки на одну-две детали.

Таким образом, подчеркнутая скупость деталей пейзажа в романах Достоевского обусловлена стремлением автора расширить и «овеществить» пространственно-временную структуру произведения при помощи богатого спектра ассоциаций.

---

[24] Ту же функцию иллюзорного освобождения от реальности выполняет и Летний сад, где случайно оказался Мышкин незадолго до покушения Рогожина.

[25] Алпатов М. В. Указ. соч. С. 31.

[26] Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. С. 54.

А. В. ПИГИН

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ» И ВИДЕНИЯ РАЯ И АДА

Одним из ключевых смысловых центров романа Достоевского «Бесы» является видение главного героя Ставрогина, рассказ о котором вошел в его исповедь Тихону. Ставрогин видит «чудный сон» — «Золотой век» человечества: «...уголок греческого архипелага; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. ...Ощущение счастья, еще мне неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли...» (11, 21—22)[1]. Затем этот «сон», навеянный картиной Клода Лоррена «Асис и Галатея», сменяется видением замученной Матреши: «...я увидел Матрешу, исхудавшую и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачонок. И никогда ничего не являлось мне столь мучительным!» (11, 22).

Античная мифологическая основа этого видения-сна — овидиевская история о любви Асиса и Галатеи, разрушенной Полифемом,— уже привлекала внимание исследователей[2]. Между тем видение Ставрогина может быть осмыслено и в ином литературно-мифологическом контексте — в ряду средневековых видений рая и ада и народных легенд о посещении того света. Основание для подобной идентификации достаточно очевидно: «уголок греческого архипелага» осознается ясновидцем как «земной рай» (11, 21) — об инфернальном смысле второй части видения свидетельствует ее полный эмоционально-этический контраст по отношению к первой (счастье/мука). Вполне правомерно поэтому сопоставить образ Ставрогина со средневековыми визионерами и проследить, как и какие традиции жанра видения Достоевский использовал в своем романе[3]. При этом

---

[1] Здесь и далее ссылки на произведения Достоевского приводятся с указанием тома и страниц по кн.: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-ти т. Л., 1972—1988.

[2] См., например: Peace, R. Dostoevsky and »The Golden Age»//Dostoevsky Studies. 1982. V. 3. P. 61—78.

[3] Проблема средневековых источников «Бесов» не является новой в достоевсковедении. См.: Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). Л., 1974. С. 307—313; Смир-

основной интерес представляет не столько само содержание откровений — описание рая и ада, сколько состояние и поведение визионеров после их пробуждения. Напомним, что своего видения Ставрогин удостаивается еще до начала основных событий романа.

Видения рая и ада, несомненно, были известны Достоевскому как по западноевропейской традиции («Божественная комедия» Данте и круг предшествующих видений), так и по греко-славянской (апокрифы, духовные стихи, видения в составе патериков, житий и т. д.). Вполне вероятно также, что Достоевский знал и народные легенды об «обмирании», которые публиковались в различных сборниках народных рассказов[4]. Интерес Достоевского к этому кругу произведений[5] объясняется, по-видимому, не только кардинальным свойством его поэтики — тяготением к легендарно-мифологическому началу, но и болезнью, которой страдал писатель — эпилепсией (ср. видение Ставрогина с ощущениями князя Мышкина во время припадка[6], 8, 188—189).

Средневековые видения рая и ада обладают достаточно устойчивой жанровой топикой[7]. Визионер получает предуведомление о предстоящем откровении и затем в результате временной смерти или «в тонком сне» посещает рай и ад, где нередко встречает своих родных и знакомых. Итогом откровения является получение визионером различных таинственных знаний, умения предсказывать будущее. После пробуждения (воскресения) визионер, как правило, не спешит поведать окружаю-

---

нов И. П. Древнерусские источники «Бесов» Достоевского//Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979. С. 212—220; Буданова Н. Ф. О некоторых источниках нравственно-философской проблематики романа «Бесы»//Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Вып. 8. С. 93—106. Однако указанный жанр в этих работах не рассматривается.

[4] См., например: Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. М., 1859. С. 128—132. О легендах об «обмирании» см.: Толстые Н. И., С. М. О жанре «обмирания» (посещения того света)//Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 63—65.

[5] Эсхатологических откровений удостаиваются у Достоевского несколько героев: Раскольников, Версилов, «смешной человек» (видения двух последних восходят к ставрогинскому) и др.

[6] На «эпилептический смысл» видения Ставрогина в связи с картиной Клода Лоррена указывал также R. Peace. См.: Peace, R. Dostoevsky and «The Golden Age». P. 69. См. также: 9, 442.

[7] О жанре видения см.: Веселовский А. Данте и символическая поэзия католичества//Вестник Европы. 1866. Декабрь. С. 152—209; Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879; Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения»//Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 18—55; Грибанов А. Б. Заметки о жанре видений на Западе и Востоке//Там же. С. 65—77; Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» Средних веков//Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Т. 8. С. 3—27.

щим об откровении: он либо рассказывает о нем некоторое время спустя и лишь частично («Новое чюдо о умершем отроце» в Житии Варлаама Хутынского[8]), либо сохраняет его в полной тайне до конца своей жизни («О святем Афанасии Затворнице» в Киево-Печерском патерике[9]). Иногда, впрочем, визионер рассказывает свое видение полностью сразу после пробуждения, но обычно за этим следует его немедленная смерть (Видение Веттина[10]).

В соответствии с жанром видения образ Ставрогина хорошо узнается в контексте мифологических представлений о временной смерти, хотя основным их источником в романе является, вероятно, волшебная сказка. Это «узнавание» достигается, как минимум, благодаря аллюзиям героя с Христом[11] и сказочным Иваном-царевичем (инициальная символика временной смерти). Мифологема временной смерти в романе, возможно, восходит также к комплексу средневековых представлений о бесноватых. Припадки бесноватых трактуются в древнерусской литературе именно как временная смерть или подобие смерти: «бывши ей аки мертве на многи часы»[12] (Повесть о Соломонии бесноватой). Не случайно во время припадка («обмирания») бесноватые могут совершать путешествия по аду и раю. Так, в Житии протопопа Аввакума бесноватая Анна рассказывает: «...приступили ко мне два ангела и взяли меня и вели меня тесным путем. И на левой стране слышала плач, и рыдание, и гласы умиленны. Потом-де меня привели во светлое место, зело гораздо красно, и показали-де многие красные жилища и полаты...»[13]. По-видимому, мифологический смысл (точнее, смысловой оттенок) имеют и поездки Ставрогина верхом на коне (10, 223, 254) — так осуществляется переправа на тот свет в ряде легенд и в волшебных сказках[14].

Загробные откровения придают визионерам ореол избранности, возвышают их над обычными людьми (ср.: Ставрогин — «принц», «князь», «Иван-царевич», «предводитель»). Визионеры не только обладают сокровенными знаниями о будущем, но могут участвовать и в создании этого будущего, становясь иногда законодателями или даже основателями целых религий (про-

---

[8] Житие Варлаама Хутынского в двух списках/Изд. ОЛДП. Т. 41. СПб., 1881. С. 37—46.

[9] Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 496—498.

[10] Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970. С. 332—346.

[11] См., например: Catteau, J. Le Chkrist dans le Miroir des Grotesques (Les Demons)//Dostoevsky Studies. 1983. V. 4. P. 34—35.

[12] Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Г. Кушелевым-Безбородко. СПб., 1860. Вып. 1. С. 154.

[13] Житие протопопа Аввакума. М., 1960. С. 117—118.

[14] Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 210.

рок Мухаммад[15]). Не случайно Петр Верховенский выбирает Ставрогина в новые законотворцы и «боги саваофы»: «Новый правый закон идет» (10, 326). Подобно средневековым визионерам, знающим заранее о смерти своих знакомых[16], Ставрогин «предвидит» гибель Хромоножки и Лебядкина: «я знал, что они будут убиты» (10, 407). Вместе с тем он оказывается внутренне причастен к исполнению этого «предвидения»: «не остановил убийц» (10, 407).

В особенно сложные взаимоотношения топика видений вступает с кругом коллизий, связанных с исповедью Ставрогина в преступлении. «Обнародование» истории с Матрешей предполагает одновременно и «обнародование» рассказа о видении. Дело не только в том, что этот рассказ входит в состав ставрогинской исповеди Тихону — преступление является основой инфернальной части видения. В данном случае часть (видение) оказывается равна целому (всей исповеди) или даже «больше» целого, поскольку выражает собой его квинтэссенцию. Любое упоминание о преступлении равносильно посягательству на сокровенность видения.

Рассказ визионера о видении нередко встречает недоверие или недостаточно глубокое понимание со стороны слушателей (ср.: «Смех же будет всеобщий»[17], 11, 26), чем очень часто и объясняется молчание ясновидца. Именно так, например, аргументирует свой отказ поведать об откровении преподобный Афанасий: «Аще вы (вам.— *А. П.*) реку, не веруете ми»[18]. Оставшиеся годы жизни после видения Афанасий живет затворником и в полном молчании. Предложение Ставрогина Хромоножке уехать с ним в Швейцарию тоже выглядит как попытка «затвориться»: «Я... с моего места всю жизнь никуда не сойду. Хотите, всю жизнь не буду говорить с вами... Но зато так всю жизнь, на одном месте, а место это угрюмое» (10, 218). Постоянно подчеркивается в романе и молчаливость Ставрогина: «Говорил мало и все по-прежнему был тих и застенчив» (10, 35); «Он был не очень разговорчив...» (10, 37).

В народных легендах об «обмирании» рассказ ясновидца иногда воспринимается окружающими как свидетельство его помешательства: у одного крестьянина умер сын, вскоре он

---

[15] См.: Фильштинский И. М. Представление о «потустороннем мире» в арабской мифологии и литературе//Восток — Запад. Вып. 4. С. 56—64.

[16] Гуревич А. Я. Западноевропейские видения...— С. 21.

[17] В дальнейшем мотив смеха как реакции невегласов на рассказанное визионером получит развитие в «Сне смешного человека»: «О, все теперь смеются мне в глаза и уверяют меня, что и во сне нельзя видеть такие подробности, какие я передаю теперь...» (25, 115).

[18] Памятники литературы Древней Руси: XII век. С. 496.

«ожил, но совершенно потерял рассудок»[19] (ср. с мотивом сумасшествия Ставрогина). «Защитной реакцией» жанра «обмирания» на недоверие слушателей к визионеру является особая установка на достоверность, которая достигается благодаря ссылкам на свидетелей, топографической и временной точности[20]. Та же «поэтика» характерна и для исповеди Ставрогина: «Помню, что мещанку звали Степанидой, кажется, Михайловной. ...Квартира была на дворе, в углу. Все произошло в июне. Дом был светло-голубого цвета» (11, 13).

Иногда молчание визионера после видения объясняется различными запретами, которые налагаются на него на том свете. Так, в легендах об «обмирании» ясновидец может рассказать все, кроме того, «о чем запретили говорить», или кроме «трех слов»[21]. Параллели к таким запретам могут быть усмотрены и в романе: «Если бы ты знала цену моей теперешней *невозможной* искренности, Лиза, если б я только мог открыть тебе...» (10, 401); «Я вам (Даше.— *А. П.*) рассказал многое из моей жизни. Но не все. Даже вам не все!» (10, 513). Одна из трагических антиномий судьбы Ставрогина заключается, следовательно, в том, что преступление, в котором он должен исповедаться, является основой инфернальной части его видения, не подлежащего всеобщему и полному разглашению. Противоречивые стремления Ставрогина — немедленно обнародовать «листки» и избежать их обнародования — получают свое объяснение на легендарно-мифологическом уровне[22].

В романе «Бесы» Достоевский воплотил многие идеи своего неосуществленного замысла «Житие великого грешника» — истории о «падении» и о «восставании» (9, 139). Писатель передал Ставрогину отдельные черты Великого грешника, кающегося в своих преступлениях и приходящего к идее Бога (см.: 9, 517; 12, 186). По замыслу Достоевского, Ставрогин — это «тип... человека праздного, не по желанию быть праздным, а потерявшего связи со всем родным, и главное, веру...— но совестливого и употребляющего страдальческие судорожные усилия, чтоб обновиться и вновь начать верить» (12, 240). «Обновление» героя так и не состоялось в романе, однако видение Ставрогина служит одним из свидетельств того огромного значения, которое Достоевский придавал этой идее.

Визионерами в средневековой литературе становятся неред-

---

[19] Вот что я слышал от одного священника//Маяк. 1843. Т. 9. Отд. «Смесь». С. 65.

[20] Толстые Н. И., С. М. О жанре «обмирания»... С. 65.

[21] Там же. С. 64.

[22] Разумеется, предложенное прочтение не исключает возможности и психологического объяснения метаний Ставрогина. Однако психологизм здесь, на наш взгляд, в значительной мере опирается на мифологический архетип.

ко именно грешники, ибо видения призваны открыть некие сокровенные тайны, очищающие душу от скверны. Эсхатологическое откровение является тем рубежом, который навсегда разделяет для визионера прежнюю жизнь во грехе и новый путь к покаянию и спасению. Религиозно-дидактический смысл видения с достаточной очевидностью сформулирован в одном из «диалогов» Григория Великого: «...горнее Милосердие по щедрой милости своей соизволяет, чтобы некоторые, даже по выходе из тела, возвращались в него и, увидев, убоялись адских мучений, в которые не верили, когда слышали о них»[23]. Так, некий воин («Слово святых отец о тязиоте» из «Измарагда»)склонил к прелюбодеянию жену своего крестьянина и через некоторое время умер. На том свете он увидел мучения грешников в аду и после воскресения провел остаток своей жизни праведником[24]. Некоего инока Игнатия (Сказание о Тихвинской иконе Божией Матери) загробное видение заставляет задуматься о необходимости выполнения правил монашеской жизни, которые он до этого нарушал[25]. В Житии Василия Нового эсхатологическое откровение помогает иноку Григорию освободиться от сомнений в вопросах веры. Подобную же функцию инфернальное видение выполняет в стихотворении Н. А. Некрасова «Влас» — также истории о «великом грешнике»[26].

В эсхатологических легендах религиозная этика выражается через космологические образы. Видения повествуют об устройстве потустороннего мира, о степенях наказания грешников и о мере блаженства праведников. Какая же участь может ожидать Ставрогина: стоять ли ему «одесную» Господа или «ошую» его? Ставрогин, несомненно, соотносим с тем типом персонажей эсхатологической легенды, которых А. Н. Веселовский называл «безразличными и обоюдными»[27]. Их грех заключается «в колебании между заветами добра и зла, в нравственной нерешительности»[28]. «Обоюдных» не принимает ни ад, ни рай — на древнерусских картинках, изображающих

---

[23] Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. С. 175.

[24] Памятники литературы Древней Руси: середина XVI века. М., 1985. С. 66—68.

[25] Отдел рукописей ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, собр. Титова, № 3373, л. 117—118 об.

[26] О возможном влиянии стихотворения «Влас» на замысел «Жития великого грешника» см.: Гин М. М. Достоевский и Некрасов. Петрозаводск, 1985. С. 116.

[27] Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха// Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. 1889. Т. 46. С. 117—172.

[28] Там же. С. 142.

Страшный Суд, они находятся посередине привязанные к столбу[29].

«Каноническим обоснованием» «обоюдности» Ставрогина служит в романе фрагмент из Апокалипсиса (гл. 3, ст. 14—16): «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши: сие глаголет Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия: знаю твои дела; ни холоден, ни горяч; о если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих» (11, 11). (См. далее по тексту реплику Ставрогина: «это для середки, это для равнодушных, так ли?», 11, 11). Тот же источник для определения «обоюдных» используется и в апокрифической литературе. В Хождении апостола Павла по мукам ангел показывает апостолу среди прочих и группу грешников, которые «ни тепли, ни студени...— ови (одни.— *А. П.*) убо дни створиша в воли Божии, ови (другие.— *А. П.*) в гресех и в любодеяниих»[30]. Портрет Ставрогина («казалось бы, писаный красавец, а в то же время как будто и отвратителен», 10, 37) напоминает облик «обоюдных» в Видении Григория из апокрифического Жития Василия Нового: «лица же их бяху, яко черных человек, овогда убо срамляхуся, овогда же просвещахуся»[31].

Дело, разумеется, не только в частных совпадениях. Эсхатологический топос «обоюдности» приобретает в романе вселенский метафизический смысл. Ставрогин заключает в себе противоположные начала в их наиболее «крайнем», универсальном выражении: Творец — Сатана, Христос — Иуда, Богочеловек — человекобог. В его фамилии знак высшей сакральности — крест («ставрос») — сочетается с одним из символов Антихриста («рог»)[32]. Однако эти противоположности не образуют гармонического единства: Ставрогин не принимает тот удел «стоять посередке»[33], в котором позднее сумеет найти высшую мудрость другой «обоюдный» визионер — Ганс Касторп (Т. Манн. «Волшебная гора»). Как проницательно угадывает Тихон, Ставрогин хочет склонить одну из чаш весов: «Вас поразило, что Агнец любит лучше холодного, чем только лишь теплого, ...вы не хотите быть *только* теплым. Предчувствую, что вас борет намере-

---

[29] Буслаев Ф. И. Изображение Страшного Суда по русским подлинникам//Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 2. С. 135, 139—141.

[30] Тихонравов Н. Памятники отреченной русской литературы. М., 1863. Т. 2. С. 49.

[31] Вилинский С. Г. Житие святого Василия Нового в русской литературе. Одесса, 1911. Ч. 2. С. 845—846.

[32] О некоторых антиномиях Ставрогина см., например: Бердяев Н. Ставрогин//Русская мысль. 1914. № 5. С. 80—89; Силард Л. Своеобразие мотивной структуры «Бесов»//Dostoevsky Studies. 1983. V. 4. P. 159—160.

[33] Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959. Т. 4. С. 215. Ср. видения Ставрогина и Ганса Касторпа (С. 206—213).

ние чрезвычайное, может быть ужасное» (11, 11—12). В эсхатологических легендах «обоюдные» также иногда пытаются нарушить равновесие. Так, в древнерусской смеховой Повести о бражнике «обоюдный» персонаж добивается, чтобы его пустили в рай и занимает там «лутчее место»[34]. Самоубийство Ставрогина может быть понято как последняя попытка разрешить все противоречия и обрести один из полюсов. Однако в отличие от древнерусского «бражника» Ставрогин стучится в другие врата[35].

В свете всего вышесказанного представляется необходимым включать средневековую литературную и фольклорную традицию видений рая и ада в круг источников романа «Бесы». Разумеется, многие «доминанты» этого жанра оказались опущены или значительно модифицированы Достоевским, однако в своей основе топика видений несомненно присутствует в романе, осуществляя на глубинном уровне мифологическую «подсветку» сюжета.

---

[34] О «бражнике» в связи с представлениями об «обоюдности» см.: Веселовский А. Н.. Разыскания...— С. 152—153.

[35] По средневековым представлениям, самоубийцы попадают в ад. См. в «Божественной комедии» Данте: Ад. 13. 94—108.

Е. З. ТАРЛАНОВ

ПРОБЛЕМА ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ЗРЕЛОЙ ЛИРИКЕ К. ФОФАНОВА

Объективная оценка вклада К. Фофанова в эстетическое мышление своей эпохи предполагает, в частности, выяснение характера образной системы этого выдающегося лирика конца XIX века и установления ее взаимодействия с такими важными компонентами художественной формы, как сюжет и композиция.

В наиболее зрелый этап своего творчества (1889—1896 гг.), ознаменованный созданием концептуальных лирических макроконтекстов (сборник «Тени и тайны» 1892 г.; циклы 1896 г. «Этюды в рифмах», «Снегурка», «Майский шум», «Монологи»)[1], Фофанов воплотил в пластике своих художественных образов новую, развивающуюся эстетическую идею иррациональности, иллюзорности всякой красоты. Как известно, в романтической эстетике, признающей интуитивные основы любого творчества, прекрасное имело трансцендентальную сущность, но проявлялось в реальных чувственно-осязаемых образах. Неоромантизм Фофанова все более эволюционировал как воплощение несколько иных стилевых принципов, так как структура его лирических образов и сама его стилистика все отчетливее подчинялись идее субъективного сближения реального и ирреального[2]. Эту особенность фофановской эстетики хорошо почувствовал С. А. Андреевский, который назвал Фофанова «лунатиком, взирающим на жизнь, как на загадочный призрак»[3]. Воспевая «божественную тайну мира» в духе идей неоплатоников Шопенгауэра и Эд. Гартмана, Фофанов поэтизирует прежде всего неуловимое и незавершенное, иллюзорное и мимолетное: тени, призраки, сны, видения, ароматы, дуновения и т. п. Из этой творческой посылки вырастает не только «мерцающая» образ-

---

[1] Данная концепция творческого пути поэта обоснована в нашей работе «Лирика К. М. Фофанова: Проблема эволюции»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л./ЛГУ, 1989. 15 с.

[2] Ср. рассуждения немецкого философа Н. Гартмана, пытающегося примирить материалистическую и идеалистическую эстетику введением «ирреального» плана в искусстве, соответствующего «ирреальному» слою красоты (Гартман Н. Эстетика: Пер. с нем. М., 1958. С. 244—245).

[3] Андреевский С. А. Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии)//Андреевский С. А. Литературные очерки. 3-е изд. СПб., 1902. С. 446.

ность лирики Фофанова (в том числе лейтобразы сна, грезы, мечты и самого лирического героя), но и структура художественной ткани его стихов, все лексические и стилистические средства которой «работают» на создание неясных и смутных очертаний, бестелесной воздушности и неземной легкости объектов изображения, воссоздавая некую полуреальную художественную модальность. «Тайные мечты», «прозрачные грезы», «тени и тайны», «бессмертные, божественные сны» — все эти амбивалентные фофановские образы психологически обусловлены и подразумевают соприкосновение его поэзии с мистическими силами мироздания. В этом Фофанов выступал прямым предшественником русского символизма, ставящего себе целью интуитивно постичь в своих лирических образах некую Вечную идею мирового процесса.

Существенно то, что иррационализм утверждался Фофановым не только как один из признаков эстетически значимого, но как способ изображения призрачных и дематериализованных образов. Продолжая и развивая импрессионистические традиции Тютчева и Фета, Фофанов выдвигает субъективные ассоциации в качестве первоосновы своего художественного мира. Он фокусирует переливы настроений и чувств, живую игру полутонов и оттенков, выступая более всего певцом переходных, «сумеречных» состояний. Импрессионизм Фофанова, усиливающийся к зрелому периоду его творчества, с трудом пробивался к общественному признанию. Так, в рецензии на «Тени и тайны» критик А. Волынский[4] «недостаток логической связи и психологического единства» в стихах Фофанова сопоставлял с «хорошим, но разбитым художественным зеркалом: ломаные линии, разрезанные узоры, разорванные рисунки». Критик Пл. Краснов подчеркивал случайный характер «впечатлительности» Фофанова по сравнению с Фетом и именно в произвольной случайности мимолетных впечатлений усматривал главную слабость его поэзии[5].

Едва ли не самым последовательным воплощением импрессионистских тенденций лирики Фофанова явилась книга стихов 1896 г. под названием «Этюды в рифмах», которая отличалась сгущением философских лейтмотивов его поэзии. Не претендуя на тематическую определенность, авторское заглавие сборника выявило ориентацию Фофанова на фрагментарность и незавершенность лирических форм, предлагаемых читателю, и вместе с тем установку на их глубинную связь и изначальное родство с непритязательными музыкальными формами эскизного и под-

---

[4] Волынский А. Литературные заметки//Северный вестник. 1892. № 1. С. 182.

[5] Краснов Пл. Поэт нашего времени//Книжки недели. 1897. № 8. С. 238.

готовительного характера[6]. Объединенные в целое по принципу монтажной композиции, «Этюды в рифмах» дают эскизный набросок философского миропонимания автора и закономерностей его поэтической гносеологии. Вариативная разработка Фофановым извечных философских вопросов жизни и смерти («На могиле», «Кончается», «Смерть шута», «Больная»), вечности и мгновения («Старые часы», «Окаменелость», «На поезде»), материального и идеального («Наш домовой», «У колдуньи», «Чудовище», «Голод», «В тихом храме» и др.) в совокупности изображают окружающий мир в материализованных и нематериализованных формах его бытия принципиально непознаваемым. Агностицизм Фофанова объясняется его признанием трансцендентальных истоков бытия природы, народной жизни, индивидуального сознания.

Таинственная стихия иррационального в субъективно-идеалистической концепции мира Фофанова распространяется и на сквозной образ лирического героя, который в процессе творческого самопознания обнаруживает мучительное раздвоение личности: «Два гения»-антипода, воплощающие божественную и демоническую стихию, сосуществуют в его душе, по-братски «друг друга заключив в объятья», вопреки тому, что один из них, «холодный и мятежный», «не прощает, не трепещет, Язвит упреками в тиши, И в дикой злобе рукоплещет Терзанью позднему души» («Два гения»).

Кульминационным центром в архитектонике лирического цикла «Этюдов» явилось знаменитое стихотворение Фофанова «Чудовище», привлекшее к себе внимание читателей крайней загадочностью и неопределенностью ключевого образа. Известен восторженный отзыв об этом стихотворении И. Е. Репина[7], друга Фофанова; высокую оценку ему дал В. Я. Брюсов; «силу выражения и глубину мысли» отмечал в «Чудовище» Н. С. Гумилев[8]. Вместе с тем характерна и такая интерпретация этого стихотворения, как «воплощение пессимистического мироотношения»[9], как «полубезумные образы и картины, рожденные болезненной психикой поэта»[10].

Действительно, предельная иррациональность, деинтеллекту-

---

[6] Романтическая традиция сближения поэзии с музыкой, как средство познания трансцендентального бытия, особенно актуальная для программного творчества Ф. Листа («Этюды трансцендентального содержания»), лирики Г. Гейне («Лирическое интермеццо»), французских парнасцев («Песнь чистой любви», «Романсы без слов» П. Верлена и др.), была воспринята Фофановым более всего от Фета.

[7] «Сколько таланта! Какая сильная вещь «Чудовище»! — Письмо А. В. Жиркевичу от 14 апр. 1896 г.//Репин И. Е. Письма. М., 1950. С. 132.

[8] Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 123.

[9] Клеман М. К. М. Фофанов//Фофанов К. Стихотворения. М., 1939. (Библиотека поэта: Малая серия). С. 27.

[10] Иоффе С. А. Живут стихи... Иркутск, 1979. С. 55.

ализация центрального лирического образа, обозначенного «чудовищем» лишь в заголовке, весьма затрудняет привычные логико-эстетические суждения об этом лирическом шедевре Фофанова. Наиболее глубокую его трактовку дал В. Я. Брюсов в некрологической статье о Фофанове, рассматривая это стихотворение в русле своей концепции фофановского творчества как «темной борьбы в душе поэта» «смутного влечения к действительности, ужасавшей его», и поэтической мечты художника[11]. По Брюсову, лейтобраз «Чудовища» — это «полнота жизни, взятая во всем своем объеме, от своих самых великих до самых низменных проявлений, от всего прекрасного до всего безобразного»[12]. Таким образом, по существу, Брюсов видит в центральном образе Фофанова его поэтическую философию жизни, и с этим нельзя не согласиться.

Лирический сюжет «Чудовища» развертывается в трехмерном, предельно «растянутом» художественном пространстве, и это симптоматично, поскольку перед читателем предстает некая поэтическая модель существования вообще, весьма близкая к символистскому определению видимости как «покрова, наброшенного на бездну»[13]:

Зловещее и смутное есть что-то
И в сумерках осенних, и в дожде...
Оно растет и ширится везде
Туманное, как тонкая дремота...
Но что оно? Названья нет ему...
Оно черно, но светит в полутьму
Неясными, свинцовыми очами
И шепчется с вечерними тенями
На языке нам чуждом, потому
Что смысл его загадочен и странен
И как мечта, как тень, непостоянен.

По мере развития остродинамичного поэтического образа, не имеющего даже отдаленных предметных ассоциаций, в композиции стихотворения обращает на себя внимание чередование нескольких изобразительных планов как уровней развития художественной идеи. Логическая последовательность подобных уровней составила, например, стройную композицию программного стихотворения «Звезды ясные...». Однако в «Чудовище» эти уровни чередуются, беспорядочно наплывая друг на друга и тем самым повинуясь алогизму больного бреда лирического героя, сокрушенного потусторонним ужасом как смыслом бытия. Представление об этом служит тем началом, которое цементирует лирический сюжет, проходящий как бы в четырех

---

[11] Брюсов В. Я. Избр. соч.: В 2-х т. М., 1955. Т. 2. С. 228.
[12] Там же. С. 229.
[13] Белый А. Афоризмы//Новое слово. 1911. № 12. С. 59.

регистрах: натурфилософском, урбанистическом, этическом, психологическом (экзистенциальном).

Именно природа с ее космическими масштабами (см. фофановские ассоциации «чудовища» с солнцем и луной) выступает источником изображаемого иррационального существа, предельно сближенного автором с «вечерними тенями» — сквозным образом фофановской лирики, воплотившим в себе идею призрачности вселенского бытия. Тот факт, что в композиционной структуре стихотворения мифологическое пространство, в котором действует дематериализованное «оно», несколькими наплывами локализуется в бытовых реалиях городской жизни («в сумраке неосвещенных лестниц, у тусклого, прозрачного окна», «в пролете лестницы» и др.), отнюдь не случаен: хаос большого города, по мысли поэта, тождественен хаосу истории вообще, необъяснимые законы которой вторгаются в частную жизнь человека. «Своды больничных коридоров» становятся средоточием урбанистического кошмара, на который обречен герой Фофанова: ведь зловещее «оно» «блуждает» в этом замкнутом пространстве, «глядит», «дышит», «слушает», «молчит», «рыдает». Предчувствие ужаса, охватывая эмпирический пласт бытия городской личности и поднимаясь затем на этический уровень, предстает воплощением историософского фатализма, идеи всеразрушающего, неумолимо безразличного к людским судьбам времени:

Но не щадя на свете никого,
К мольбе людей и к воплям
равнодушно,
Оно скользит печально и воздушно...

На заключительном, экзистенциальном уровне развития художественной идеи стихотворения изображается вездесущий и всепроникающий конфликт таинственного «монстра» с миром и сознанием героя:

Оно не раз преследовало смутно
И наяву, и в тихом сне меня...
Оно везде, во всем, ежеминутно,
И в сумраке, и в ясном свете дня...

Развитие образа неотвратимо ведет к финалу — тяжелому отчаянию и краху жизненных иллюзий: загадочное и зловещее «оно» «иронией над клятвами смеется и ревностью мстит счастью наконец». Таким образом, построение лейтобраза «Чудовища», развертывание его лирической темы имеют свою логику ассоциативных связей. Что же касается «полноты жизни», отмеченной Брюсовым в «Чудовище», то она неотделима от перманентного комшмара существования фофановского лирическо-

го героя и предстает концентрированным выражением метаидеи мирового зла, управляющего как макро-, так и микрокосмом, выражением абсурда мироустройства и предопределенности частного существования. По своему трагическому мироощущению «Чудовище» очень близко лучшим философским стихотворениям Фофанова, включенным в рассмотренный цикл («Старые часы», «Кончается»).

В контексте мировой поэтической традиции фофановский всеобъемлющий образ обнаруживает определенную типологическую близость с известным мистическим образом Ворона в одноименной поэме Эдгара По как одного из представителей позднего американского романтизма, явившегося предтечей модернистской эстетики рубежа веков. В «птице ужаса ночного»— Вороне воплощен зловещий фатум с его мучительно-истязающей силой, проистекающей от душевного надрыва и обостренной чувствительности лирического героя. Вместе с тем новаторское звучание многозначного образа-символа Фофанова, безусловно, связанное и с тем, что его «Чудовище» представляет собой как бы квинтэссенцию импрессионистской поэтики, определяется предельной дематериализацией его мифопоэтизма и мощной энергией алогического, иррационального начала. Прямое воздействие этого фофановского образа испытал на себе В. Я. Брюсов. В его стихотворении «Чудовище» причудливые и хмурые фантастические существа, олицетворяющие подлинные душевные переживания поэта, представляют собой дальнейшее развитие процесса мифологизации, начатой Фофановым[14]. Болезненно-тягостное ощущение предопределенности человеческого существования, его тщетности и бессмыслицы во многом предвосхитило удушающую круговерть обывательского существования в «Мелком бесе» Ф. Соллогуба, а сам мистический образ Фофанова стал яркой предтечей Недотыкомки.

Фофановский мотив противостояния личности бесконечному иррациональному началу с позиций XX века вполне может быть истолкован как мотив абсурда в том смысле, как его понимал один из ведущих теоретиков экзистенциализма Ж. П. Сартр: «Абсурдность изначальная — прежде всего разлад, разлад между человеческой жаждой единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы... Между порывом человека к вечному и конечным характертом его существования... Смерть... неинтеллегибельность действительности — таковы полюсы абсурда»[15].

---

[14] Максимов Д. Е. Брюсов. Л., 1969. С. 142.

[15] Сартр Ж. П. Объяснение «Постороннего»//Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 93.

Таким образом, включенный в круг эстетических идей европейской культуры конца XIX в. импрессионизм Фофанова не только не был периферийным по отношению к литературному процессу, как это представлялось некоторым критикам, но, став первоосновой его художественной образности, проложил дорогу новейшим поэтическим течениям XX века.

А. О. ЛОПУХА

О НЕОРОМАНТИЗМЕ А. С. ГРИНА

Творчество А. С. Грина представлено в современном литературоведении как романтизм в его чистом виде, в котором проявились художественные принципы романтического направления в литературе первой трети XIX века. В работах гриноведов исследованы принципы романтического метода, своеобразно преломившиеся в творчестве писателя и определившие некоторые черты его поэтики[1]. И все же определение гриновского наследия как романтического не объясняет всех сторон его творчества. В работах о Грине неоднократно отмечается воздействие разных тенденций в литературном процессе начала века на складывавшийся творческий метод писателя. «Метод Грина,— утверждает автор первой в советском гриноведении монографии о творчестве писателя,— сложился задолго до революции и в полной мере испытал воздействие неоромантических тенденций литературного процесса в России начала XX века, так или иначе присутствовавших в символизме и экспрессионизме, акмеизме и импрессионизме»[2].

Сложность в изучении метода писателя заключается и в наличии в наследии Грина реалистических и романтических произведений. Четкую границу между этими пластами творчества провести трудно. Художественный мир писателя строился на соединении сказочной фантастики, корнями уходящей в русский фольклор, со стремительным развитием сюжета, свойственного западноевропейским образцам приключенческой и детективной литературы. В то же время лучшие произведения писателя отличаются тонким психологическим анализом и нравственным пафосом, характерным для классической русской литературы XIX века.

Проблема метода А. Грина является одной из частных проблем, стоящих перед современным литературоведением в изучении литературного процесса начала XX века. Сегодня уже не удовлетворяет определение ряда направлений в литературе это-

---

[1] Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. М., 1963; Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький, 1975; Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. 2-е изд. М., 1980; Кобзев Н. А. Роман Александра Грина: Проблематика, герой, стиль. Кишинев, 1983.

[2] Ковский В. Е. Реалисты и романтики: Из творческого опыта русской советской классики. М., 1990. С. 248.

го периода как декадентских, так как сам термин «декаданс» не означает метод или направление и переводится как «упадочничество», «упадок», явно не отражая всей сложности подводимых под него литературных группировок и течений[3].

Необходимость изучения неоромантических явлений в литературе рубежа веков и начала XX века осознана достаточно давно. Русский романтизм начала XX века должен изучаться не только как возрождение традиций романтизма первой трети XIX века, о нем нужно говорить как об идейно-художественном явлении, генетически связанном с романтизмом как литературным направлением, но «в то же время эстетически самостоятельном, обладающем качественным своеобразием и новизной»[4].

Представляется возможным в литературе начала века выделить такое направление, как неоромантизм[5], одним из проявлений которого является творчество А. С. Грина.

Становление и развитие творческого метода писателя связано с его эстетическим идеалом, который воплощен в произведениях в системе образов, прежде всего в образе положительного героя. В неоромантических произведениях писатель противопоставляет идеал действительности, что выражается в двоемирии — характерной черте романтического искусства. С одной стороны, противопоставление идеала действительности определяло преображение жизни в соответствии с идеалом. С другой стороны, реальная действительность оказывала воздействие на характер идеала писателя.

Писатель вступал в литературу в начале XX века. Первые его рассказы написаны в 1906 году. Стало общим местом утверждение о сложности этого исторического периода, резких колебаниях общественных настроений, периодов революционного подъема и реакции, определивших сложность литературы, отражавшей дисгармонию действительности. Несомненно, эта сложная действительность нашла отражение в формировании идеала писателя.

Уже в ранних рассказах А. Грина можно проследить тему

---

[3] В новом издании учебника истории русской литературы конца XIX — начала XX века по-прежнему можно прочесть: «Символизм 90-х годов, младосимволизм, акмеизм, кубофутуризм, эгофутуризм были течениями одного декадентского направления». Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX — начала XX века: Учебник для филол. спец. вузов. 3-е изд., испр. и доп. М., 1988. С. 134.

[4] Петросов К. Г. О спорных проблемах романтизма в русской литературе конца XIX — начала XX века (Итоги и перспективы изучения)//Русский романтизм. Л., 1978. С. 261.

[5] Систему принципов неоромантизма как литературного направления попытался определить в своей работе Д. К. Царик. См.: Царик Д. К. Типология неоромантизма. Кишинев, 1984. О неоромантизме в русской литературе в его же работе: Константин Паустовский. Очерк творчества. Кишинев, 1979. О финском неоромантизме см.: Карху Э. Г. История литературы Финляндии. XX век. Л.: Наука, 1990.

поисков в человеке скрытых возможностей, преображающих и возвышающих его, тему, которая станет одной из ведущих в романтических произведениях писателя[6]. В рассказах первого сборника «Шапка-невидимка» (1908) автор пытается воплотить идеальные характеры, но представления об идеальном герое еще нечетки у писателя, а среда, с которой его герои сталкивались, не соответствовала представлениям писателя о должном.

Стремление воплотить идеальный характер, представление о котором дополнялось собственным «хождением в люди», сказывалось в критическом отношении к практике эсеровской организации и одновременном сочувствии к своим «героям». В рассказе «Третий этаж» (1908) трое боевиков отстреливаются от солдат, которые окружили дом, отрезав путь к отступлению. В решающий момент «героев» охватывает животный страх перед смертью, а крики их «Да здравствует свобода!» читатель воспринимает иронически, потому что «глубокая, нестерпимая жалость к себе сотрясает тело» (1; 278)[7]. Другой рассказ повествует о революционере, который томится в застенке. Жизнь из тюремного окошка кажется ему удивительно красивой, но для его знакомой жизнь на воле еще страшнее, чем тюрьма. Она живет в мире «полном грязного, тупого самодовольства» (1; 99). Не годятся в герои персонажи и других реалистических рассказов. То же безволие, бесцельное существование характеризует и персонажей, далеких от политической программы эсеров. Вот реплики героев рассказа «Рай» (1909). «Скучно, холодно, нечем жить»,— говорит капитан (I; 166); «...противно жить, господа!» — вторит ему журналист (I; 173). Настроение скуки, пошлости царит в атмосфере рассказа.

Не найдя идеала в жизни, Грин обращается к критике мещанства во всех его проявлениях. Мещанин не понимает и не чувствует красоту природы, он видит в ней лишь источник для своих корыстных побуждений — рассказ «Лебедь» (1908). Грин смеется над мечтой современного Манилова о собственном замке — «Пассажир Пыжиков» (1908).

Тот идеал красоты, который складывался у писателя, не мог быть воплощен в условиях, подобных реальной действительности. Да и о какой духовной красоте человека может идти речь, если простые человеческие чувства и побуждения не могли проявиться в силу мещанских условностей жизни. Гриновские пер-

---

[6] А. С. Грин начинал как реалист. Реалистический период был сравнительно недолгим в творчестве писателя. Уже к 1909 году относятся рассказы, которые сам писатель считал романтическими. Но реалистические произведения появлялись в течение всей его творческой жизни.

[7] Произведения А. С. Грина цитируются по изданию: Грин А. С. Собр. соч.: В 6-ти т. М.: Правда, 1980. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

сонажи тоскуют по настоящему человеческому участию, искренности. Герою рассказа 1908 года «Рука» достаточно одного слова благодарности, чтобы «на целый день у большого, бессонного человека явилась рожденная случайностью маленькая вера — вера в силу искренности» (3; 368). Эта попытка героя рассказа преодолеть мещанские предрассудки характеризует направление поисков идеала, внимание писателя к духовно-нравственным проблемам. Эстетический идеал писателя только складывался, представления о нем не получили воплощения в произведениях. Читатель чувствует наличие идеала в оценке писателем «неидеальных» художественных образов[8].

В художественном мышлении писателя, вероятно, изначально было развито качество, которое исследователи называют «преобладанием долженствования в художественном мышлении»[9]. Это качество мышления Грина определило характер и направление поисков идеала, переход к новому герою в новых обстоятельствах. Аксиологический подход проявился у А. Грина прежде всего в абсолютизации нравственно-эстетической сущности человека. Романтический характер мировоззрения определял представления Грина-художника о дальнейшем прогрессе человечества прежде всего как о нравственном совершенствовании человека. Именно в этом совершенствовании видел свою главную задачу писатель. В его творчестве реализация этой задачи проявилась в стремлении к идеалу, который не мог быть воплощен в материале самой жизни, так как гармонии эстетического и нравственного в реальной действительности он найти не мог. А. Грин переходит к созданию своего особого мира, где его эстетический идеал мог быть воплощен.

Провозвестником героя, который пытался переустроить жизнь в соответствии с романтическими представлениями писателя, явился образ Тарта из «Острова Рено» (1909). Писатель делает попытку увести своего героя-индивидуалиста от низменной жизни города в экзотическую природу и сам признает, что такой прием классического романтизма в новых исторических условиях бесплоден. Герой рассказа гибнет от рук людей — общество мстит за попытку уйти от него. Жить без людей невозможно — считает писатель. Подтверждением этой мысли является и рассказ 1910 года «Колония Ланфиер». Главный герой Горн пытается уйти от общества, поселившись, как и Тарт, вдали от людей. Но и он переживает крушение своих иллюзий.

Для Грина-романтика характерно, что его героев отличает

---

[8] В научной литературе такой способ выражения эстетического идеала получил название «опосредованного». См.: Крутоус В. П. Категория прекрасного и эстетический идеал. М., 1985. С. 70.

[9] Гриненко В. С. К вопросу о специфике романтического отражения действительности в искусстве//Этика и эстетика: Республ. межведомств. науч. сб. Киев, 1977. Вып. 20. С. 97—101.

особая нравственная цельность. Прежде всего они искренне ошибаются и все же идут до конца в своих поисках.

Постепенно представления об идеале получают художественное воплощение. Но в вымышленной стране Грина, как и в действительности, нет благополучия. В ней множество противоречий, как и в реальной жизни. Писатель пытается оторваться от этих противоречий, но реальная жизнь ощущается в его романтическом мире, проявляясь в самой трактовке его образов, конфликтов. Связь с исторической действительностью у Грина в этот период заключается в его отталкивании от настроений упадочного характера, в отрицании мистики и порнографии. Распаду личности он противопоставляет своего гордого одиночку, который находится в постоянной борьбе с противостоящей ему действительностью, он — натура деятельная, ищущая, придерживающаяся определенных нравственных правил, своеобразного кодекса чести.

Дальнейшее развитие эстетического идеала писателя отражает прежде всего духовный рост героя. Об этом свидетельствует сборник рассказов 1913 года «Позорный столб», внутренне объединенный темой, которая, по словам писателя, постоянно привлекает человеческое воображение: «Смерть, жизнь и любовь». Сила любви помогает гриновским героям в их сложном противостоянии действительности.

Гриновская страна мечты в романтических новеллах строится на резком отталкивании от современной ему действительности. Это принципиально иной мир. Первоначально он экзотичен, подчеркнуто непохож на окружающий мир. Он представляет собой общество, основанное на социальном неравенстве, но основным мерилом красоты человека являются нравственные принципы. Серой будничной жизни города Грин противопоставляет благоухающий всеми красками и запахами мир девственной экзотической природы, обывателю, погрязшему в мелочах жизни,— волевую натуру искателя приключений, жизнь которого — постоянный поиск неизведанного. В дальнейшем творчестве писатель сосредоточил внимание на внутренней, духовной жизни героев, что определило и углубило гриновский психологизм.

Идея бескорыстного служения людям получила яркое воплощение в образе главного героя рассказа «Корабли в Лиссе» (1918), для которого служение людям — это норма жизни. Наиболее полно романтическое мироощущение писателя проявилось в феерии «Алые паруса», символизирующей победу духовного начала в человеке, стремление к прекрасной мечте, побеждающей косность и рутину житейской морали. Альтруистская помощь ближнему, перерастающая в сознание больших возможностей человека, выражена в программе действий Гента — героя повести «Вокруг центральных озер» (1926), который

терпит лишения ради основания «общества открытий и исследований во всех частях земного шара» в интересах развития культуры человечества.

В романе «Золотая цепь» (1925) писатель, решая вопрос о ценностях мнимых и настоящих, утверждал необходимость духовно-нравственного развития человека для дальнейшего развития общества. Поэтической исповедью А. Грина стал роман «Бегущая по волнам» (1928), в котором он убеждает, что неизведанное таится в самой жизни, что мечта и стремление к духовной красоте всегда должны руководить человеком в его жизни, и каждый человек должен тонко чувствовать природу и понимать человеческую душу. Герой романа «Дорога никуда» (1929) проносит через всю жизнь верность своим нравственным правилам, духовное благородство, склонность к добру. Герой-мечтатель сталкивается с жестокой действительностью обездуховленного мира и гибнет в столкновении с ним, но смертью героя А. Грин утверждает необходимость борьбы. В последнем романе «Джесси и Моргиана» писатель как бы варьирует тему романа «Золотая цепь». Богатство материальное не приносит счастья злой по натуре Моргиане, по-настоящему счастлива Джесси, потому, что она имеет доброе сердце.

Представления писателя о прекрасном человеке и мире воплощены в его произведениях. В реалистических рассказах писатель говорил, каким не должен быть человек. Каким должен быть человек — эта мечта писателя о нравственно совершенной личности воплощена в его романтическом творчестве. Грин постоянно соотносит реальный мир с вечными идеями добра, красоты, человечности. Писатель стремился выразить нравственное в человеке как прекрасное, но современная ему жизнь не соответствовала понятиям писателя о прекрасном в человеке. В то же время стремление к идеальным характерам, исключительным ситуациям, в которых мог полностью проявить идеальные качества его герой, не давала возможности А. Грину создать достаточно широкую, объективную картину действительности. Поэтому писатель создал свой мир, который позволил естественно жить и свободно действовать идеальному герою.

Романтический художественный метод писателя, сформировавшийся в предреволюционное десятилетие, вобрал в себя многие признаки романтизма XIX века, но на формирование творческих принципов А. Грина существенное влияние оказала новая историческая действительность, что выразилось прежде всего в концепции героя, обретшего духовное богатство и жизнестойкость в борьбе с нравами буржуазного общества. Традиционные романтические темы, образы, конфликты наполнились в его произведениях новым историческим содержанием, что дает право сделать вывод о неоромантизме творчества А. Грина.

Т. А. КАРАКАН

РОМАН Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»: ПРОБЛЕМА ЖАНРА

С первых дней формирования новой, послеоктябрьской литературы проявилась тенденция противопоставления нового старому, попытка отмежеваться от классического искусства прошлого. До середины 30-х годов это стремление прослеживалось в спорах писателей молодого поколения с Пушкиным и Достоевским. 1934 год, по-видимому, можно считать тем водоразделом, преодолев который, примирение было уже невозможно: «Весь мир насилья мы разрушим до основанья...». На смену критическому реализму 19 века приходит метод социалистического реализма, результатом чего и является, на наш взгляд, создание новой утопии — утопии социализма. В качестве примера назовем ранние произведения М. Горького, роман М. Шолохова «Поднятая целина».

Но основополагающий принцип соцреализма — изображать действительность, проецируя ее в будущее, лишь на словах соотносился с одним из главных качеств утопии: ее устремленностью в завтра. Попытка уместить жизнь в строгие рамки метода привела к тому, что писатель превратился из художника в маляра, соответственно, безликой стала и литература.

Безусловно, не следует забывать о том, что помимо огромного большинства писателей, продолживших традиции Горького и Шолохова, были и другие. Они тоже мечтали, но при этом не теряли связи с действительностью. Среди этих немногих бунтовщиков выделяются Е. Замятин и А. Платонов. Особенно показательно это противопоставление двух направлений развития литературы, если сравнить роман Шолохова «Поднятая целина» и, скажем, «Котлован» А. Платонова. Различными представляются уже изначальные установки писателей, воплощенные в названиях произведений. С одной стороны,— образ земли, призванной родить, с другой,— образ провала, ямы. С одной стороны,— несбыточная мечта, утопия, с другой,— казалось бы, антиутопия, отрицание самой возможности прогресса. Подобный спор (энтропия или энергия) находим и в романе Е. Замятина «Мы».

Подобно Замятину попытаемся найти ту золотую середину, то примиряющее начало, которое поможет нам, противополагая понятия утопии и антиутопии, понять их во взаимосвязи и развитии. Действительно, если рассматривать жанр утопии в движении литературного процесса, то выстраивается следую-

щая схема: прорастая корнями из мифа, легенды, сказки, древо утопии дает начало фантастике. А потом, старея и изнашиваясь, стремится к своей противоположности, отрицанию самой себя. Так рождается роман-предупреждение, антиутопия.

Если же говорить о внутренних истоках того и другого явления, то необходимо заметить, что ни Замятина, ни Платонова нельзя отнести к скептикам. В их отрицании есть некое положительное начало, которое выводит произведения на уровень мечты вопреки действительности. Как нам кажется, именно подобным образом решенное противоречие, своеобразное «pro и contra» XX века, позволяет увидеть литературный процесс в его целостности, преодолеть созданную соцреализмом пропасть между художественным миром классики и литературой эпохи социализма.

Таким образом, принимая в целом терминологию литературного энциклопедического словаря, скажем лишь, что в слове «антиутопия» определяющей, первичной является его вторая часть. Наличие генетической и смысловой общности между утопией и ее антимоделью является предпосылкой их возможного сосуществования в рамках одного литературного явления. Пример тому — роман Е. Замятина.

Правда, критика довольно однозначно относит «Мы» к жанру антиутопии. Вот что говорит по этому поводу Е. Шкловский: «Человек, отрешившийся от собственной человечности, от своей суверенной духовной природы...— раб! И как бы соблазнительно ни было трактовать роман в духе отвлеченных раздумий писателя о грядущих судьбах цивилизации, ...прошедшие почти семь десятилетий со времени создания «Мы» явно уточнили социальный адрес этой сатирической антиутопии: тоталитарный режим»[1]. Противоположная точка зрения принадлежит В. Лакшину, увидевшему в структуре произведения не только «скептические раздумья о путях развития нового общества, но и надежду на торжество подлинных человеческих ценностей»[2]. А отсюда и иное определение жанра: «Роман-утопия или, точнее, утопическая сатира был одновременно романом-предупреждением»[3]. Пожалуй, в характеристике, данной Лакшиным, отмечено то единство утопии и антиутопии, без которого говорить о романе Замятина невозможно.

Существенное дополнение в определение жанровой специфики произведения вносит Ю. Тынянов: «В утопию влился «роман» с ревностью и героиней. Языковая фантастика не годится для ревности, розовая пена смывает чертежи и переносит ро-

---

[1] Шкловский Е. Утопия против человека//Лит. обозрение. 1988. № 2. С. 24.

[2] Лакшин В. «Антиутопия» Евгения Замятина//Знамя. 1988. № 4. С. 128.

[3] Там же.

ман подозрительно близко: вместе с колебанием героя между двухмерным и трехмерным миром колеблется и сам роман — между утопией и Петербургом»[4]. Критик нашел довольно емкое слово для определения не только жанра, но и самой природы книги Е. Замятина. Действительно, в любой плоскости, на любом уровне художник лавирует между прошлым и будущим, разумом и чувством, мечтой и страхом. Внутренний мир произведения подобен качающемуся маятнику, объединяющему в своем движении утопию, роман героя и антиутопию. Причем как утопия, так и антиутопия взяты писателем в их классическом варианте.

С одной стороны — это воспеваемое Строителем Интеграла общество равновеликих, а вернее, равномалых существ, единых в своем порыве «проинтегрировать бесконечное уравнение Вселенной». Именно с этой социальной моделью связаны страхи и сомнения Замятина. И это ощущение, безусловно, доминирует в романе.

Но не следует забывать, что есть в произведении и иная модель: некое первобытное, иррациональное общество — мир за Зеленой Стеной. Противопоставление мира чисел и мира человеческих страстей выводит роман на новый уровень художественного осмысления действительности. Если в начале книги государство Великого Благодетеля заполняет все внутреннее пространство романа, то с прозрением Д-503 идея исключительности, единственности (в этом смысле показательно название общества нумеров) Единого Государства теряет силу, превращаясь из Вселенной в точку. И наоборот, образ первобытного царства свободы из далекой, утопически-нереальной картины (что позволяло говорить о ее карикатурности) переходит в разряд реальной, пространственно-временной категории. А отсюда и двойственность авторских настроений: социальная модель прошлого, воспринимаемая читателем как детство всего человечества, некий «Золотой век», одновременно ностальгия (прошлое) и мечта (будущее) художника[5].

---

[4] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 157.

[5] Аналогичный прием сопоставления двух вариантов социальной организации общества использует О. Хаксли в романе «О дивный новый мир». Персонажи Хаксли также попадают в мир прошлого, сохраняемый Мировым Государством в качестве экзотического пляжа. Но, в отличие от Замятина, у Хаксли эти миры не противопоставлены, а, наоборот, существуют в одной системе координат. Хаксли далек от идеализации Мальпаисса, в его романе все зримо и реально. И как следствие этого — впечатление Линайны, впервые увидевшей пристанище индейцев. («Лицо Линайны сморщилось в гадливую гримасу. Она прижала к носу платочек».) Вряд ли можно сравнить это чувство дискомфорта и брезгливости и тот восторг, который испытывает Д-503, попав за Зеленую Стену. В этом концептуальное различие двух художников. Если для Хаксли мир прошлого обречен на гибель, то Замятин мыслит его в двух измерениях: прошлого и будущего.

Художественный образ Строителя Интеграла является тем смысловым центром, который дает возможность утопии и антиутопии сосуществовать в романе. В этом смысле любовная история героя, которая является вполне самостоятельным смысловым отрезком в книге (как история Мастера и Маргариты у М. Булгакова), не только позволяет читателю путешествовать из машинного мира в человеческое общество, но и впитывает в себя то лучшее, что есть в обеих социальных системах.

И потому романное время в произведении Замятина не только не распадается на смысловые куски, но и проецируется художником на перспективу. Несмотря на трагический конец книги: гибель 1-330, лишение фантазии (читай: души) главного героя, у читателя все же остается ощущение незавершенности, открытости финала, а вместе с ним и чувство надежды. В самом деле, ведь жива осталась О, и в ней теплится новая жизнь, которой суждено родиться не в замкнутой системе координат, но там, на благоухающей цветами поляне, а в «западных кварталах — все еще хаос, рев, трупы, звери и — к сожалению — значительное количество нумеров, изменивших разуму»[6].

Так решается Замятиным спор энтропии и энергии, природы и прогресса, но не только... На стыке двух социальных моделей общества, утопии и антиутопии, рождается нечто, чему трудно подобрать название. Попытки 1-330 и ее соратников захватить Интеграл и тем самым преодолеть рубеж, разделявший два мира, есть первый шаг на пути формирования новой, третьей действительности. Этот путь уже намечен в романе. Быть может, он осуществится в судьбе еще не рожденного сына Строителя Интеграла.

Надо сказать, что Е. Замятин, уделяя столь пристальное внимание личностному началу в романе, сообщает утопии некоторое своеобразие, смещает акценты внутри жанра. В отличие от традиционной трактовки утопического начала как в истории, так и в литературе[7], писатель включает в схему, состоящую из двух противоборствующих формаций, человеческую личность.

Герой-повествователь из второстепенного персонажа, необ-

---

[6] Замятин Е. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. Кишинев, 1989. С. 144.

[7] Обобщающий труд Ежи Шацкого убеждает в том, что в основе утопии лежит «правило контраста между утопией и остальным миром».— Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 67.

Такое противопоставление есть и в романе Замятина, где утопию олицетворяет мир за Зеленой Стеной, а в роли действительности выступает общество нумеров. Особенность же заключается в том, что в книге Замятина идеал хорош не только в силу собственной правильности или пристрастия к нему художника, но и в силу ужасности так называемой «реальности». Писатель доводит обе идеи до крайности, до максимума. И в этом фантазия и фантастика автора достигают своего апогея. Потому можно говорить о сосуществовании утопии и антиутопии в романе «Мы».

ходимого лишь для изложения событий, служащего проводником читателя, превращается в полноправного участника происходящего, более того, является в утопии Замятина критерием правильности, истинности, перспективности изображаемой автором модели общественного устройства. И тогда те два мира, посредником между которыми является Д-503, в сути своей могут быть поняты как метафора разорванного сознания личности, как попытка противопоставить природе разум.

Итак, уподобив жанровую композицию романа «Мы» раскачивающемуся маятнику, еще раз подчеркнем, что амплитуду движения, границами которого служат утопия и антиутопия, задает именно романное начало произведения: попытка не только увидеть, но и понять, не только предвосхитить, но и почувствовать. В этом психологизм Замятина, в этом — цельность и ценность его книги.

В выявленном соотношении утопии[8] и романа первая представляется нам внешним слоем, оболочкой, капсулой, внутри которой таится иной мир — мир человеческой души, способной объять Вселенную и не найти в ней себя...

---

[8] Термин «утопия» мы употребляем в более широком смысле, нежели только для обозначения мечты художника, воплощенной писателем в образе первобытного царства свободы личности. В данном случае в понятие жанра утопии мы включаем также и антиутопическое начало в качестве частного определения.

Е. М. НЕЕЛОВ

О «ПРЕОДОЛЕНИИ» УТОПИИ И ВЕРНОСТИ ТЕКСТУ
(читая журналы)

Читатель, интересующийся фантастикой, кажется, с полным правом мог бы сегодня сказать: я теперь точно знаю, кто виноват в нынешнем развале экономики, в пустых прилавках, в кризисном обострении различных социальных и национальных проблем. Знаю точно, потому что читаю литературно-художественную периодику. Виноваты — Жюль Верн и Герберт Уэллс, а если брать ближе к нашим дням,— Иван Ефремов и братья Стругацкие.

Не верите? Но вот мнение уважаемых критиков. «Не был ли порожден,— задается принципиальным вопросом С. Плеханов,— интерес к так называемой социальной фантастике ее генетическим родством с идеологией застоя?»[1]. Такой вопрос не покажется странным читателю, знакомому со статьей Ю. Латыниной «В ожидании Золотого Века» и согласному с ее итоговым выводом: «...Развитие свободы в обществе состоит в осознании и преодолении в нем утопии»[2]. Следовательно, если в обществе популярна утопия (фантастика), то свободы нет, и правит бал застой. И вообще, «в самой структуре антиутопии, таким образом, заложены сравнения «человек и общество», «человек и мир», несводимые к однозначным абстракциям, создающие художественную многозначность, что отличает этот жанр от гораздо более умозрительной и утилитарной утопии»[3].

Странным образом в половодье статей, вызванных к жизни публикациями фантастических антиутопий Е. Замятина, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, философских произведений А. Платонова, смешались в высшей степени тонкие и глубокие рассуждения с упорным стремлением вопреки очевидности подогнать все и вся под некую априорно принятую схему. Особенно достается

---

[1] Плеханов С. Когда все можно? Заметки о некоторых новинках не совсем научной фантастики//Литературная газета. 1989. 29 марта. С. 4.

[2] Латынина Ю. В ожидании Золотого Века//Октябрь. 1989. № 6. С. 187. Эти слова спустя год дословно повторила (без ссылки на Ю. Латынину) Н. Иванова в своей статье «Возвращение к настоящему»: «Оказалось, что развитие свободы в обществе состоит в осознании и преодолении утопии...» (Знамя. 1990. № 8. С. 232).

[3] Новиков Вл. Возвращение к здравому смыслу//Знамя. 1989. № 7. С. 215.

утопии. И если в январе 1989 года А. Зверев, автор одной из самых серьезных и аналитических работ, еще настаивал, что «видимо, с утопией дело обстоит непросто, найдутся аргументы не только для ее критики, но и оправдания»[4], то уже летом Ю. Латынина (в цитировавшейся статье) была предельно лаконична: «Утопия — наше больное место»[5].

Все-таки, как хотите, но не поворачивается язык назвать «больным местом» целую библиотеку нашей отечественной утопической фантастики, начиная, пожалуй, с Одоевского и кончая И. Ефремовым и теми же Стругацкими. Впрочем, Ю. Латынина весьма неодобрительно отзывается о «Туманности Андромеды», обнаруживая подозрительное сходство ефремовского стиля с оруэлловской «новоречью». Что же касается Стругацких, то толстые журналы, длительное время игнорировавшие фантастов, теперь помещают разборы их творчества. Но, как говорится, лучше бы не помещали. Правда, надо отдать должное, тон статей В. Сербиненко и И. Васюченко в «Новом мире» и «Знамени», в отличие от недоброй памяти проработочных откликов рецензий прошлых лет, доброжелательный и уважительный. Но характеристики отдельных произведений и общие выводы буквально камня на камне не оставляют от фантастического мира, придуманного писателями. Получается, «мир Стругацких устроен так, что только сила делает героя значительным»[6], а «идеи и темы, которым они оставались верны на протяжении трех десятилетий, оказались практически исчерпанными»[7].

Что скажешь после такого диагноза? Ведь он означает, в сущности, констатацию полной творческой несостоятельности писателей. Если бы это было правдой, то весьма печальной. Однако, к счастью, всерьез воспринимать суровые оценки и выводы критиков мешает одно, на мой взгляд, существенное обстоятельство. Дело в том, что эти оценки и выводы основываются, как полагается, на анализе конкретных произведений, но этот анализ, хотя и претендуя на роль «непредвзятого»[8], неожиданно показывает удивительное незнание критиками тех текстов Стругацких, которые они критикуют. Ошибки и путаница встречаются на каждом шагу. Для экономии места и времени приведу лишь некоторые примеры. Так, скажем, надо В. Сербиненко доказать бездуховность будущего, которое изо-

---

[4] Зверев А. Когда пробьет последний час природы... Антиутопия. XX век/Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 31.

[5] Латынина Ю. В ожидании Золотого Века. С. 177.

[6] Васюченко И. Отвергнувшие воскресенье//Знамя. 1989. № 5. С. 223.

[7] Сербиненко В. Три века скитаний в мире утопии//Новый мир. 1989. № 5. С. 254.

[8] Именно «попыткой непредвзятого анализа» назвала свою статью И. Васюченко, отвечая на письма читателей, споривших с ее оценками творчества Стругацких (Васюченко И. Аннигиляция//Знамя. 1990. № 3. С. 234).

бражают фантасты, и он пишет: «О прошлом культуры герои вспоминают, если не ошибаюсь, лишь дважды»[9]. Но достаточно просто перелистать повесть «Полдень, XXII век», о которой идет речь, чтобы убедиться, что критик именно ошибается: в повести не просто упоминаются имена и реалии прошлого — тут и Фалес Милетский, и Стивенсон, и фольклор, и Э. По, и Пушкин,— но вся она как бы пронизана воздухом культурной традиции. По поводу другой повести В. Сербиненко пишет: «Судя по всему, архаичным и нерациональным оказался и институт демократии. В расширенном заседании Мирового Совета участвуют 18 человек...»[10]. Звучит, казалось бы, убедительно, но беда в том, что в повести («Жук в муравейнике») речь идет не о заседании Мирового Совета, а о заседании расширенной комиссии Комкона, куда приглашают и некоторых членов Мирового Совета[11]. Приглашают, потому что — демократия, а суровый вывод критика повисает в воздухе, ибо комиссия Конкона, даже самая важная, это совсем не Мировой Совет. И уж совсем не «по первому подозрению», как утверждает В. Сербиненко[12], гибнет в этой повести Лев Абалкин. С этим согласится каждый, кто помнит текст «Жука в муравейнике»: вся повесть посвящена расследованию загадочной и трагической судьбы этого героя.

Словом, весьма серьезные выводы делаются на основе произвольно, иногда просто ошибочно понятого текста. Так и И. Васюченко, желая, например, показать жестокость людей будущего у Стругацких, пишет: «...В «Малыше» Стась проговаривается: мол, не стоит «впадать в сентиментальность», когда на одной чаше весов «великая идея вертикального прогресса», а на другой — страдания инопланетянина. «Он ведь все-таки не человек. Он абориген...». Стало быть, имея дело с братьями по разуму, можно приберечь человечность — для человеков. «Только для белых», выражаясь по-нынешнему»[13]. Опять-таки, для читателей, незнакомых с повестью «Малыш», это звучит, может быть, и убедительно, но те, кто эту повесть откроют, обнаружат, что критик ошибается. Во-первых, слова Стася, по его же признанию,— это просто болтовня. Во-вторых, Стась, как он сам себя представляет, «двадцати лет, стаж практической работы шесть с половиной суток,— парень, может быть, и неплохой, трудолюбивый, интересующийся и все такое, но, надо прямо признать, не великого ума, простоватый, невежественный...»[14]. Так что

---

[9] Сербиненко В. Три века скитаний в мире утопии. С. 246.

[10] Там же. С. 250.

[11] Стругацкий А., Стругацкий Б. Жук в муравейнике//Белый камень Эрдени: Сборник фантастики. Л., 1982. С. 140—141.

[12] Сербиненко В. Три века скитаний в мире утопии. С. 251.

[13] Васюченко И. Отвергнувшие воскресенье. С. 220.

[14] Стругацкий А., Стругацкий Б. Полдень, XXII век. Л.: Малыш, 1975. С. 441.

И. Васюченко, что называется, ломится в открытую дверь, споря не с авторами, а с персонажем «не великого ума», лишь неделю проработавшим в космосе. К слову сказать, авторы-то как раз и показывают несостоятельность «трепа» Стася.

Мысль о жестокости фантастического мира, придуманного Стругацкими, очень важна для концепции И. Васюченко, но опять-таки сами тексты произведений, к которым обращается критик, эту мысль убедительно опровергают. К примеру, И. Васюченко утверждает, что «в повести «Трудно быть богом», оказавшись в казематах тирана Рэбы, чтобы не выдать себя, Румата принужден спокойно смотреть на пытки — и не вмешиваться. В «Обитаемом острове» прогрессор-землянин, сумевший стать одним из местных правителей, «очень немолодой, очень добрый и очень уязвимый человек», скрывается под «омерзительной маской холодного убийцы», ибо на злосчастном Саракше нет иного способа удержать власть, а его задача — остановить войну...»[15]. Из этих и других столь же нелестных для героев Стругацких примеров делается вывод: «Итак, жестокость во имя гуманизма предстает как нравственная норма»[16]. После такого грустного вывода так и хочется забросить книги писателей подальше и громогласно потребовать оградить наших детей от их тлетворного влияния[17]. Но все-таки не будем торопиться с выводами, а откроем эти книги. И тогда выяснится, что Странник в «Обитаемом острове» менее всего является «холодным убийцей», а «маска» предназначена лишь для настоящих убийц, которые захватили на планете власть и довели общество до социальной катастрофы и экономического хаоса. Правда, чтобы доказать это, мне пришлось бы процитировать почти всю повесть. Но в «Трудно быть богом» расхождения между текстом и тем, что пишет И. Васюченко, обнаруживаются просто невооруженным глазом.

В самом деле, критик утверждает: Румата спокойно смотрит на пытки. В тексте: «Город был поражен невыносимым ужасом... Половину дороги Румата прошел с закрытыми глазами. Он задыхался, мучительно болело избитое тело. Люди это или

---

[15] Васюченко И. Отвергнувшие воскресенье. С. 218.

[16] Там же.

[17] Некоторые критики Стругацких так и поступают. «Мысли,— пишет А. Шабанов в рецензии на «Жук в муравейнике»,— приписываемые людям XXII века, коммунистического, по словам А. и Б. Стругацких, общества, вызывают протест. Не может быть коммунистическим такое общество!» (Шабанов А. В грядущих «сумерках морали»//Молодая гвардия. 1985. № 2. С. 284). Стиль и фразеология таких печально знакомых «протестов» в иные времена оборачивалась весьма оперативными и уже не литературоведческими «выводами».

не люди?»[18]. А в «каземате дона Рэбы» Румата сразу же «выдает» свое волнение:

«Его заметили. Десятки пар всякого повидавших глаз уставились на него..

— Во, дон стоят. Побелели весь»[19].

Румата не просто спокойно смотрит на пытки, утверждает далее И. Васюченко, но он, чтобы не выдать себя, не вмешивается. В тексте: «Румата аккуратно закрыл за собой дверь, подошел сзади к палачу и ударил его рукояткой меча по затылку. Палач повернулся, охватил голову и сел в таз. Румата извлек из ножен меч и перерубил стол с бумагами, за которым сидел чиновник. Все было в порядке. Палач сидел в тазу, слабо икая, а чиновник очень проворно убежал на четвереньках в угол и прилег там. Румата подошел к барону, с радостным любопытством глядевшему на него снизу вверх, взялся за цепи, державшие баронские ноги, и в два рывка вырвал их из стены (...)

— Да, это я,— сказал Румата.— Пойдемте отсюда, мой друг, вам здесь не место»[20].

Я далек от мысли, что многочисленные фактические ошибки и смысловые неточности (а их примеры легко можно было бы увеличить) сделаны критиками специально. Думается, дело тут в общей установке на публицистику «быстрого реагирования», понятую прямолинейно, в ущерб эстетическому подходу. Невнимание к тексту — первый признак отсутствия этого подхода. Надо совсем не чувствовать атмосферу веселой повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу», чтобы процитировать бессмертную фразу Модеста Матвеевича Камноедова так, как ее цитирует И. Васюченко: «В таком вот аспекте»[21]. Вся соль здесь в том, что товарищ Камноедов принципиально говорит «в аксепте», и это знают все читатели Стругацких в стране. Эстетический подход требовал предположить, что в наборе невольно исправят эту «ошибку», и надо обязательно посмотреть корректуру.

Публицистика, конечно же, дело хорошее, и она абсолютно необходима. Но применительно к литературе она становится убедительной лишь в союзе с эстетическим взглядом на произведение. А его, увы, не хватает. Ведь то невнимание к тексту, которое показывают статьи о Стругацких, пусть и не так концентрированно, но обнаруживается и в других статьях об утопиях и антиутопиях. Даже Вл. Новиков, специально заявивший

---

[18] Стругацкий А., Стругацкий Б. Трудно быть богом. Понедельник начинается в субботу. М., 1966 (Б-ка современной фантастики в 15-ти т. Т. 7). С. 146.

[19] Там же. С. 163.

[20] Там же. С. 167.

[21] Васюченко И. Отвергнувшие воскресенье. С. 218.

в уже упоминавшейся своей статье «Возвращение к здравому смыслу» о том, что он придерживается эстетического подхода, начинает с того, что цитату из О. Хаксли приписывает Е. Замятину[22].

Пренебрежение поэтикой начинается с пренебрежения текстом, а заканчивается двусмысленностью выводов. Само представление об утопии часто подается недифференцированно. Ведь одно дело политическая утопия, и совсем другое — художественная. О первой действительно можно сказать, что это — «наше больное место», а вторая, по словам известного исследователя фантастики Т. Чернышевой,— «один из самых важных компонентов духовной культуры человечества»[23]. Поэтому многие справедливые упреки в адрес первой не имеют — и это весьма существенно — отношения ко второй. Так, например, Ю. Латынина пишет: «Главный парадокс утопической идеологии в том, что это идеология достигнутого и завершенного идеала»[24]. Об этом же говорит и Вл. Новиков: «...Утопия навязывает человеку веру в спасительную силу отвлеченных теорий»[25]. Эти выводы справедливы по отношению к политической утопии, но кто может сказать, что художественная утопия дает достигнутый и завершенный идеал и, тем более, навязывает читателю веру?

Утопии XX века (а именно о них сейчас идет разговор) совсем не случайно носят по преимуществу фантастический, сказочный характер. Ю. Латынина подчеркивает связь утопии со сказкой, но только в плане публицистическом. Эстетическое же отношение к фантастике подразумевает прежде всего осознание вымышленности, невозможности изображаемого, подразумевает отсутствие слепой веры в то, что все так и будет «на самом деле». Такого рода установка на вымысел — обязательное свойство и старинной волшебной сказки, и самого новейшего фантастического романа о светлом (или темном) будущем. Поэтому художественная утопия (как и антиутопия) ничего не навязывает читателю — она просто заставляет его размышлять. В плане поэтики современная фантастика и связанная с нею утопия подчиняются не только законам литературы, но и прежде всего законам сказочного фольклора[26]. Поэтому адекватное их истолкование требует обязательного использования понятий

---

[22] Новиков Вл. Возвращение к здравому смыслу. С. 215.
[23] Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1985. С. 304.
[24] Латынина Ю. В ожидании Золотого Века. С. 186.
[25] Новиков Вл. Возвращение к здравому смыслу. С. 217.
[26] Подробно о фольклоризме фантастики см.: Неёлов Е. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.

и методов фольклористики[27]. Такова, к примеру, фольклорная категория «вариативности». Различного рода утопические изображения будущего даже у одних и тех же писателей всегда вариативны, и без учета этого обстоятельства их трудно понять. В самом деле, на первый взгляд может показаться, что, скажем, «Туманность Андромеды» И. Ефремова содержит в себе «идеологию достигнутого и завершенного идеала». Но полная внутреннего напряжения борьба «сказочной» и собственно «утопической» линий в этом романе ставит первое впечатление

---

[27] Если не учитывать внутренний фольклоризм утопии и фантастики, то неизбежно приходится выводить эти жанры за пределы словесного искусства. Так, М. Золотоносов в статье «Какотопия» (Октябрь. 1990. № 7), подробно разбирая популярную повесть А. Кабакова «Невозвращенец», в конце концов приходит к выводу, что «это, конечно, не литература» (с. 197) в отличие от «Новых Робинзонов» Л. Петрушевской, тоже посвященных той же антиутопической теме, что и «Невозвращенец» А. Кабакова. Но если это так, то почему же критик о Л. Петрушевской говорит как бы между прочим, а все свое внимание отдает «Невозвращенцу»? Казалось бы, надо наоборот: «нелитературу» надо оставить в стороне и заниматься лишь «литературой». Здесь наглядно обнаруживается противоречие между безусловной значительностью антиутопического произведения (в данном случае — кабаковской повестью) и невозможностью вписать его в традиционные литературные рамки. А между тем то, что М. Золотоносов инкриминирует «Невозвращенцу» в качестве доказательства его «нелитературности», есть, в сущности, родовые и исходные свойства традиционной сказки (если не брать во внимание негативный характер оценок критика). Это, скажем, выбор в качестве сюжетной основы «простейшей разновидности — путешествия, насыщенного трудностями, которые преодолевает герой. Это влечет за собой самодовлеющую описательность, слегка окрашенную рефлексией и довольно элементарными нравственными проблемами» (с. 197), «в итоге: внешняя по отношению к персонажу политическая ситуация первична, сам же персонаж оказывается вторичным средством, с помощью которого организуется познавательная экскурсия в какотопию» (с. 198), и поэтому в повести «остался человек-функция, человек, политизированный настолько, что годен лишь для физического перемещения, существования и использования, и уже лишен энергии, воли и психологических сложностей» (с. 198). Достаточно открыть работы В. Я. Проппа, чтобы обнаружить, что все отмеченные М. Золотоносовым признаки (сюжет путешествия, примат внешней ситуации, отсутствие психологии, «пассивность» героя, персонажи-функции) есть неотъемлемые свойства сказочно-фольклорного типа повествования. Негативные же оценки этих свойств у М. Золотоносова получаются потому, что он их рассматривает, так сказать, в оптике не фольклорной, а сугубо литературной поэтики, причем поэтики, типичной для современной психологической повести. Отсюда и получается, что у А. Кабакова «художественная образность», как считает критик, «заменена политической» (с. 197). Рискну заметить, что этот вывод надо отнести на счет искажения исследовательской оптики. Ведь если и на фольклорную сказку посмотреть с позиций текущей беллетристики, то придешь к тому же выводу: сказка покажется плоским, политически одномерным, не художественным текстом. Именно так и смотрели на сказку в 20-е годы некоторые погруженные в современность авторы, перенося свою озабоченность текущей политикой на текст. Вот герой одного из таких сочинений, пионер Сережа, судит сказку: «А почему Иван-Царевич не мог своим умом, да своими руками? (Вот она, «пассивность» фольклорного персонажа, лишенного «воли» и «энергии».— Е. Н.). Потому что был «царевич», вырос

под сомнение. Если же мы учтем вариативные изменения художественного мира Ефремова в его же «Сердце Змеи» и «Часе Быка» (а «Час Быка» уже был внутренне заключен в «Туманности Андромеды»), то вывод о том, что фантастическая утопия утверждает достигнутый и завершенный идеал, окажется, по меньшей мере, произвольным.

Было время, когда виноватыми считались Замятин и антиутопия. Сегодня создается впечатление, что виноваты во всем утопия и фантасты, пишущие о будущем. Знаки «плюс» и «минус» (через эти знаки определял в свое время разницу жанров Замятин) поменялись местами, а старое убеждение в том, что одна сторона права, а другая зловредно ошибается — осталось. Но ведь утопия и антиутопия — это не два бойца на ринге, а, если воспользоваться древним образом, популярным и в современной фантастике, два тесно сросшиеся лика одного единого существа, в котором сквозь фантастические одежды легко узнается не бог, а человек — современник читателя.

с пянюшками да дядюшками, они все для него делали, а он ни для кого ничего. ...Разве он может после этого нам нравиться?». А другой пионер, Петя, в конце действия формулирует (сравните его слова с тем, как сегодня критикуют утопию): «Все эти сказки я читал и знаю... И скажу вот что: они только голову засоряют, да от работы отучают. Всем героям там всегда удача, все им помогают. Эдак и про себя подумаешь, что и мне счастье с неба свалится, и работать совсем станет неохота. А на самом деле так не бывает. Нам нужны сказки про взаправдашных живых людей. Только нужно, чтобы они написаны были интересно. Вот». (Кожевникова А. Эй, сказка, на пионерский суд! Пьеса в двух действиях. М.; Л., 1925. С. 11, 24). Поразительная близость (при всем несходстве «политических взглядов») заявления пионера Пети и заявлений современных критиков утопии и антиутопии поневоле заставляет задуматься...

СОДЕРЖАНИЕ

Захаров В. Н. Прошлое, настоящее и будущее русской литературы 3

Дворецкий А. В. Методологический фидеизм и литературоведческая «агиография» 11

Кудрявина И. М., Мальчукова Т. Г. Миф в лирике А. С. Пушкина 1820-х годов 24

Мальчукова Т. Г. О статье А. Ахматовой «Пушкин и невское взморье» 52

Кунильский А. Е. Проблема смеха и комического в русской критике первой трети XIX века 55

Кулишкина О. Н. Концепция творческой личности в русской романтической повести 1830-х годов (В. Ф. Одоевский) 69

Исупов К. Г. О жанровой природе «философических писем» П. Я. Чаадаева 80

Яковлев В. В. Эволюция героя и авторская позиция в повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» 89

Бекедин П. В. «Крыльцо к дворцу» (К спорам о жанре «Мертвых душ» Н. В. Гоголя) 95

Старыгина Н. Н. «Маленькая дилогия» Н. С. Лескова . . . 106

Циц М. И. О повествовательных особенностях рассказа Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот» 115

Фаликова Н. Э. Символическая топография романа Ф. М. Достоевского «Идиот» 123

Пигин А. В. Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» и видения рая и ада 132

Тарланов Е. З. Проблема импрессионистического образа в зрелой лирике К. Фофанова 140

Лопуха А. О. О неоромантизме А. С. Грина 147

Каракан Т. А. Роман Е. Замятина «Мы»: проблема жанра . 153

Неёлов Е. М. О «преодолении» утопии и верности тексту (читая журналы) 158