



ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
ПИСАТЕЛЯ И
ЛИТЕРАТУРНО-
ОБЩЕСТВЕННЫЙ
ПРОЦЕСС



ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
ПИСАТЕЛЯ И
ЛИТЕРАТУРНО-
ОБЩЕСТВЕННЫЙ
ПРОЦЕСС



ВОРОНЕЖ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1978

Статьи в сборнике подчинены общей историко-литературной проблеме — осмыслению места и роли художественной индивидуальности в литературно-общественном процессе своего времени. На материале творчества писателей различных направлений и эпох рассматриваются многообразные аспекты взаимосвязи писательской личности и окружающей ее эстетической реальности.

Издание рассчитано на литературоведов, преподавателей и студентов филологических факультетов вузов, учителей-словесников, а также читателей, интересующихся проблемами художественной литературы.

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Воронежского университета

Редакционная коллегия:

проф. Б. Т. Удодов (науч. ред.),
доц. О. Г. Ласунский (зам. науч. ред.),
проф. А. М. Абрамов, доц. А. Б. Ботникова,
проф. С. Г. Лазутин, проф. В. А. Малкин,

проф. В. А. Мануйлов, проф. Е. И. Покусаев,

доц. А. А. Слинко

0-7-2-2

86 — 1978

© Издательство Воронежского университета, 1978

ИБ № 308

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРНО-ОБЩЕСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС

Редактор *Л. Н. Нечепаева*. Обложка художника *В. П. Якушева*. Художественный редактор *А. Е. Смирнов*. Технический редактор *О. В. Нагаева*. Корректоры *Е. В. Бессонова*, *М. Г. Щигрёва*

ЛЕ03169. Сдано в набор 9.II 1978 г. Подп. в печ. 19.IV 1978 г.
Форм. бум. 60×84/16. Бумага № 3. Усл. п. л. 9,3. Уч.-изд. л. 9,8.
Тираж 1000. Заказ 374. Цена 1 р. 20 к.

Издательство Воронежского университета, Воронеж, ул. Ф. Энгельса, 8.
Типография издательства ВГУ, Воронеж, ул. Пушкинская, 3.

Б. Т. УДОДОВ

О ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЯХ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА И К. Ф. РЫЛЕЕВА

Среди работ, посвященных взаимоотношению Лермонтова с декабристами, до сих пор нет исследования, в котором проблема «Лермонтов и Рылеев» рассматривалась бы не попутно, а специально. И хотя многие из высказанных наблюдений представляют несомненную ценность, они не могут заменить целостного и конкретного изучения этой важной проблемы.

Одним из первых затронул ее П. А. Висковатый, указавший на довольно тесные отношения ближайших родственников Лермонтова, Аркадия Алексеевича и Дмитрия Алексеевича Столыпина, с декабристами, в том числе первого из них — с Рылевым, второго — с Пестелем. Он же отметил близость некоторых ранних стихотворений Лермонтова к поэзии Рылеева¹.

О творческих взаимосвязях Лермонтова и Рылеева писал П. В. Владимиров, утверждавший, что в 1828—1830 гг. Лермонтова привлекал к себе «не столько Пушкин... сколько Рылеев с известными в свое время «Думами»². Затрагивали

¹ См. Висковатый П. А.—М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, с. 84, 119—120.

² Владимиров П. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова.—В кн.: Чтения в историческом обществе Нестора-летописца, кн. VI. Киев, 1892, с. 5—6.

этот вопрос В. И. Маслов, С. В. Шувалов³. В послеоктябрьские годы значительную роль в разработке указанной проблемы сыграла статья А. В. Луначарского «Лермонтов-революционер» (1926), в которой поэт был назван «последним и глубоко искренним эхом декабристских настроений»⁴. Нельзя не отметить вместе с тем, что некоторые мысли этой статьи положили начало несколько прямолинейной трактовке лермонтовской революционности и его связи с декабристами⁵. Отдельные интересные наблюдения и обобщения по теме «Лермонтов и Рылеев» содержатся в работах Н. Л. Бродского, Б. М. Эйхенбаума, В. А. Мануйлова и др.⁶

Суммируя содержащиеся в этих работах разрозненные наблюдения, можно утверждать: Рылеев — один из наиболее значительных предшественников Лермонтова. Причем речь идет не о констатации компаративистски понимаемых «влияний» Рылеева на Лермонтова, а о творческой переработке Лермонтовым рылеевских традиций в соответствии с духом новой эпохи и его творческой индивидуальностью.

В зрелую пору, создавая глубоко самобытные произведения, Лермонтов продолжал по-своему развивать и углублять

³ См. Маслов В. И. Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Дополнения и поправки. Киев, 1916, с. 46—47; Шувалов С. В. Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии.— В кн.: Венков М. Ю. Лермонтову. М.—Пг., 1914, с. 307—308.

⁴ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1. М.—Л., 1963, с. 101.

⁵ Например: «Лермонтов был и до конца своих дней остался революционным поэтом... Он мечтал... о народной революции. В этом его органическая связь с последекабрьским периодом...» (Архипов Вл.—М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. М., 1965, с. 136). Ср.: «По своей сути Печорин остается декабристом» (Титов А. Лермонтов и «герои начала века». — «Русская литература», 1964, № 3, с. 27).

⁶ См. Бродский Н. Л.—М. Ю. Лермонтов. Биография, т. 1. 1814—1832. М., 1945, с. 116—120; Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, с. 13—14; Мануйлов В. А. Семья и детские годы Лермонтова.— «Звезда», 1939, № 9, с. 131—136; Кирпотин В. Я. Политические мотивы в творчестве Лермонтова. М., 1939, с. 133—134; Нейман Б. В. Лермонтов и декабристы.— «Литература в школе», 1941, № 4, с. 64—80; Ефимова М. Т. Историческая тема в творчестве Лермонтова.— «Учен. зап. Северо-Осетинского пед. ин-та», 1949, т. 18, с. 139—146; Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII — первой половины XIX в. М., 1955, с. 590—592, 605; Закруткин Р. А. К спору о «великом муже». — «Учен. зап. Калининградского пед. ин-та», 1957, вып. 3, с. 261—270; Иванова Т. Юность Лермонтова. М., 1957, с. 81—83; Заславский И. Я. К вопросу о декабристской традиции в творчестве Лермонтова.— «Вісн. Київ. ун-ту», 1959, № 2, вып. 2, с. 17—24; Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, с. 60—62, 68—72.

традиции героической поэзии Рылеева. Унаследовав от героев Рылеева гражданское мужество, устремленность к подвигу, лирический герой Лермонтова вместе с тем лишен веры в возможность близкой победы. Послереволюционная действительность обусловила в нем черты трагической безысходности, напряженной рефлексии, скептицизма, уживавшиеся с неискоренимым стремлением к борьбе. В то же время социальный протест героев Лермонтова шире и «разветвленнее», чем у Рылеева; он направлен не только против деспотизма самодержавия, но и против сословного неравенства, крепостничества. Многостороннее ставит Лермонтов проблему личности и ее свободы, впервые объединив в русской поэзии политический, социальный, нравственно-психологический и философский ее аспекты. Подняв на новую ступень революционно-гражданский романтизм Рылеева, Лермонтов соединил его с оставшимися недоступными Рылееву завоеваниями реалистического отображения действительности в ее конкретно-исторической противоречивости и детерминированности.

В этой статье рассматривается прежде всего воздействие личности и поэзии Рылеева на раннего Лермонтова.

Обращаясь к изучению истоков рылеевских традиций в творчестве Лермонтова, следует учитывать, что у Лермонтова, наряду со стимулами и факторами, общими для послереволюционной эпохи, имелись свои особые причины интересоваться личностью и творчеством замечательного поэта-декабриста. Как известно, Рылеев был близок с братом бабушки Лермонтова А. А. Столыпиным, одобрявшим деятельность декабристов и умершим незадолго до восстания 14 декабря 1825 г. Его вдове В. Н. Столыпиной Рылеев посвятил стихотворное послание, в котором обратился к ней со словами сочувствия и поддержки, призывая воспитать своих детей в духе высокого служения родине. Он писал:

...Пусть их сограждане увидят
Готовых пасть за край родной,
Пусть они возненавидят
Неправду пламенной душой,
Пусть в сонме юных исполинов
На ужас гордых их узрим
И смело скажем: знайте, им
Отец Столыпин, дед Мордвинов⁷.

⁷ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971, с. 102 (в дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в тексте). В. Н. Столыпина была дочерью Н. С. Мордвинова, крупного сановника и

Можно представить, какое впечатление произвело это стихотворение на юного Лермонтова, когда он впервые прочитал его. Ведь это почти к нему обращался Рылеев: сын В. Н. Столыпиной Алексей Столыпин (Монго) был не только близким родственником, но и другом Лермонтова. Стихотворение Рылеева «В. Н. Столыпиной» явилось для Лермонтова как бы политическим и поэтическим завещанием декабриста.

В большинстве случаев пишущие о влиянии Рылеева на Лермонтова ищут (и находят) его следы прежде всего в сфере социальных и политических идей, гражданских тенденций. Вместе с тем воздействие Рылеева на Лермонтова было шире и многограннее, чем принято думать. Произведения Рылеева воздействовали на юношу Лермонтова и своим образным строем, поэтикой, крепнувшим год от года мастерством.

Приведу пример; связанный с самым ранним периодом творчества Лермонтова. На юного поэта, очевидно, большое впечатление произвел стихотворный отрывок «Палей» из неосуществленной поэмы Рылеева, напечатанный им в начале 1825 г. в «Северной пчеле», где было опубликовано и его послание «В. Н. Столыпиной». Лермонтова, надо думать, привлекла в этом отрывке его необыкновенная насыщенность движением, динамика поэтических картин. Каждый стих заключает в себе какой-то поворот беспрерывно развивающегося, напряженного действия:

Палая с горстью козаков
Толпы несметные врагов
В пустынном поле окружали...
Куда укрыться молодцу?
Как избежать неравной драки?
И там и здесь — везде поляки...
...Но вдруг, один, с копьём в руке,
Сквозь густоту толпы упорной
Несется он, как ветер нагорный.
Вот вправо, влево, — и к реке.
Коню проворною фукою
Набросил на глаза башлык,
Сам головой к луке приник,

прогрессивного государственного деятеля, которого декабристы прочли в состав Временного правительства в случае успешного переворота. Н. С. Мордвинову Рылеев посвятил свои «Думы», вышедшие в 1825 г. А до этого написал оду «Гражданское мужество», прославляющую гражданскую доблесть Н. С. Мордвинова (см. Мануйлов В. А. Семья и детские годы Лермонтова. — «Звезда», 1939, № 9, с. 131—136).

Ударил плетью — и стрелю
Слетел с берегов, отвагой полн;
И вот — средь брызгов и средь волн
Исчез в клубящейся пучине...
И невредимо витязь смелый
Выходит на берег крутой.
Конь опененный встрепенулся,
Прочнулся, радостно заржал;
Палей с насмешкой оглянулся,
Врагам проклятие послал
И в степь глухую ускакал... (243—244).

Здесь Лермонтова все привлекало: образ отважного героя — борца за независимость отчизны и свободу и его верного товарища — лихого коня, «клубящейся пучины» вод и «бушующего ветра». Эти поэтические константы в их устойчивых семантико-композиционных связях не раз получают отражение в юношеских произведениях Лермонтова, особенно в его поэмах, отмеченных печатью внутренней динамичности и напряженности действия. Самый ранний след рылеевского «Палея» обнаруживается уже в «Кавказском пленнике». Вот характерное в этом отношении описание горцев, которые «мчатся к бою» и

... смело скачут над рекою;
Остановились,— лошадей
Толкают смелою ногою..
И вдруг, припав к луке своей,
Близ берегов они мелькают,
Стремят — и снова поскакав,
С утеса падают стремглав
И... шумно в брызгах исчезают —
Потом плывут, и достигают
Уже противных берегов,
Они уж там, и в тьме лесов
Себя от казаков скрывают...⁸

И впоследствии Лермонтов не раз еще будет обращаться к воспроизведению этих поразивших его воображение стремительных сцен. Так, в «Видении» (1831) читаем:

Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул
Коня — и шумные плеснули воды,
И с пеною раздвинулись они;
Плывет могучий конь — и ближе — ближе...
И вот уж он на берегу другом
И на гору летит... (I, 204).

⁸ Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т., т. 3. М.—Л., 1955, с. 25. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

Этот отрывок без всяких изменений Лермонтов в том же году переносит в драму «Странный человек» (V, 228).

И, наконец, еще одно творчески преображенное отражение этой сцены из «Палея» мы встречаем в «Измаил-Бее» (1832):

И вдруг очнулся он, вздрогнул,
К луке припал, коня толкнул.
Одно мгновенье на кургане
Он черной глищей мелькнул,
И скоро скрылся весь в тумане... (III, 163).

В этой поэме Лермонтов выступает уже не как ученик, а как стремительно растущий самобытный поэт с определенной творческой индивидуальностью, с твердо очерченным кругом своих проблем и путей их художественного воплощения.

Есть основания утверждать, что Рылеев, как и Пушкин, стоял у изголовья поэтической колыбели Лермонтова — с того самого 1828 г., когда он впервые, по его собственному признанию, «начал мараить стихи». Причем «тень Рылеева» постоянно сопровождала Лермонтова на его поэтическом пути, в отличие от таких временных «попутчиков», как И. И. Козлов, И. И. Дмитриев, А. И. Подолинский, К. Н. Батюшков.

В то же время следует со всей решительностью подчеркнуть, что и в самые ранние годы Лермонтов брал у Рылеева то, что было ему особенно близко, созвучно его пусть небольшому вначале, но очень четко очерченному и внутренне значительно духовно-жизненному опыту.

Так обстояло дело, например, со стихотворением 1829 г. «Жалобы турка», в котором Н. Л. Бродский усматривал отражение «политического настроения подростка, питавшегося вольнолюбивой поэзией Рылеева, памятью о казенных декабристах»⁹. Б. В. Нейман отмечал в нем «отголоски рылеевского словаря»¹⁰. Творчество Рылеева помогало подростку, а затем юноше Лермонтову поэтически оформить свои первые неизгладимые уроки жизни страшной последекабристской действительности. Вместе с тем Лермонтов никогда не был покорным учеником какого-либо одного, даже самого ав-

⁹ Бродский Н. Л. Московский университетский Благородный пансион эпохи Лермонтова (Из неизданных воспоминаний графа Д. А. Милютина).— В кн.: М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы. М., 1939, с. 4.

¹⁰ Нейман Б. В. Лермонтов и декабристы.— «Литература в школе», 1941, № 4, с. 77.

торитетного учителя, будь то Пушкин, или Байрон, или Рылеев.

В том же 1829 г. юный поэт работает над поэмой «Олег», в трех вариантах начала которой исследователи видят несомненные традиции рылеевских «дум», в частности «Олега Вещего»¹¹. Стихотворение 1830 г. «Наполеон» имеет характерный рылеевский подзаголовок «Дума». Но дело не только в подзаголовке, но и в жанровых особенностях произведения Лермонтова, в выборе «высокого героя» и других идейно-композиционных и стилистических приметах рылеевских дум. Дума Лермонтова начинается пейзажной зарисовкой, на фоне которой изображается герой с его воспоминаниями о былой кипучей деятельности, о славе, о горечи поражения. Но герой Лермонтова уже отличается от героев Рылеева своим подчеркнутым одиночеством, безысходной трагичностью в борьбе с людьми и роком. В русле рылеевских «дум» многие лермонтоведы рассматривают и стихотворение «Могила бойца», тоже имеющее подзаголовок «Дума»¹².

Начиная с П. А. Висковатого, лермонтоведы связывают с рылеевскими традициями и такие яркие образцы лермонтовской политической лирики, как «10 июля (1830)» («Опять вы, гордые, восстали...»), «Новгород» («Сыны снегов, сыны славян...»)¹³. Одно из наиболее лирически взволнованных гражданских стихотворений раннего Лермонтова «Из Андрея Шенье» («За дело общее, быть может, я паду...») справедливо связывают с элегией Пушкина «Андрей Шенье»¹⁴. Причем существенно, что пушкинская элегия ходила в списках с выразительной надписью «На 14-е декабря». Однако у Лер-

¹¹ См. Владимирова П. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова, с. 5; Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове, с. 13; Цейтлин А. Г. Творчество Рылеева. М.—Л., 1955, с. 278; Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени, с. 34.

¹² И. Андроников и в этом стихотворении усматривает отражение думы Рылеева «Олег Вещий». См. Лермонтов М. Ю. Избранные произведения. Под ред. И. Л. Андроникова. М., 1949, с. 476.

¹³ Прочитывая последний стих из «10 июля (1830)» — «Суворов был его [«Знамени вольности кровавой»] сильнейший враг», — П. А. Висковатый писал: «Негодовал на Суворова и Рылеев. В 1825 году он говорил: «Суворов был самый великий полководец, но слава его бледнеет, когда вспомним, что он был орудием деспотизма и побеждал для покорения расцветшей свободы» (Висковатый П. А. — М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, с. 119).

¹⁴ См., например, примечания Т. П. Головановой к стихотворению Лермонтова в кн.: Лермонтов М. Ю. Соч. в 6-ти т., т. 1. М.—Л., 1954, с. 443.

монтова здесь есть и более непосредственная связь. Маскируя заголовком стихотворения — ссылкой на А. Шенье, у которого нет подобного стихотворения, — свои политические взгляды, Лермонтов в данном случае следовал не только Пушкину, но и Рылееву, его знаменитому стихотворению «К временщику». Оно тоже имело «маскировочный» подзаголовок: «Подражание сатире Персиевой: К Рубеллию», хотя у римского поэта Персия не было сатиры «К Рубеллию».

«Рылеевский элемент» весьма ощутим в наиболее «декабристской» поэме молодого Лермонтова — «Последний сын вольности». С. Н. Дурылин в свое время отмечал: «Последний сын вольности» — по теме, духу и мысли — мог быть написан Рылеевым¹⁵. Подобные мысли высказывал и Б. М. Эйхенбаум: «Поэма «Последний сын вольности» написана прямо по следам Рылеева»¹⁶. Справедливость этих утверждений во многом подтверждается материалом содержательной работы М. Т. Ефимовой¹⁷. Однако при исследовании поэмы Лермонтова не менее важно подчеркнуть и другое — ее отличие от рылеевских поэм. Лермонтовский герой не предвестник нарастающей политической бури, а последний, угасающий ее порыв. Отсюда пронизывающие поэму характерные для Лермонтова мотивы «обманутых надежд», «рока», «судьбы», преследующих несмирившегося борца-одиночку; отсюда предопределенность его трагической гибели, утверждающей его достоинство человека и «бойца», но не способной изменить исторического хода событий, «закона судьбы».

Особый интерес представляют, на мой взгляд, вопросы о датировке, творческой истории и адресате стихотворения неизвестных лет — «К***» («Когда твой друг с пророческой тоскою...») ¹⁸. И главным здесь представляются не столько эти конкретные вопросы, сколько возникающие по мере их выяснения другие, более существенные проблемы, связанные с психологией творчества Лермонтова, с особенностями его творческой индивидуальности, ее многообразных связей с различными сторонами историко-литературного процесса.

В свое время Б. М. Эйхенбаум датировал «Когда твой

¹⁵ Дурылин С. Н. Как работал Лермонтов. М., 1934, с. 63.

¹⁶ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове, с. 46.

¹⁷ См. Ефимова М. Т. Историческая тема в творчестве Лермонтова, с. 139—146.

¹⁸ Впервые опубликовано Д. И. Абрамовичем по автографу, принадлежавшему А. А. Бахрушеву в издании: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1910, с. 188—189.

друг с пророческой тоскою...» 1830 г. Автограф стихотворения находится на одном листе с автографом миниатюры «Черны очи»¹⁹. Исходя из содержания этой миниатюры, связывая ее с увлечением Лермонтова Е. А. Сушковой, Эйхенбаум датировал ее 1830 г.²⁰ И если это действительно так, то и стихотворение «Когда твой друг с пророческой тоскою...» вероятнее всего датировать 1830 г., что он и делал.

Б. М. Эйхенбаум был первым, кто выдвинул предположение о возможном адресате стихотворения «Когда твой друг...». В комментарии к «Памяти А. И. Одоевского» он писал: «К 1830 г. относится стихотворение Лермонтова, в котором он говорит, может быть, о печальной судьбе Одоевского: «Когда твой друг с пророческой тоскою...»²¹. Это предположение ученый основывал на аргументах весьма зыбких. Но прежде чем перейти к их рассмотрению, необходимо напомнить текст стихотворения Лермонтова:

Когда твой друг с пророческой тоскою
Тебе вверял толпу своих забот,
Не знала ты невинною душою,
Что смерть его позорная зовет,
Что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет;

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд; — но меж людей
Он не годился; и враждебный гений
Его душе не наложил цепей;
И не слышал творец его молений,
И он погиб во цвете лучших дней;

И близок час... и жизнь его потонет
В забвенье, без следа, как звук пустой;
Никто слезы прощальной не уронит,
Чтоб смыть упрек, оправданный толпой;
И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой! (II, 217).

По мнению Б. Эйхенбаума, вторая строфа процитированного стихотворения перекликается с элегией А. И. Одоевского «Что вы печальны, дети снов?». Но, строго говоря, сход-

¹⁹ Хранится в Рукописном отделе Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 500, карт. 1, ед. хр. 2.

²⁰ См. Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1936, с. 470.

²¹ Там же.

ство исчерпывается всего двумя стихами: «Он был рожден для мирных вдохновений» у Лермонтова и «Кто был рожден для вдохновенней» — у А. И. Одоевского. И уж совсем нет никакого сходства в стихотворениях, взятых в их полном объеме (кстати и «объем» у них сам по себе трудно сопоставим: 18 стихов у Лермонтова и 109 стихов — у Одоевского).

Как известно, в 1832 г. Лермонтов пишет стихотворение «Он был рожден для счастья, для надежд...», первая строфа которого перекликалась со второй стихотворения «Когда твой друг...» и затем вошла в несколько измененном виде в стихотворение 1839 г. «Памяти А. И. Одоевского». На основании этого Б. М. Эйхенбаум делает вывод, что стихотворение «Когда твой друг...» было уже в 1830 г. посвящено тому же А. И. Одоевскому. Получалась довольно стройная гипотеза: в 1830, 1832, 1839 гг. Лермонтов пишет три разных стихотворения, посвященные одному лицу — А. И. Одоевскому. Но если для последнего стихотворения («Памяти А. И. Одоевского») это утверждение имело фактические основания (знакомство Лермонтова с поэтом-декабристом на Кавказе в 1837 г.), то первые два адресуются ему лишь на основе отдельных стиховых совпадений. Но мы знаем, что Лермонтов нередко стихи, созданные в ранний период по каким-либо реальным поводам, впоследствии «переадресовывал» в связи с новыми жизненными обстоятельствами и поэтическими заданиями. Так скорее всего было и со строфой из стихотворения 1832 г., введенной позднее в стихотворение «Памяти А. И. Одоевского»; вряд ли Лермонтов выделял А. И. Одоевского до 1837 г. из числа других поэтов-декабристов, как он это делал по отношению к Рылеву.

Некоторые исследователи склонны усматривать в герое стихотворения «Когда твой друг...» отображение устойчивого комплекса настроений и предчувствий самого Лермонтова начала 30-х гг., романтически преображенных под воздействием творчества таких поэтов, как Байрон, Пушкин, Т. Мур и др.

Так, В. Я. Кирпотин в книге «Политические мотивы в творчестве Лермонтова» (1939), анализируя стихотворение «Когда твой друг...», писал: «Влияние и отголоски Пушкина здесь несомненны. Видение всенародной казни на плахе, соединение в одном мечтанье картины общественного подвига и прощанья с возлюбленной являются аналогией со стихотворением «Андрей Шенье». Полнота аналогии увеличивается еще тем, что Лермонтов, как и Шенье, не отделял своей

политической миссии от назначения поэта»²². Мотив «позорной смерти», казни на «плахе», предчувствие ее неизбежности, по мнению ученого, в какой-то мере навеяны судьбой декабристов, их поэзией. «Казнь декабристов,— отмечает он,— подтвердила пророчество Рылеева. Лермонтов ждал для себя не лучшего конца»²³.

В. Э. Вацуро связывает содержание и поэтику лермонтовского «Когда твой друг...» с «Ирландскими мелодиями» Т. Мура. Вместе с тем он так же, как и В. Я. Кирпотин, подчеркивает, что литературный «источник» послужил Лермонтову лишь в качестве импульса для создания самостоятельного произведения. При этом В. Э. Вацуро особо выделяет в идейно-образной структуре лермонтовского стихотворения его декабристский колорит. «Обращение Лермонтова к поэзии Мура,— справедливо утверждает он,— было подготовлено всей историей восприятия «Ирландских мелодий» в русской литературе. <...> Освободительные мотивы «Ирландских мелодий» нашли отклик в поэзии декабристов. Лермонтову были близки как раз эти мотивы лирики Мура...»²⁴.

Как видим, оба исследователя не связывают стихотворение с А. И. Одоевским, в то же время они приходят к сходным выводам о его декабристском «духе».

Думается, есть веские основания считать главным героем лермонтовского стихотворения, точнее реальным его прототипом, Рылеева. В пользу этого предположения говорит многое.

Стихотворение написано в бесспорно романтическом ключе. Но это особый, лермонтовский романтизм. Несмотря на романтическую обобщенность образов («поэт», «толпа», «враждебный гений», «невинная душа», «мирные вдохновенья», «цвет лучших дней» и др.), в стихотворении явственно ощущим его конкретный жизненный субстрат, не условная роковая гибель героя в столкновении с толпой и «светом», а смерть в результате казни за политическое преступление, как тогда было принято выражаться, «смерть позорная». К слову говоря, такое определение трагического финала жизни героя не подходило к А. И. Одоевскому в 1830 г., если учесть тяготение Лермонтова даже в ранний романти-

²² Кирпотин В. Вершины. Пушкин. Лермонтов. Некрасов. М., 1970, с. 219.

²³ Там же, с. 228.

²⁴ Вацуро В. «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова.— «Русская литература», 1965, № 3, с. 192.

ческий период к отражению в его произведениях реальных жизненных фактов и обстоятельств (вспомним, например, его юношеский «лирический дневник», историю отношений с Н. Ф. Ивановой и др.).

В стихотворении Лермонтова образ героя ощущается не только как романтический тип, но и как реальная личность. Об этом, в частности, свидетельствует и «зашифрованность» адресата («К***»), и конкретный ряд обстоятельств и сюжетных мотивов. Если по отношению к А. И. Одоевскому «смерть позорная», «плаха», «забвенье без следа», «волна полночная» должны восприниматься как условно-книжные, сугубо романтические поэтические формулы, то иначе все выглядит, если допустить, что прототипом трагического героя стихотворения был Рылеев, ставший жертвой несочиненной, страшной в своей фантастической реальности политической «позорной казни», на «Плахе», с большой буквы²⁵. В случае с Рылеевым была и реальная «невинная душа» в лице жены декабриста — Н. М. Рылеевой, быть может, недостаточно разбиравшейся в существо опасной деятельности мужа, но глубоко его любившей и свято чтившей его память. Больше того, после смерти великого декабриста была и «волна полночная», вынужденно заменившая «слезу прощальную» любимой женщины, как и многое другое из жизненных реалий, послуживших основой содержания стихотворения.

Я уже говорил об особых причинах интереса Лермонтова к Рылееву, о семейно-родственных преданиях вокруг этого имени в ближайшем лермонтовском окружении. К этому хотелось бы добавить еще один факт, не привлекавший до сих пор внимания исследователей. Отец поэта Юрий Петрович Лермонтов (1787—1831) воспитывался в I Кадетском корпусе в Петербурге, откуда он вышел в чине прапорщика. Впоследствии, с 1805 по 1811 г., он там служил, уже сам воспитывая кадетов. Как известно, Рылеев учился в этом же Кадетском корпусе, с 1801 по 1814 г. Таким образом, довольно длительный период — с 1805 по 1811 г. — отец Лермонтова и Рылеев могли в той или иной мере общаться как воспитатель и воспитанник. Не исключено, что Юрий Петрович мог рассказывать сыну о человеке, которого знал за-

²⁵ Следует заметить, что в автографе стихотворения Лермонтов, написав сначала слова «плаха» со строчной буквы, переправил ее на прописную. Очевидно, так и нужно печатать это слово, следуя «авторской воле» поэта и вкладываемому им в это написание смыслу (ср.: «Свободы, Гения и Славы палачи»).

долго до того, как его имя стало известным всей России. Это обстоятельство делает еще более понятным повышенный «личный» интерес Лермонтова к Рылееву.

Трудно допустить, что Лермонтову было неизвестно предсмертное письмо Рылеева к жене, написанное им за несколько часов до казни. Письмо потом переписывалось в десятках и сотнях экземпляров. «Бог и государь решили мою участь,— так начинается этот потрясающий документ личной и исторической трагедии.— Я должен умереть и умереть смертью позорною...»²⁶.

Легко представить, с каким чувством читал это письмо Лермонтов. В его воображении рисовались ночь, мрачная камера Кронверкской куртины Петропавловской крепости. Рылеев пишет последние в своей жизни строки, посылает последний привет жене, малолетней дочери... «Прощай! — заканчивает он.— Велят одеваться .. твой истинный друг К. Рылеев». Вновь и вновь перечитывал Лермонтов это письмо — то глазами Н. М. Рылеевой, то представляя себя на месте осужденного, повторяя страшные своей безысходностью слова: «Я должен умереть и умереть смертью позорною...».

Нельзя поручиться, что все было именно так. Но помимо предположений есть важное свидетельство — лермонтовский автограф, начальные строки которого звучат как своего рода поэтический комментарий к письму Рылеева.

Когда твой друг с пророческой тоскою
Тебе вверял толпу овоих забот,
Не знала ты невинною душою,
Что смерть его позорная зовет,
Что голова, любимая тобою,
С твоей груди на Плаху перейдет...

Строфа вылилась почти мгновенно — об этом свидетельствует рукопись. Перед второй поэт остановился. Ему вспомнились, должно быть, рассказы о сознательной жертвенности Рылеева, его пламенные стихи из «Исповеди Наливайки»: «Известно мне: погибель ждет Того, кто первый восстает На утеснителей народа...» (233—234).

Может быть, вспомнил при этом Лермонтов о пересказанном ему разговоре Рылеева с М. Бестужевым: «Каждый день убеждает меня в необходимости моих действий, в будущей погибели, которую мы должны купить нашу первую по-

²⁶ Рылеев К. Ф. Полн. собр. соч. М.—Л., 1934, с. 518.

пытку для свободы России, и вместе с тем в необходимости примера для пробуждения спящих россиян»²⁷. Все это, очевидно, жило в сознании Лермонтова, когда он начинал вторую строфу: «Свой жребий, свой конец он знал заранее...» Он знал... А что же бог? Где же его доброта и всемогущая мудрость? «Бог и государь решили мою участь», — писал Рылеев. И добавлял, уповая на «суд» того, кто «мысли и дела» все «знает наперед»: «Да будет его святая воля». Но и царь, и бог остались одинаково глухи и до конца жестоки. И Лермонтов, перечеркнув ранее написанное, набрасывает вторую строфу с таким окончанием: «И не слышал творец его молений. И он погиб во цвете лучших дней...».

Третья строфа первоначально открывалась словами, подхватывавшими окончание второй: «Давно погиб...». Но поэт зачеркнул эти два слова и, можно думать, вновь перенесся мысленно в мрачный каземат Рылеева-смертника, продолжал как бы и от лица декабриста, и от себя одновременно:

И близок час... и жизнь его потонет
В забвенье, без следа, как звук пустой;
Никто слезы над нею не уронит.
И грянет свет проклятьем надо мной...

Тут у Лермонтова в рукописи снова остановка. А затем он решительно зачеркивает последний стих: психологически понятный переход от раздумий над трагической судьбой Рылеева к предчувствиям своего трагического конца оказывался неподготовленным композиционно-образно, а потому и неоправданным поэтически. И Лермонтов так завершает стихотворение:

Никто слезы прощальной не уронит.
Чтоб смыть упрек, оправданный толпой;
И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой! (II, 217).

«Упрек, оправданный толпой» — это не только романтический образ-клише, за ним стояли вполне реальные обвинения, инспирированные непосредственно Николаем I «упреки» в «измене царю и отечеству», в преступном и безумном «мальчишестве», подхваченные рептильной прессой типа «Северной пчелы», подробно изложенные в «Донесениях Следственной комиссии 30 мая 1826 года», в «Приговоре Верховного Уголовного суда» и прочих официальных документах.

²⁷ См. сб.: Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика. М.—Л., 1951, с. 426—427.

После казни трупы Рылеева и его товарищей ночью были закопаны на острове Голодае. Место их погребения неизвестно, однако имеются свидетельства о том, что вдова Рылеева знала его и впоследствии там бывала²⁸. Лермонтов мог знать или догадываться об этих запретных посещениях пустынного острова и иметь их в виду, когда писал: «И лишь волна полночная простонет Над сердцем, где хранится образ твой»²⁹.

Итак, проникновение в творческую лабораторию романтического по своей поэтике стихотворения вскрывает лежащую в его основе реально-жизненную трагедию, явившуюся символом трагической эпохи, объясняет внутреннюю достоверность содержания такого раннего произведения Лермонтова, каким является «Когда твой друг с пророческой тоскою...».

Стихотворение Лермонтова тесно связано не только с личностью и обстоятельствами трагической гибели Рылеева, но и с его поэзией. В частности, образ слезы, смывающей несправедливые упреки, весьма характерен для Рылеева. Например, в думе «Борис Годунов» читаем: «И прах несчастного почтить слезой Потомка позднего заставлю» (148). Еще более близкий образ встречаем в думе «Святополк»: «Никто слезы не уронил На прах отверженника неба...» (116).

Особенно часто Лермонтов находил в поэзии Рылеева поэтические формулы, обозначающие трагическую гибель героя, мужественно и твердо встречаемую им смерть на плахе. Так, в думе «Волынский» он мог прочитать: «И бодро из тюрьмы своей Шел друг общественного блага... И голову склонил без страха... И кровью осветилась плаха!» (67). В той же думе Рылеева Лермонтов мог найти и такую поэтическую формулу, как «казнь позорная»: «Пусть будет муж совета он И мученик позорной казни, Стоять за правду и закон, Как Долгорукий, без боязни» (165).

Между прочим, если бы Лермонтов имел в виду в стихотворении «Когда твой друг...» А. И. Одоевского, он мог бы, не нарушая романтических канонов и сложившихся сти-

²⁸ См. неопубликованные письма Ф. П. Миллера Н. М. Рылеевой от 13 мая и 3 июня 1827 г. (ЦГАЛИ, ф. 423, оп. 1, ед. хр. 61, л. 10, 16 об.).

²⁹ В. Я. Кирпотин, комментируя отрывок из стихотворения «1831-го июня 11 дня» («Кровавая меня могила ждет, Могила без молитв и без креста, На диком берегу ревущих вод...»), отмечал: «На диком берегу ревущих вод...» на острове Голодае, «без молитв и без креста» были похороны тела казненных декабристов» (Кирпотин В. Вершины, с 223).

левых форм, говорить не о «позорной смерти», а о «позорной ссылке», как сказано, например, об одном из героев у самого Рылеева: «Так изгнанный мечтал в глуши, Неся позорной ссылки бремя» (162).

Мотив казни декабристов, по-особому близкого ему Рылеева получает у Лермонтова и после написания «Когда твой друг...» весьма многообразное развитие, обогащение новым жизненным опытом. Пытаясь предугадать свое будущее, Лермонтов думал и о Рылееве, когда писал в следующем, 1831 г.:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю
На месте казни — гордый, хоть презренный —
Я кончу жизнь мою... (I, 241).

Здесь сразу вспоминается рылеевское: «И к месту казни с торжеством Шел бодро верный друг народа» (из первоначальной редакции думы «Волинский»). В стихотворении «Настанет день — и миром осужденный...» — все лермонтовское, но много роднящего его с поэзией Рылеева. Это родство ощущается и в мотивах «казни», «довременного конца» и даже в таком, казалось бы, лермонтовском мотиве, как мотив отчужденности, не только среди врагов, но и среди близких и родных («чужой в родном краю»). Этот мотив мы находим нередко и у Рылеева. В «Стансах (К. А. Бестужеву)» Рылеев писал: «Страшно дней не ведать радостных, Быть чужим среди своих...» (98). У обоих поэтов мотив отчужденности «среди своих» не был только данью романтизму. Сослуживец декабриста А. И. Косовский вспоминал: «... хотя Рылеев явных врагов в батареи и не имел, но и лишней приязни никто с ним не водил, ибо каждый считал его как бы... отчужденным от всего общества; в особенности в последнее время, когда он сделался более скрытным»³⁰.

В стихотворении «Настанет день — и миром осужденный...» Лермонтов развивает и другие важные темы, сходные с теми, которые мы наблюдали в стихотворении «Когда твой друг...». Так, к примеру, он пишет:

Когда же весть кровавая примчится
О гибели моей,
И как победе станут веселиться
Толпы других людей,
Тогда... молно! — единою слезою
Почти холодный прах...

³⁰ «Лит. наследство», 1954, т. 59, с. 240.

Во-первых, здесь без труда можно различить дальнейшее развитие мотивов стихотворения «Когда твой друг...»; во-вторых, поэтические образы произведения столько же романтически условны, сколько жизненно достоверны и соотносимы с современной Лермонтову действительностью. Чеканная поэтическая формула поэта «И как победе станут веселиться Толпы других людей» (при вести о казни героя) заставляет вспомнить сделанное впоследствии Герценом описание в «Былом и думах» молебствия после казни декабристов: «Победу Николая над пятью торжествовали в Москве молебствием. Среди Кремля митрополит Филарет благодарил бога за убийство. Вся царская фамилия молилась, около нее сенат, министры, а кругом, на огромном пространстве, стояли густые массы гвардии... и тоже молились; пушки гремели с высот Кремля. Никогда виселицы не имели такого торжества; Николай понял важность победы»³¹.

В стихотворении «Настанет день — и миром осужденный...» вновь звучат мотивы «неправедных укоров», «клеветы», которым поэт противопоставляет непреклонную волю к борьбе, какой бы «позорный» конец ни ожидал его в итоге. В этом, как и в других своих произведениях, поэт как бы заявляет: позорна не смерть на плахе, а рабская жизнь стоя на коленях. Его герои сознательно предпочитают вслед за декабристами «смерть позорную» — «позорной жизни». В черновом варианте трагедии «Испанцы» (1830) Фернандо первоначально говорил: «Меня ведут на смерть... позорную» (V, 625). В белой же редакции устами одного из персонажей о герое сказано так: «Он смерть предпочитал позорной жизни» (V, 137).

Рылеев был спутником Лермонтова не только в его юности. Глубокая борозда, проведенная в его сердце трагической судьбой, обликом, поэзией декабриста, осталась на всю жизнь. В его зрелом творчестве прослеживается, в частности, и развитие мотивов, намеченных в юношеском стихотворении «Когда твой друг с пророческой тоскою...».

1837 год. Он принес России новую трагедию — смерть Пушкина, который предпочел «позорной жизни» («позору мелочных обид») смелый и гордый вызов «Свободы, Геня и Славы палачам». И снова — гибель. История повторилась. «И он погиб», — писал Лермонтов о Рылееве в стихотворении «Когда твой друг...». «Погиб поэт», — вторит он в «Смерти

³¹ Герцен А. И. Собр. соч., т. 8. М., 1956, с. 62.

Поэта», «пал, оклеветанный молвой», «восстал... один, как прежде, и убит».

«Как прежде» — это как новгородец Вадим, который «пал в крови» и «пал один, последний вольный славянин»; это как поэт-декабрист Рылеев. О последнем Лермонтов писал, что он «был рожден для мирных вдохновений», но «меж людей он не годился»; Пушкин, рожденный «для мирных нег и дружбы простодушной», тоже «не годился» для людей, для завистливой «толпы», для «душного света».

Стихи Лермонтова на смерть Пушкина по дерзости заключенного в них обвинения и вызова самодержавию не только продолжили, но и превзошли смелый вызов, брошенный самодержавию когда-то Рылеевым в его поэтической инвективе «К временщику». Над Лермонтовым нависает реальная угроза солдатчины и неминуемой гибели под пулями в горах Кавказа. И тогда вновь ему является «тень Рылеева», он вспоминает обращенное к нему свое юношеское стихотворение, и, заново его переосмыслив и применив к своей судьбе, поэт пишет в 1837 г. глубоко выношенные, поистине выстраданные стихи:

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет;
Я говорил тебе: ни счастья, ни славы
Мне в мире не найти; — настанет час кровавый,
И я паду; и хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветший гений;
И я погибну без следа
Моих надежд, моих мучений;
Но я без страха жду довременный конец.
Давно пора мне мир увидеть новый;
Пускай толпа растопчет мой венец:
Венец певца, венец терновый!..
Пускай! я им не дорожил (II, 96).

Даже при беглом сравнении можно рассмотреть в этом стихотворении органический сплав двух разделенных годами стихотворений: «Когда твой друг...» (1830) и «Смерть Поэта» (1837).

Весьма примечательно, что в том же 1837 г. Лермонтов еще раз обращается к давно, казалось бы, уже забытому юношескому мотиву «казни» и «смерти позорной» на «плахе» в схватке с тиранией и насилием. Причем этот мотив получает свое развитие не в лирике, а в поэме — в «Песне про купца Калашникова»:

И казнили Степана Калашникова
Смертью лютою, позорною;
И головушка бесталанная
Во крови на плаху покатила (IV, 116).

И, наконец, последний отзвук стихотворения «Когда твой друг...» и связанной с ним памяти о Рылееве находим в стихотворении 1839 г. «Памяти А. И. Одоевского». Это еще одна «горестная заметка» в лермонтовском «мартирологе» жертв самодержавия, внутренне близких и бесконечно дорогих поэту. Так выстраивалась цепь утрат поэтов-борцов: Рылеев, Пушкин, Одоевский. Замыкающим в этом ряду поэт видел самого себя, когда говорил в стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою»: «И я паду; и хитрая вражда, С улыбкой очернит мой недоцветший гений...».

Так создавалась глубоко пережитая поэтическая летопись неравной героической борьбы. Впитывая в себя много-сторонний опыт своих предшественников, Лермонтов вместе с тем напряженно искал свой собственный путь — в жизни, в поэзии. И он его обрел, в свои неполные двадцать три года заявив о себе как о достойном преемнике поэтической славы России — Пушкина.

*Учителю и другу, спутнику Сергею
Замыслов и трудившемуся дорогому Борису
Соломоновичу-Ваня.* Г. ФРИЗМАН.

ПУТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Перед нами черновик фрагмента незавершенной думы К. Ф. Рылеева «Марфа Посадница». На протяжении 130 лет эти стихи оставались неизвестны читателю. Они входили в так называемое собрание А. А. Ивановского и вместе с другими рылеевскими автографами оказались в фонде В. Е. Якушкина, находящемся в Центральном государственном архиве Октябрьской революции. В 1954 г. они появились в 59-м томе «Литературного наследия», а затем были включены в сборник произведений Рылеева, выпущенный в 1956 г. Гослитиздатом, и в полное собрание стихотворений, вышедшее в 1971 г. в Большой серии «Библиотеки поэта».

Однако рукопись читалась с таким трудом, а правка текста вызывала столь разные мнения, что все три публикации предложили читателю три различных варианта фрагмента думы. И хотя в их подготовке принимали участие видные

советские текстологи и выдающиеся знатоки Рылеева, думается, что авторский черновик еще не раскрыл нам всех своих тайн. Может быть, стоит еще раз присмотреться к отдельным стихам, продумать последовательность правки и попытаться прочесть какие-то слова, какие-то строки, которые не попали в поле зрения предшествующих исследователей. Но сначала несколько слов о знаменитом рылеевском цикле, о месте, которое принадлежит в нем «Марфе Посаднице».

Замысел первой из рылеевских дум родился в Воронежском крае. Это был «Курбский». Отсюда, из Острогожска, 20 июня 1821 г. поэт отослал эти стихи на одобрение признанному хранителю гражданской темы в русской литературе — «почтенному Николаю Ивановичу Гнедичу». Уже в этом наиболее раннем стихотворении цикла современный исследователь справедливо усматривает «гражданскую тему борьбы с тираном, с деспотической властью. Все это будет варьироваться, совершенствоваться в других, более поздних думах Рылеева, но их структурное «ядро» содержится уже в первой «острогожской» думе поэта. Скорее всего в Острогожском уезде написаны думы «Святополк», «Смерть Ермака», «Богдан Хмельницкий», «Боян». С Острогожском связана и последняя из написанных Рылеевым дум — «Петр Великий в Острогожске»¹.

В отдельном издании «Дум», вышедшем в свет в 1825 г., были собраны стихи, написанные и печатавшиеся в 1821—1823 гг. Но есть предположение, что Рылеев планировал и второй цикл исторических стихотворений, работа над которым не была доведена до конца. По-видимому, список, набросанный им на обороте одного из черновиков думы «Вадим» и ныне находящийся в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР (ИРЛИ), был чем-то вроде плана этого второго цикла. Но этот план лишь в незначительной степени воплотился в жизнь: две думы («Владимир» и «Яков Долгорукий») были написаны, к нескольким сохранились черновые наброски. В числе этих последних была и «Марфа Посадница».

В одном из писем к Рылееву Пушкин указал на единообразное композиционное построение, общий «покрой», ха-

¹ Удодов Б. Т.—К. Ф. Рылеев в Воронежском крае. Воронеж, 1971, с. 65.

рактерный для дум: «Описание места действия, речь героя и — нравоучение»². Этот «покрой» прослеживается и в «Марфе Посаднице». «Описание места действия» содержит фрагмент «Была уж полночь. Бранный шум», автограф которого сохранился в Рукописном отделе ИРЛИ, а главное содержание думы («речь героя и — нравоучение») — разбираемая нами рукопись.

1478 год. Пал вольный Новгород. Длительная и упорная борьба за его независимость, возглавленная легендарной посадницей Марфой Борецкой, закончилась победой московского царя Ивана III. Этот эпизод русской истории лег в основу произведений Н. Карамзина, Ф. Иванова, А. Одоевского. Его воплощает в своей думе и Рылеев.

«Гордая защитница свободы» в цепях. Но дух ее не сломлен. Она обращается к согражданам с призывом продолжать борьбу. Ее слова исполнены боли и гнева:

«Твой, о Новгород! разрушены твердыни
Перед царем легли в <о> прах,
Окрестности превращены в пустыни,
И Марфа гордая в цепях!»

Не сразу была найдена поэтом окончательная редакция второго стиха. Сначала было:

«Перед царем легли дружины в прах».

Затем:

«Перед царем легли граждане в прах».

И только после этого появился вариант:

«Перед царем легли во прах».

Поправка эта может показаться несущественной, но она многозначительна. Во прах перед царем пали твердыни Новгорода. Но не люди! «Граждане» еще хранят в душах вольнолюбие и ненависть к тирании. Иначе обращенная к ним речь Марфы была бы ни к чему. Смысл строфы противоречил бы последующему тексту. Рылеев не мог и не хотел допустить эту несообразность.

Ниже строфы поэт рисует звездочку. Так он обозначал обычно место, куда надлежит внести вставку, написанную отдельно. Такие звездочки — характерная особенность его рукописей. Мы видели их в автографах «Бояна», «Меншикова» и других произведений.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 175.

На следующей странице находим аналогичный знак. Им помечена строфа, подлежащая вставке:

«Не ездил из Новгорода в степи
Мы на поклон в презренную Орду,
Мы на себя не налагали цели
И »

Но возникает новая проблема. Какие именно стихи нужно перенести на место, обозначенное звездочкой? Только процитированные выше или также и следующие за ними пять стихов? Никаких формальных указаний на это в рукописи нет. Перечитаем эти пять стихов, вдумаемся в их смысл.

Кто чести друг, кто друг прямой народа —

Что случилось с ней — народное преданье
В унылой робости молчит.
С Посадницей исчезнула свобода,
И Новгород в развалинах лежит.

Последняя строфа никак не могла входить в монолог Марфы. Это набросок той, заключительной части думы, которую Пушкин определял как «нравоучение». Вероятно, и стих:

Кто чести друг, кто друг прямой народа —

предназначался туда же. Так побуждает думать и его содержание, и тональность, и рифма: «народа» — «свобода». Таким образом, на место, обозначенное звездочкой, следует перенести лишь одну строфу.

Важнейшая часть речи Посадницы — та, где она обращается к согражданам с призывом продолжать борьбу за свободу. Эта часть потребовала от Рылеева особенно напряженных раздумий. Упорно и настойчиво искал он нужные слова:

«За мной, друзья! Все в жертву за свободу».

Написав этот стих, поэт зачеркивает второе предложение. Поправка сделана сразу, потому что рифмы к слову «свободу» в последующих стихах нет. Новый вариант:

«За мной, друзья! умрем в кровавой сече
Иль отстоим священные права!» —

как будто удовлетворяет Рылеева, и он ищет завершение строфы. Может быть, окончить ее так:

«Пусть голоса решат на шумном Вече,
Кто государь — народ или Москва?»

Нет, не годится. Вече должно не только решить вопрос, «кто государь», т. е. быть или не быть независимости Новгорода. Вече — это символ демократического государственно-го устройства. На вече должно решать все вопросы, как это, по представлениям декабристов, и было в «свободном» Новгороде. Возникает вариант:

«Решать дела привыкли мы на Вече,
Нам не закон коварная Москва».

Однако и он не вполне отвечает тому, что стремится выразить поэт. Не Москве диктовать Новгороду законы... Но зачем тогда эпитет «коварная»? Хотелось бы сказать иное: мы, новгородцы, не склонимся перед царской властью, как это сделала Москва. Вносится новая поправка, и появляется очень сильный стих, не вошедший, кстати сказать, ни в одну из существующих публикаций фрагмента:

«Нам не пример покорная Москва».

Теперь хорошо? Нет, не совсем. Почему же? Потому что эмоциональная напряженность первых, призывных стихов строфы идет несколько на спад в ее окончании. Решительным движением пера Рылеев зачеркивает эти строки и ниже переписывает их еще раз. Строфа перестраивается: третий и четвертый стихи становятся соответственно первым и вторым, а первый и второй — третьим и четвертым. И вот результат:

«Решать дела привыкли мы на Вече,
Нам не пример покорная Москва.
За мной, друзья! умрем в кровавой сече
Иль отстоим священные права!»

Столь же тщательна и вдумчива была работа Рылеева и над другими частями незавершенного фрагмента. Читатель, который хотел бы получить о ней более полное представление, может ознакомиться с прилагаемой публикацией фрагмента думы «Марфа Посадница». Она отражает и пути творческих исканий выдающегося поэта-декабриста, и их итог.

«Простите вы, поля, долины, реки!
С волнением растерзанной души
Я с вами днесь прощаюся навеки:
Мне суждено окончить дни в глуши»³.

Твои, о Новгород! разрушены твердыни
Перед царем легли в <о> прах⁴,
Окрестности превращены в пустыни,
И Марфа гордая в цепях!⁵

Не ездили из Новгорода в степи⁶
Мы на поклон в презренную Орду,
Мы на себя не налапали цепи
И

[Все кончено: разрушилося Вече,
Решилось все в кровавой сече;
Как гордый дуб в час грозной непогоды,
Покорены свободные народы].

.
И вече в прах, и древние права,
И гордую защитницу свободы
В цепях увидела Москва.

[Решать дела привыкли мы на] Вече⁷,
Нам не пример покорная Москва⁸.
За мной, друзья! умрем в кровавой сече⁹
Иль отстоим священные права!¹⁰

Нам от беды не откупиться золотом¹¹,
Мы не рабы: мы мир приобретем,
Как люди вольные, своим булатом
И купим дружество копьем¹²,

³ Здесь и далее в сносках приводятся ранние варианты:

«Простите вы, поля, долины, реки!
Мне суждено окончить дни в глуши.
Я с вами днесь прощаюся навеки
С волнением растерзанной души».

⁴ а) «Перед царем легли дружины в прах»; б) «Перед царем легли граждане в прах».

⁵ «Твоя Борецкая в цепях».

⁶ «Мы на поклон к Орде <нрзб> не ходили».

⁷ «Пусть голоса решат на шумном Вече».

⁸ а) «Кто государь — народ или Москва; б) «Нам не закон коварная Москва».

⁹ «За мной, друзья! Все в жертву за свободу».

¹⁰ После этого стиха было:

«[Но Марфа чистая, чьим чувствам не изменит]».

¹¹ «Мы не рабы; не купим мира золотом».

¹² «И дружество скрепим копьем».

Все отнял рок жестокий и суровый:
Отечество, свободу, сыновей.
И вместо них мне дал одни оковы
И вечный мрак тюрьмы моей¹³.

Свершила я свое предназначенье.
Что мило мне, чем в свете я жила:
Детей, свободу и свое имя —
Все родине я в жертву принесла¹⁴.

[Душа моя тверда, как дуб нагорный,
Напрасно бедствия сразить ее хотят¹⁵.
Вотще ревет и вихрь и ветр упорный]».

Кто чести друг, кто друг прямой народа...

Что случилось с ней — народное преданье
В унылой робости молчит.
С Посадницей исчезнула свобода¹⁶,
И Новгород в развалинах лежит.

¹³ «И вместо них мне дал сии оковы
И грозный мрак тюрьмы моей».

¹⁴ «Все кончилось! Но я свое свершила,
Все в жертву я свободе принесла,
В чем в жизни я отраду находила —
Свободе все я в жертву принесла».

¹⁵ «Вотще стр<адания> сразить ее хотят».

¹⁶ «С Борецкою исчезнула свобода».

М. А. КОЗЬМИНА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Ранняя лирика Лермонтова поражает нас парадоксальностью таких заявлений: «Довольно в жизни пожил я» (1831) или: «Пора, устал я от земных забот» (1830). Действительно, эти строки трудно сочетаются с возрастом их автора. Да и весь облик лирического героя Лермонтова находится в некотором противоречии с малым количеством прожитых поэтом лет:

Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
Лицо мое вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.

И скоро старость приведет
Меня к могиле — я взгляну
На жизнь — на весь ничтожный плод —
И о прошедшем вспомяну...¹.

Как объяснить слова о «скорой» старости в устах только вступающего в жизнь мальчика? Как на пороге юности поэт сумел «прожить», прочувствовать все будущие годы, приблизить к себе последний миг и из того времени посмотреть на «прошлое» — свое «сегодня».

Временные границы, законы, по которым живет лирический герой ранней поэзии Лермонтова, имеют мало общего с реальным течением времени. В 1832 г. поэт пишет:

Поцелуями прежде считал
Я счастливую жизнь свою,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю.

И слезами когда-то считал
Я мятежную жизнь мою,
Но тогда я любил и желал —
А теперь никого не люблю!

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю:
Как я сердце унести бы им дал!
Как бы вечность им бросил мою! (I, 465).

Это стихотворение — одно из ключевых в понимании особенного, предельно субъективного отсчета времени поэтом. Вехами на его жизненном пути оказываются не дни, месяцы, годы (он «счет своих лет потерял»), а этапы духовного развития лирического героя, которые составляют главное содержание бытия. Принципиально важной в связи с этим является мысль поэта о том, что в жизни человека бывают мгновения, по уплотненности, концентрированности душевных переживаний равные годам и столетиям: «Века ужасных мук равны такой минуте» (I, 381).

Миг любви также равносителен по наполненности, весомости пережитого целой вечности: «Мгновение вместе мы были, Но вечность — ничто перед ним...» (I, 479).

Эта мысль настойчиво варьируется. Вспоминая о краткой любви, поэт восклицает: «За вечер тот я б не взял веч-

¹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1964, с. 236. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

ность» (I, 410). Иная минута жизни лирического героя равна векам мук и радости, страдания и счастья. А ведь таких мгновений много, из них в основном и складывается жизнь поэта. Лермонтов с поразительной глубиной самоанализа признается:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнью иной,
И о земле позабывал (I, 353). ---

Совокупность таких «кратких часов» и создает у поэта особое ощущение «длительности» личного времени, напряженности бытия, приобщенности к вечности. В шестнадцать, двадцать, двадцать шесть лет за плечами у него уже были «столетия» пережитого, продуманного, прочувствованного. «Моя вечность» в устах поэта почти перестает быть гиперболой, а его «Довольно в мире пожил я» объясняется той уплотненностью, сжатостью времени, когда каждое мгновение насыщено кипением мысли, борением чувств. Вновь и вновь Лермонтов пишет об особом состоянии причастности к вечности, когда постигаешь смысл своего бытия: «И мысль о вечности, как великан, Ум человека поражает вдруг...» (I, 358).

Именно эта особенность мировосприятия поэта усугубляет трагическое звучание другого лейтмотива его творчества: чем ощутимее зерно вечности в душе поэта, тем более страдает он от давящей тесноты окружающего мира. Не случайно для Лермонтова «вечность» — понятие не только временное, но и пространственное, нечто такое, что принципиально противостоит мелочности, суетности, узости земного существования.

В 1829 г. юный поэт переводит из Шиллера строчки: «Счастливы ребенок! и в люльке просторно ему: но дай время² Сделаться мужем, и тесен покажется мир» (I, 189).

В «Молитве» того же года поэт обращается к всеильному с признанием своего несоответствия «могильному мраку земли»: «...мир земной мне тесен» (I, 191). Тесны не только пространственные, но и временные границы окружающего мира: «Мне жизнь все как-то коротка, и все боюсь, что не успею я свершить чего-то...» (I, 359). Пространственно-временные рамки человеческой жизни противопоставляются безграничному миру души поэта: «Я будущность свою измерил Обширностью души своей...» (I, 512).

² Здесь и далее в цитатах разрядка наша.— М. К.

Внутренняя жизнь гармонично сопрягается лишь с необозримыми просторами вселенной. Только там не тесно лирическому герою:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достягает,
И от одной стены к другой —
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой (I, 318).

Душа лирического героя поэзии Лермонтова действительно оказывается мерилom безграничных пространств и временных далей:

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно (I, 318).

Обращение к зрелой лирике Лермонтова позволяет выявить ту эволюцию, которая произошла с поэтом, осознающим себя частицей бесконечного — во времени и пространстве — мира. Мы видим, что особенность восприятия пространственно-временных свойств окружающей жизни приобретает здесь несколько иное, в сравнении с ранними стихотворениями, художественное воплощение. Помимо субъективного фактора, основанного на ощущении несоответствия узких границ обыденного бытия безграничному миру души лирического героя, выявляется и другая, объективная причина, заставляющая поэта чувствовать себя «пленником» окружающего тесного мира. Причина эта кроется в конкретной социально-исторической обстановке тех лет, в удушающей атмосфере эпохи безвременья, когда жестоко подавлялись все свободолобивые стремления человека. Не случайно в поздней лирике Лермонтова мотив узости, тесноты и замкнутости земного пространства воплощается в реально-предметном образе тюрьмы, в которую заключен герой лермонтовской лирики:

Не дожидаться мне, видно, свободы,
А тюремные дни будто годы;
И окно высоко над землей,
И у двери стоит часовая (I, 75).

Предельным выражением этой темы является стихотворение 1941 г. «Прощай, немытая Россия», где огромное пространство, вплоть до «стен Кавказа», оказывается по сути той же подавляющей душу неволей, что и тесная, мрачная темница.

Но есть в лирике Лермонтова указание на иное пространственно-временное состояние мира, созвучное внутреннему миру героя. В стихотворении 1840 г. «Как часто пестрою толпою окружен» явно ощущается противоборство двух разновидностей бытия.

Сначала мы попадаем в душный и тесный круг, в котором замкнут герой, — «пестрою толпою окружен». Пестрота, блеск, шум, дикий шепот, маски вместо лиц, затверженные речи — все детали говорят о враждебности подобного мира поэту. Время, в котором живут эти «маски», — мертвое, застывшее, несмотря на суетный ритм их «карнавала». Как шарманщик без конца проигрывает одну и ту же мелодию, так и в «пестрой толпе» произносятся одни и те же речи, мелькают одни и те же лица. Люди, окружающие героя, перемещаются, но это механическое движение в строго очерченном круге и в ограниченном временном отрезке.

Физически вырваться из этого мира трудно. Поэтому герой совершает мысленное путешествие в другое время и пространство — в широкий, свободный, разомкнутый мир:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места... (I, 66).

Здесь все резко противостоит покинутому им миру: течение времени спокойное, замедленное, ритм жизни плавный, «долгие часы» посвящены созерцанию и размышлению. Этот «миг» воспоминаний вмещает, как обычно у Лермонтова, длительное время. «В краткий час» он вновь живет века и «жизнию иною».

Конфликт между лирическим героем Лермонтова и окружающим его обществом передан в этом стихотворении с особой силой. Однако в отличие от раннего творчества поэта, герой которого более индивидуализирован, приподнят над средой в своем гордом неприятии мира, в зрелой лирике мы чувствуем осознание поэтом своей принадлежности тому мрачному времени, в которое довелось жить. Появляется

чувство ответственности за все поколение, за судьбы мира. Включение себя в общий ход времени, истории явственно обнаруживается в «Думе» (1838), где лирический герой выступает как «герой своего времени», несущий на себе все муки и слабости своего поколения.

Насмешливый взгляд назад, в прошлое, и вперед, в будущее, создает в этом стихотворении широкую временную панораму, а герой не только осознает свое место в ней, но и оказывается способным оценить свое поколение в контексте истории, увидеть определенную историческую перспективу.

Осуждение своего поколения потомками Лермонтов считает справедливым, и это даже служит для него некоторым утешением: значит, следующее поколение будет лучше, деятельнее, гражданственнее. И вряд ли можно признать справедливыми слова Б. Ф. Егорова о том, что «в отличие от Пушкина, диалектически и противопоставлявшего себя веку, и ощущавшего связь с ним, Лермонтов как бы рвет связи с историей:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...»³.

В приведенной Б. Ф. Егоровым цитате нет никакого подтверждения тому, что Лермонтов порывает связи с историей. Глубоко пессимистическое воззрение поэта на собственное будущее, предчувствие трагичности своей судьбы не означает, что Лермонтов не видел никакой исторической перспективы или считал, как пишет Б. Ф. Егоров, что «вслед за плохим настоящим наступит еще более плохое будущее»⁴. Напротив, даже в самое тяжелое, мрачное для страны время поэт верил в возможность справедливого мироустройства. Эта вера отразилась и в «Думе», и в других стихотворениях, например в «Отрывке» 1830 г.:

Наш прах лишь землю умячит
Другим, чистейшим существам.

Не будут проклинать они;
Меж них ни злата, ни честей
Не будет (I, 237).

³ Егоров Б. Ф. Категории времени в русской поэзии XIX века.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 163.

⁴ Там же, с. 162.

Наряду со словами: «Гляжу на будущность с боязнью», мы встречаем в поэзии Лермонтова и такие строки: «Я полон весь мечтами О будущем...» (I, 511). Другое дело, что в настоящем Лермонтов действительно не видит возможности осуществления своего нравственного, гражданского идеала. И в этом причина его отчуждения от света, ухода в свой собственный мир, созвучный миру природы, населенный близкими его сердцу образами («В уме моем я создал мир иной, И образов иных существовань...», I, 157). В этом причина таких признаний поэта: «... я не рожден для света И не умею жить среди людей» (I, 345).

Мир поэта противостоит бездушному, суетному миру «пестрых масок», людей, которых не заботят проблемы добра и свободы, вечности и истории, людей, чьи чувства поверхностны и минутны. Лирический герой Лермонтова, живущий по законам вечности, масштабами вселенной измеряет любовь, верит в возможность любить не «на время», верит... и не может найти гармонии в отношениях с любимой: он «неизменен и велик» в своих чувствах, ее привязанности быстротечны. Интересно в этом плане стихотворение 1830 г. «Подражание Байрону»:

Не смейся, друг, над жертвою страстей,
Венец терновый я сужден влачить;
Не быть ей вечно у груди моей,
И что ж, я не могу другой любить (I, 199).

Почему же у героя возникает ощущение безысходности, обреченности любви, ведь любимая еще с ним? Оказывается, умение проникнуть взглядом в будущее и прочувствовать тот отдаленный момент, который ожидает его впереди, и является источником страданий героя: «Как цепь гремит за узником, за мной Так мысль о будущем, и нет иной» (I, 199).

Герой — пленник своих мучительных раздумий, своего восприятия времени: в настоящем он видит и абсолютизирует едва заметные приметы будущего. Предчувствуя отдаленный день встречи с любимой, поэт пишет:

Увижу на руках ее дитя
И стану я при ней его ласкать,
И в каждой ласке мать узнает вновь,
Что время не могло унести любовь!.. (I, 199).

Мысль поэта, проникнув, словно луч, в «будущего мрак», возвращается в настоящее, обогащенная новым знанием. А именно: время не может унести любовь.

С особой очевидностью умение поэта предвосхищать события и чувства проявляется в стихотворении позднего периода «Отчего» (1840). Заключительная строка этого произведения звучит почти парадоксально: «Мне грустно... потому что весело тебе». Но смысл этих слов заключается в том, что сила любви и интуиция поэта позволяют ему предчувствовать будущие страдания любимой. В отличие от равнодушных («Делить веселье — все готовы: Никто не хочет грусть делить»), поэт умеет сострадать, причем он готов делить не только печаль сегодняшнего дня, но и все будущие горести любимой женщины. Она еще весела, а он уже сокрушается над ее завтрашними бедами.

Это перемещение во времени, сближение нескольких временных пластов в одном стихотворении — своеобразный прием в поэзии Лермонтова. Классическим примером объединения различных временных моментов единым лирическим настроением может служить стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива» (1837). Здесь мы находим поразительное сведение нескольких разномоментных состояний природы к некоему единому временному моменту, вызывающему особое гармоническое чувство в душе поэта.

В других стихотворениях глубина и многомерность лермонтовского образа создаются при помощи совмещения двух точек зрения, что связано с мысленными путешествиями в пространстве, с умением показать одну и ту же картину в разных ракурсах. Способность поэта охватить умственным взором необъятную протяженность внешнего мира и соотнести ее с любой точкой пространства глубоко проникает в поэтику, становится изобразительным принципом.

Своеобразный механизм лермонтовского видения мира, восприятия его пространственно-временных свойств в наглядной и отточенной форме проступает в известном стихотворении 1841 г. «Выхожу один я на дорогу...». Уже в первой строке создается образ почти физически ощутимого пространства: читатель видит уходящую вдаль дорогу и крохотную точку на ней — человека. «Ночь тиха. Пустыня внемлет богу». Эта строка еще более усиливает впечатление одиночества, незаполненности окружающего пространства. Чувство пустоты, затерянности в огромном мире, границы которого невозможно уловить ни взором, ни слухом, все усиливается. И таким естественным, логическим кажется «превращение» дороги в пустыню, расширение видимого пространства до расплывчатых и неопределенных границ. Человек в пустыне —

это высочайшая степень уединенности, когда само масштабное соотношение идущего путника и безграничного полотна земной поверхности говорит о чувстве вселенского одиночества. Отсюда мысленное обращение к богу, которому «внемет» не только пустыня, но и человек. Мысль о боге — это уже попытка охватить духовным взором необъятную «пустыню» над собой, это взгляд вверх, о чем свидетельствует следующая строка: «И звезда с звездой говорит». Создается впечатление, будто лирический герой, покинув земную дорогу, занимает место среди звезд. Недаром так часто повторяется этот мотив в других стихотворениях: «Только завидую звездам прекрасным, Только их место занять бы желал» (I, 396).

Во всяком случае, в воображении он там, «в небесах», где «торжественно и чудно». Меняется и ракурс изображения пустыни; взгляд героя как бы направлен сверху вниз, на землю: «Спит земля в сиянье голубом». Способность увидеть всю землю в едином охвате, целиком — не случайная грань лермонтовского таланта, а особенность восприятия окружающего пространства и себя в этом пространстве.

Итак, место действия в стихотворении расширилось от некоей дороги до вселенной (можно сравнить с более ранним: «Живу — как неба властелин — В прекрасном мире — но один»). И вот, когда упоминание об одиночестве в первой строке развито в целой системе образов, поэт позволяет чувствам выйти наружу, прорваться в мучительном восклицании: «Что же мне так больно и так трудно? Жду ль чего? жалею ли о чем?» (I, 127).

Причем внутреннее состояние героя («больно и трудно») связано не только с настоящим, но и с будущим («жду ль чего») и прошлым («жалею ли о чем») — расширяются временные границы окружающего мира, герой чувствует себя потерянным в бескрайнем потоке лет.

Размывание временных границ соотносено с расширением границ действия в стихотворении, и это необходимо для передачи степени одиночества поэта. «Один» не просто в узком кругу людей, но и, подобно Демону, — «один, как прежде, во вселенной, один в вечности.

Однако уединение героя добровольное. Он сознательно ушел от людей, от их мелочных страстей и пустых интересов. И здесь сохраняется противопоставление двух миров, двух различных пространственно-временных состояний: герой сменил тесное пространство; «вышел» из него на дорогу, ведущую к звездам. Правда, из того мира он вынес боль и стра-

дание, но в мире природы ему кажется возможным осуществление мечты о покое и забытии.

Но забыться и заснуть герою хочется не в небесах, а здесь, на земле. Вторая часть стихотворения — это «возвращение» героя к земным реалиям, к земному дубу, под которым так сладко спать вечным, безмятежным, но чутким сном, к неясному голосу, поющему о том, что так волновало когда-то всех на этой земле — о любви.

Итак, в творчестве Лермонтова можно проследить определенные закономерности в художественном осознании пространственно-временных категорий действительности. Причем эти закономерности отражают существенные особенности лермонтовской поэзии и связаны с основными мотивами его творчества.

Внутренняя приобщенность поэта к вечности, соотнесенность мира его души с бескрайними просторами вселенной в значительной мере обуславливают чувство одиночества в кругу людей, привыкших жить по обыденным нормам и мириться с конечностью и ограниченностью их бытия. Ощущение тесноты и узости пространственно-временных границ жизни, связанное с мрачной атмосферой эпохи «безвременья», вызывает характерный в творчестве поэта мотив ранней трагической гибели.

Закон относительности человеческого восприятия времени проявляется у него в том, что иной миг жизни субъективно кажется лирическому герою равным вечности, а это, в свою очередь, связано с важнейшим принципом лермонтовской поэзии — утверждением наполненности, весомости, значительности жизни («...я б каждый день Бессмертным сделать бы желал...»), необходимости борьбы, любви, исканий.

Способность поэта видеть и абсолютизировать черты будущего и прошлого в настоящем, свободно перемещаться во времени, совершать мысленные путешествия в пространстве также является характерной особенностью его творчества. Причем эта особенность переходит в изобразительный принцип поэзии: сужение и расширение художественного пространства, совмещение нескольких временных моментов, соотнесение различных пространственных ракурсов и их соединение в единой картине — все это создает особую глубину поэтического образа и высокую напряженность всей лирики Лермонтова.

К СПОРАМ О ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«ДВОЙНИК»

«Двойник» стоит у истоков творчества Достоевского. В этой повести были впервые намечены его важнейшие социально-философские проблемы, подходы к их своеобразному художественному воплощению. Поэтому споры вокруг повести, ведущиеся с момента ее появления и по сей день, представляют особый интерес: в них затрагиваются существенные моменты художественного видения Достоевского, его «реализма в высшем смысле слова».

Замысел создания повести «Двойник» появился у Достоевского после окончания «Бедных людей». Автор связывал со своим новым произведением большие надежды. В письмах брату от 8 октября и 16 ноября 1845 г. Достоевский пишет: «Белинский... понукает меня дописывать Голядкина...»; «Голядкин выходит превосходно, это будет мой chef d'oeuvre»¹. Еще в процессе работы, в начале зимы 1845 г., Достоевский прочитал в кружке Белинского несколько глав повести, которые имели большой успех и были высоко оценены критиком. Однако впоследствии, после напечатания, повесть вызвала в кругу Белинского другой прием и подверглась весьма резкой критике. Такое отношение было неожиданным для Достоевского. 1 апреля 1846 г. он пишет брату: «... вот что гадко и мучительно: свои, наши, Белинский и все мною довольны за Голядкина. Первое впечатление было безотчетный восторг... второе — критика... наши и вся публика нашли, что до того Голядкин скучен и вял, до того растянут, что читать нет никакой возможности»².

Отрицательные отзывы в печати вызвали у Достоевского желание переработать повесть. Вначале он хотел это сделать «по горячим следам», в 1847 г., но так и не собрался. Затем писатель возвращается к «Двойнику» в 1859 г. В письме к М. М. Достоевскому в это время он замечает: «Поверь, брат, что это исправление... будет стоить нового романа. Они [критики «Двойника»] увидят, наконец, что такое Двойник!.. Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности, который я открыл и которого

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.—Л., 1928, с. 82—83.

² Там же, с. 89.

я был провозвестником?»³. Но намерение переделать повесть вновь осталось не осуществленным. И хотя к этой мысли Достоевский впоследствии возвращался неоднократно, только в 1866 г. он занялся «исправлением» повести, но и тут вынужден был ограничиться только сокращениями и правкой стиля произведения, вновь отложив его «капитальную» переработку на будущее, которое так и не пришло.

Чем же было обусловлено отрицательное отношение современников к «Двойнику»? Остановимся на оценках Белинского, как наиболее значительных и авторитетных. До 50—60-х гг. в советском литературоведении преобладала довольно односторонняя трактовка высказываний Белинского о «Двойнике» как целиком отрицательных. Например, В. В. Ермилов писал о «серьезном отступлении (Достоевского в «Двойнике». — А. У.)... от идейно-этической программы Белинского»⁴. Наиболее показательна позиция М. Гуса: по его мнению, Белинский резко осудил недостатки «Двойника» потому, что он глубже других «вгляделся в суть повести, вдумался в идею ее... А идея раздвоенности человека, как изначального свойства его природы, была органически чужда Белинскому»⁵.

Подобные утверждения представляются сейчас не совсем верными. Отношение Белинского к «Двойнику» было сложнее. Действительно, критик отмечал растянутость повести, запутанность и излишнюю фантастичность сюжета; в целом же в статьях о «Петербургском сборнике» и «Взгляд на русскую литературу 1846 года» нет прямого осуждения концепции «Двойника». Напротив, Белинский отмечал: «В «Двойнике» еще более творческого таланта и глубины мысли, чем в «Бедных людях»⁶. И еще: «Двойник носит на себе отпечаток таланта огромного и сильного»⁷. В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» критик прямо писал: «В «Двойнике» автор обнаружил огромную силу творчества, характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература...»⁸.

Немало разбросано в отзывах Белинского и конкретных

³ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 257.

⁴ Ермилов В. В.—Ф. М. Достоевский. М., 1956, с. 66.

⁵ Гус М. Идеи и образы Достоевского. М., 1962, с. 57.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 9. М., 1956, с. 563—564.

⁷ Там же, с. 565.

⁸ Там же, т. 10, с. 40.

наблюдений, намечающих как бы пунктиром раскрытие этой концепции «Двойника». Так, оценивая образ Голядкина, критик отмечал: «Голядкин один из тех обидчивых, помешанных на *амбиции* людей, которые часто встречаются в низших и средних слоях нашего общества. <...> Болезненная обидчивость и подозрительность его характера есть черный демон его жизни, которому суждено сделать ад из его существования»⁹.

Этот отмеченный Белинским «черный демон» Голядкина, а также отнесенный критиком к числу «существенных недостатков» повести ее «фантастический колорит» дали, видимо, впоследствии основание некоторым исследователям говорить о «реакционной» и «пессимистической» идее «двойственности человеческой природы» в повести Достоевского и игнорировать тот факт, что Голядкин — тип прежде всего социальный, как и понимал его Белинский, подчеркивая принадлежность его к «низшим» и «средним» слоям общества. Причину «обидчивости» и «подозрительности» героя Белинский усматривает в его социальном положении; «амбиция» Голядкина — это его подспудная мысль о праве каждого на свое место в жизни, это остатки его человеческой сущности, загнанные глубоко на дно души.

Между тем впоследствии все эти положительные моменты высказываний Белинского о «Двойнике» были преданы забвению. Объясняется это отчасти и тем, что объективная оценка повести затруднялась сложностью и противоречивостью последующего творчества Достоевского, в котором в зависимости от особенностей эпохи и идеологической принадлежности его критиков и интерпретаторов акцентировались то прогрессивные, подлинно реалистические и гуманистические начала, то реакционные, религиозно-мистические моменты.

В последние два десятилетия положение коренным образом изменилось, и в советском литературоведении стала доминировать тенденция ко все более объективному переосмыслению творческого наследия Достоевского. Однако это переосмысление идет не без некоторых «издержек» и крайностей, видимо, неизбежных в истолковании такого сложного художественного феномена, каким является творчество Достоевского. В частности, по отношению к «Двойнику» весьма знаменательной явилась работа Ф. И. Евнина «Об одной

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 9, с. 563.

историко-литературной легенде», в которой автор призывает заново всмотреться в повесть и прочесть ее непредвзято и объективно. Исследователь очень четко формулирует свои задачи, подсказанные временем, а также накопленным советским литературоведением историко-литературным материалом: «Задача настоящей статьи — противопоставить традиционной трактовке «Двойника» иную — во многом диаметрально противоположную. Мы решаемся утверждать, что «Двойник» был не идейным срывом Достоевского, не отходом от линии, начатой «Бедными людьми», а, напротив, продолжением, развитием, углублением ее. Ни о каком отступлении от традиций гоголевской школы, от идейных заветов Белинского применительно к «Двойнику» говорить не приходится»¹⁰.

Выступая против понимания концепции «Двойника» как идеи об извечной двойственности человеческой природы, Ф. И. Евнин, несомненно, прав. Однако одно из основных его положений о том, что «смысл двойничества Голядкина не во внутреннем раздвоении, а во внешнем замещении, в вытеснении его из занимаемого места в жизни»¹¹, весьма спорно. Пытаясь опровергнуть распространенное мнение, сводящее концепцию «Двойника» к идее «раздвоенности человека, как изначального свойства его природы» (М. Гус), Ф. И. Евнин впадает в другую крайность, отрицая вообще значимость внутренней раздвоенности героя Достоевского; сводя конфликт к чисто внешнему вытеснению его из жизни силами зла, порождаемого бесчеловечным обществом и воплощенного якобы в образе Голядкина-младшего, который «не более как персонификация этих сил»¹².

Более поздний исследователь Достоевского — А. Ковач — не согласен с мнением Евнина о том, что «двойник используется Достоевским — так же как и Гофманом — как художественный прием для воплощения определенных социальных сил (как, например, в образе крошки Цахес воплощается власть золота в буржуазном мире)»¹³. Однако А. Ковач не совсем последователен в споре с Ф. И. Евниным: в его трак-

¹⁰ Евнин Ф. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник»). — «Русская литература», 1965, № 3, с. 5—6.

¹¹ Там же, с. 12.

¹² Там же, с. 15.

¹³ Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, 2. Л., 1976, с. 57.

товке Голядкин-младший выступает одновременно и как внутренний двойник Голядкина-старшего, часть его сознания, и в то же время как его «однофамилец», реальное лицо, «вытесняющее» Голядкина-старшего из жизни. Именно в этом «совпадении» образа двойника, порожденного большим воображением героя, с реальным лицом А. Ковач усматривает социальность концепции повести. Таким образом, и здесь ощутима «боязнь» назвать образ двойника героя результатом его внутреннего раздвоения, расщепления его самосознания на две противоположные «половины», хотя и совершающегося под влиянием социальной действительности.

Следует отдельно остановиться на том, что Ф. И. Евнин, выступая против «традиционной» трактовки «Двойника», «родоначальником» этой трактовки называет Н. А. Добролюбова. Он пишет: «Именно Добролюбов в статье «Забитые люди» первый высказал (хотя и предположительно, условно, с рядом оговорок) это — ставшее сейчас общепринятым — толкование двойничества Голядкина: «Он группирует все подленькое и житейски-ловкое, все гаденькое и успешное... и его фантазия создает ему «двойника». Это не помешало критику в общем вполне положительно оценивать повесть»¹⁴.

Если приводить эту отдельную, вырванную из контекста цитату, можно, вероятно, подумать, что Н. А. Добролюбов имел в виду пресловутую идею о «двойственности человеческой природы». Но дело как раз в том, что Н. А. Добролюбов утверждал нечто совсем иное. В статье «Забитые люди», в том месте, откуда Ф. И. Евнин приводит цитату, читаем: «Голядкин... мучится и сходит с ума... вследствие неудачного разлада бедных остатков его человечности с официальными требованиями его положения»¹⁵. Критик видит здесь противоречие не между извечными «хорошей» и «дурной» половинами души Голядкина, а между внутренним, подлинно человеческим «я» героя и проникающим внутрь этого «я» тлетворным влиянием окружающей его среды.

Развивая свою мысль, Добролюбов писал: «Нечего и говорить, что г. Голядкин все это самого же себя рисует в виде двойника своего. Выдумывая его небывалые, фантастические подвиги, он имеет мысль, что вот поступай он только таким образом (как *некоторые люди* и поступают) — и на службе он успевал бы... и не был бы затерт каким-нибудь

¹⁴ Евнин Ф. Об одной историко-литературной легенде, с. 11.

¹⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 256.

выскачкой, раньше его получившим коллежского... Но... ему противны даже в мечтах те поступки, те средства, которыми выбиваются «некоторые люди»; он с постоянным страхом отбрасывает свои же мечты на другое лицо и всячески позорит и ненавидит его»¹⁶.

Таким образом, по мнению Добролюбова, Голядкин действительно «группирует» все «подленькое» и «гаденькое», но не по побуждению низменной половины своей натуры, а под влиянием внешней среды, вытравливающей из него истинно человеческое начало. Вместе с тем становится очевидным, что конфликт героя с внешней средой перерастает в конфликт внутренний. Поэтому и следует говорить не о «замещении» героя внешними силами социального зла, а о глубоком раздвоении и души героя под воздействием этих сил, ее гибельном для него расщеплении, иными словами,— об отчуждении и самоотчуждении личности Голядкина.

Отчуждение в классовом обществе выступает как отрицание в целостной личности человеческого начала и замена его служебно-функциональными элементами, что низводит личность до положения бездушного «винтика» в сословно-иерархическом общественном механизме. Н. А. Добролюбов в статье «Забитые люди» иронически писал об «идеальной» современной «общественной иерархии», которая на деле проявляет себя как система, «состоящая в обезличивании человека»¹⁷. И здесь же критик указывал на главную мысль Достоевского в изображении голядкинского типа: «...он чрезвычайно метко и ясно проложил грань между... внешностью, форменностью человека и тем, что составляет его внутреннее существо, что скрывается в тайниках его натуры и... мельком проявляется на поверхности»¹⁸.

Связь Голядкина с проблемой отчуждения личности несомненна. Голядкин — один из многих представителей подавляющего большинства тогдашней России, кто на себе испытывал всеубивающее, жестокое давление современной ему действительности. В нем нет врожденного злого начала, как утверждали некоторые исследователи; просто уже к началу повествования Голядкин — человек только наполовину. А наполовину он уже «винтик», «ветوشка». Здесь необходимо говорить о двух планах отчуждения. О первом, связанном с его чиновническими, так сказать, «производственными»

¹⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 7, с. 258—259.

¹⁷ Там же, с. 252, 253.

¹⁸ Там же, с. 254.

функциями, с его положением на ступенях сословно-иерархической общественной лестницы, и о втором, обусловленном постепенным проникновением этого отчуждения во внутренний мир, в сознание героя и приводящем к отчуждению его духовно-нравственной общечеловеческой сути, т. е. к самоотчуждению.

К началу повести первый этап отчуждения налицо. Но какая-то часть «полного, самостоятельного человека» (Добролюбов) в нем еще живет. Он инстинктивно хватается за то немногое, что осталось в нем человеческого, всячески превозносит свою «добродетель», он-де «сам по себе», «не интригант», не носит маску... Но действительность наносит беспощадные удары по этой добродетели, раз за разом завоеывая все новые позиции в душе героя. Сопрогивляться почти невозможно — это трагедия не отдельного индивидуума, но всего антагонистического общества в целом. «...Оглядываясь вокруг себя,— писал Добролюбов о Достоевском,— он видит, что искания человека сохранить свою личность, остаться самим собою никогда не удаются»¹⁹.

Голядкин слаб и поэтому поддается разлагающему влиянию извне и, сам того не замечая, последовательно умерщвляет в себе остатки человеческого начала. В его сознании все определеннее вырисовывается «идеал» чиновника, преуспевающего в этой жестокой действительности, умеющего приспособиться и не дать себя затереть как «ветошку». Этот «идеал» и манит его, и отталкивает своей бесчеловечной сущностью. Голядкин, опять-таки скорее интуитивно, чем сознательно, провидит страшную цену подобного жизненного преуспевания и всячески отделяет от себя смущающий его воображение образ, в котором ему чудится то он сам, то один из его многочисленных врагов.

И в этом случае, как нам кажется, первичным фактором самоотчуждения является внешнее воздействие, а индивидуум, хотя и бессознательно, как бы «помогает» этому процессу. Жалкие остатки личности, пресловутая «амбиция» Голядкина — эквивалент его человеческого достоинства — отчаянно сопротивляются, но это — неравная борьба, потому что, сопротивляясь, Голядкин-старший неудержимо влечется к своему близнецу-антиподу, помогает его окончательному торжеству. Недаром в финале повести герой в бреду все углубляющегося сумасшествия произносит обращенные к се-

¹⁹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 7, с. 242.

бе вещи слова: «Тут человек пропадает, тут сам от себя человек исчезает и самого себя не может сдержать»²⁰.

Этот страшный процесс самоотчуждения человека от своей человеческой сущности еще более отчетливо запечатлен в другой реплике героя. Мысленно обращаясь к своему врагу-близнецу, Голядкин-старший по привычке укоряет его и стыдит за «кривые пути», за «самозванство» и прочие грехи: «...дескать, дела так не делаются и самозванством у нас не возьмешь; самозванец, сударь вы мой, человек того — бесполезный и пользы отечеству не приносящий. Понимаете ли вы это?». И вдруг, как бы опомнившись и прозрев, драматически восклицает: «Я-то что вру, дурак дураком!.. с а м о у б и й ц а я этакой!»²¹.

Впоследствии другой герой Достоевского, Раскольников, в подобном же прозрении поймет, что, встав на путь «сильных мира сего», убив зловредную старушонку, он вместе с тем убил в себе человека... Отчуждение и неразрывно связанное с ним самоотчуждение человека в бесчеловечном мире — вот одно из главных открытий Достоевского-художника. И впервые свою «заявку» на него писатель сделал в повести «Двойник».

Для Достоевского идея двойничества явилась открытием, чрезвычайно богатым и с точки зрения художественного видения, и в плане поэтики. Рассматривая «Двойника» со стороны его художественного своеобразия, необходимо прежде всего отметить фантастический колорит как важнейшую особенность воплощения идеи двойничества в повести. Мысли Достоевского о соотношении фантастического и реального, исключительного и типического воплощались в самобытные, ему одному присущие художественные образы и приемы, помогающие автору глубоко проникнуть во внутренний мир своих героев, в противоречивую структуру их личностей. Голядкин-младший — фантастический персонаж, обладающий не реальной жизнью, но реальной жизненностью, т. е. созданный по законам реализма, но реализма особого типа, который сам Достоевский назвал «реализмом в высшем смысле слова»²².

²⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 1. Л., 1972, с. 213.

²¹ Там же, с. 212. Разрядка наша. — А. У.

²² Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, с. 373.

Достоевский с его тяготением к исключительному, подчас неправдоподобному и фантастическому, более чем кто-либо другой стремился к познанию именно реальной действительности, а не каких-то мистических тайн «потустороннего» и «сверхъестественного» мира. Но сама реальная действительность, по убеждению писателя,— неисчерпаемый источник загадок и тайн. Как бы подводя итоги своих раздумий о загадках и тайнах человеческой жизни, Достоевский в «Дневнике писателя» утверждал: «Никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до концов и начал его. Нам знакомо лишь одно насущное, видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое»²³.

Вот с такого рода «фантастическим» элементом мы имеем дело и в «Двойнике», в котором Достоевский, используя кошмарные видения Голядкина, неправдоподобные с точки зрения «нормального» сознания, пытается проникнуть в глубинные пласты и процессы человеческой личности. Фантастические галлюцинации Голядкина дают возможность свести воедино «начала» и «концы» его духовно-нравственной эволюции, совершаемой под влиянием окружающей его действительности. Олицетворением этих «начал» и «концов» и выступают Голядкин-старший и Голядкин-младший, как две различные ипостаси его личности, как два этапа в его возможном развитии.

Вспоминая в конце жизни своего героя из ранней повести «Двойник», Достоевский назвал Голядкина «фантастическим титулярным советником»²⁴, что, как мы имели возможность убедиться, не отрицает реалистической природы этого образа, а лишь подчеркивает своеобразие «реализма в высшем смысле» Достоевского, его «фантастического реализма».

Итак, в «Двойнике» мы имеем дело с диалектически противоречивым соотношением в человеческой личности «внешнего» и «внутреннего», с их реально-жизненным взаимодействием. Это обусловило глубоко новаторский характер образа главного героя, повлекло за собой изменение его художественной структуры и повествования в целом с его внутренней диалогичностью «голосов», явившейся основой полифоничности последующих произведений Достоевского.

²³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений, т. 11. М.—Л., 1929, с. 423. Разрядка наша.— А. У.

²⁴ Там же, т. 13, с. 158.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ ДОСТОЕВСКОГО

Вряд ли требуется оспаривать мнение, что «Хозяйка» — неудача Достоевского. Критические отзывы В. Г. Белинского в значительной мере основывались на бесспорности творческого срыва писателя в этой повести. Но безусловно, что даже неудачи великих художников показательны, а из нашего времени легче увидеть логику становления той или иной творческой индивидуальности, легче понять неожиданности в ее развитии, чем современникам.

Повесть с трудной судьбой, не объясненная до сих пор, «Хозяйка» интересна и для понимания логики развития Достоевского-художника, и как обнажение острых литературных проблем, характерных для прозы второй половины 40-х гг.¹ Вместе с тем за фактом ее появления — творческая подоплека, имеющая и общетеоретический интерес. Ведь в «Хозяйке» обнаруживается граница и разница между реализмом и романтизмом в освоении непознанных явлений жизни и человеческой психологии.

Основной сюжетный узел в повести завязывается во взаимоотношениях трех персонажей — Ордынова, центрального героя произведения, а также «хозяйки» Катерины и Мурина. Но фактически структура сочинения Достоевского содержит два сюжетных взаимодействия. Внешняя событийность возникает на основе отношений между этими тремя действующими лицами, на реальной интриге. Однако эта фабульная, практическая связь подчинена другому сюжетному противоречию — разгадыванию Ордыновым «тайны» Катерины, тайны ее взаимоотношений с загадочным Муриным.

Дело оказывается не только в том, какой характер примет в конце концов взаимная тяга друг к другу Ордынова и Катерины. Преобладающее значение получает именно «тайна» неразрывной и мучительной связи героини с Муриным, которую вынужден разгадывать Ордынов. В своем неодолимом влечении герой только прикасается к этой тайне, как будто его личное чувство и нужно лишь для такого прикосновения, но не более: его любовь не главенствует над всеми

¹ Ср.: Кирпотин В. Я.—Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). М., 1960; Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского).— В кн.: О Достоевском, сб. 1. Прага, 1929.

ными межчеловеческими отношениями в произведении. Правда, в повести тем не менее преобладает субъективное восприятие героя. Но сквозь это болезненное, искаженное, фантастическое отражение окружающего пробивается жизненная реальность действительных отношений между людьми, волнующих Ордынова и наблюдаемых им.

Если оглянуться на литературную традицию, к которой присоединился здесь Достоевский, посмотреть на практику русской и западноевропейской прозы 30—40-х гг., то в «Хозяйке» угадывается произведение, соответствующее расхожему в то время эталону романтической повести². В основе произведения Достоевского — фантастический сказочный мотив о попытках освободить из страшного, непонятного плена прекраснейшее существо.

Явно романтическое происхождение имеет субъективность героя, живущего как во сне, среди фантомов своей фантазии, книжных образов и воспоминаний. Такое внимание к личности, к ее внутреннему, автономному от действительности, противопоставленному ей миру опять-таки показательны для романтиков³. Достоевский создает экстатическую реальность, утверждающую власть духовного и идеального и отталкивающуюся от низменного и обыденного в повседневной жизни.

Исключительное и фантастическое в повести — того же характера. Чтобы показать героя в его романтическом одиночестве, писатель уводит его с шумных улиц города, заполненных суетой и «пошлой прозой», на безлюдную окраину. Венчает историю финал с нарочито приземленными объяснениями происходившего, но не снимающими все-таки его непонятности и загадочности. Это опять-таки находит себе прецедент в романтической иронии.

Гносеологическое отношение героя к действительности имеет себе соответствия в романтической прозе. В самом деле, он в том положении, когда «сказка воплощалась перед ним в лица и формы»⁴. Однако нет оснований все происхо-

² См. комментарий Г. М. Фридендера к «Хозяйке» в кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 1. Л., 1972, с. 509; Ботникова А. Б.—Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977, с. 174—180.

³ Здесь вспоминается известная характеристика романтизма из статьи критика: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 548—549.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 1. Л., 1972, с. 279. В дальнейшем повесть цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

дящее выводить из фантазии Ордынова, относить за счет бреда героя⁵. Ведь странная пара — Мурин и Катерина — действительно загадочна. Как бы ни было воспламенено воображение Ордынова, с фигурой Мурина, безусловно, связаны темные дела и странные происшествия. Интуиция романтического героя только при первой встрече немотивированно (как и положено в романтической повести) привязывает Ордынова к загадочным фигурам. Затем его захваченность удерживается помимо влюбленности героя реальной странностью наблюдаемых взаимоотношений.

Таким образом, становится невозможным или недостаточным вывод: «В «Хозяйке» Достоевский показал слабость натуры мечтателя, «слабое сердце», которое было сломлено даже не в столкновении с жизнью, а с призраками ...созданными напуганным воображением мечтателя. Трагедия «слабого сердца», гибнущего в иллюзорном мире призрачных видений, вот идея повести»⁶. Герой якобы не справился с собственными, надуманными видениями и поэтому погибает как личность, придя к духовному краху.

Если б это было так, то мы имели бы дело еще с одним реалистическим произведением Достоевского. Однако читатель так и не узнает даже реальную подоплеку событий: что же представляет собой Мурин, был ли он связан с раскрытым притоном? По-прежнему остается неясным его прошлое и те обстоятельства, которые подчинили ему Катерину. Реального жизненного адекватата сказочной версии Катерины и болезненно-бредовой версии Ордынова в повести не приведено. Неясность, познавательная неудовлетворенность остается и у героя (у него вместо ясности — физическая и духовная сломленность, подавленность), и у читателя.

По-видимому, автору нужно было сохранить эту загадочность, эту таинственную двусмысленность происшедшего с героем. Или — во всяком случае — это то, что он смог пока дать в познании и художественном освоении определенного явления. Ордынов выбит из колеи, поставлен в тупик не иллюзорностью своих собственных видений, а загадочностью какой-то другой, находящейся вне его реальности и невозможностью разгадать ее. И уход героя в религию и мистику («...что-то похожее на мистицизм, на предопределение и

⁵ Так получилось у А. Л. Бема.

⁶ Пороженков в Е. П. Язык и стиль повести Достоевского «Хозяйка». — «Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина», 1968, № 288, с. 200.

таинственность начало проникать в его душу», 318) является следствием поражения его, ученого и книжника, перед загадками самой жизни.

Это еще раз подтверждает романтический характер произведения. Именно непонятная реальность духа, символов, потусторонних влияний обладает «мятежной независимостью» от стремящегося разгадать ее человека. Ордын пасует перед «чем-то могучим, но неведомым» (279). Жизнь, им не познанная, не поддающаяся разгадке и расшифровке, «вся эта жизнь, своею мятежною независимостью, давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией» (280).

С чем же имеет дело Ордын, в чем состоит «тайна», разгадать которую он оказался бессильным? Герой столкнулся с необъяснимыми пока с точки зрения плоско-рационального или идеально-романтического представления о человеческой душе, о чужой жизни, замкнутыми в самих себе, недоступными никому со стороны отношениями двух людей. Сострадание Ордынова, предчувствующего во взаимной связи дорогой ему женщины и ее таинственного спутника «обман, расчет, холодное, ревнивое тиранство и ужас над бедным, разорванным сердцем» (311), наталкивается на неприступную и загадочную психологическую реальность этих нарушимых отношений.

Романтик, не обладающий достаточной способностью анализа или строящий его на слишком нежизненных посылах, пасует — и на практике и в осознании — перед нерасторжимостью пары — мучителя и его жертвы, наслаждающейся своим мучением, бессильной вырваться из плена. «...То мне горько и рвет мне сердце,— говорит Катерина,— что я рабыня его опозоренная, что позор и стыд мой самой, бесстыдной, мне люб, что любо жадному сердцу и вспоминать свое горе, словно радость и счастье...» (299). Она выбирает Мурина, а не Ордынова, повинуюсь своей извращенной привязанности к властителю, держащему ее в духовном рабстве.

Объясняясь с героем у Ярослава Ильича, Мурин отделяется самой внешней, нарочито прозаичной версией своих отношений с Катериной. Но затем, оставшись наедине с Ордыновым (так и в финале повести педалировано наличие непонятого персонаже и всей истории двусмысленности, неоднoplanовости), он дает самое правдивое объяснение, в котором звучит мотив «Легенды о Великом инквизиторе». Мысль уже сформулирована, хотя от «Хозяйки» до «Кара-

мазовых» срок в три десятилетия с лишним: «...слабому человеку одному не сдержаться! Только дай ему все, он сам же придет, все назад отдаст; дай ему полцарства земного в обладание, попробуй — ты думаешь что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет. Глупому сердцу и воля не впрок!» (317). Эти слова обращены к Ордынову, но они прежде всего о Катерине.

Героя же тревожит в отношениях между «слабым сердцем» и его всемогущим, пронизательным покровителем не их психологическая неизбежность, не механика власти и зависимости, но мучение и страдание, которым подвергается несчастное существо. Логика Мурина принадлежит только самому Мурину и героем не разделяется. Для Ордынова в ней оправдание насилия и духовное давление на него, которое он не в силах опровергнуть, не в силах оттолкнуть. В этом-то и состоит духовный крах героя. И тем не менее «...ему беспрерывно снилась глубокая, безвыходная тирания над бедным, беззащитным созданием; и сердце смущалось и трепетало бессильным негодованием в груди его» (319). Принципиально, что тревога Ордынова не реализована в практической сфере. Она выражается в его снах, в сфере духовной, идеальной.

Но эта тревога и приводит героя к самым первым аналитическим результатам, к наметке решения, к отгадке причин и механики загадочных отношений. Он начинает — пусть в самой общей форме — различать методы духовного порабощения слабого сильным: «Ему казалось, что перед испуганными очами вдруг прозревшей души коварно выставляли ее же падение, коварно мучили бедное, слабое сердце, толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (319).

Из сочетания правды Мурина, властелина над «слабым сердцем», и правды Ордынова, сочувствующего «слабому сердцу», но бессильного чем-либо ему помочь, и складывается разгадка тайны, положенной в основу произведения. Повесть содержит романтическую интерпретацию сложного психологического комплекса в человеческих отношениях. Романтическому методу доступен показ таких психологических

глубин, открытие тайников души человека. Однако так же бесспорно, что у каждого метода своя компетенция, свои возможности и свои пределы. Поэтому-то фантазмагория, переживаемая Ордыновым, представляет собой собственно романтическую версию явления, романтическое отражение сложной психологической проблемы. Тайна, загадочность, сказка, болезненный бред — вот ее облик в восприятии романтического героя и автора-романтика.

Позднее, в 60—70-е гг., восприятие действительности в ее таинственной загадочности не покидает Достоевского, приобретая религиозно-мистический характер в рассуждениях Макара Ивановича Долгорукого и Зосимы. Но в таком виде оно находится фактически на периферии авторского сознания, перейдя по преимуществу в ведение лишь некоторых идеальных героев и только отчасти получив эстетическое, структурно-художественное качество. Преобладающим и центральным в мире зрелого Достоевского становится логически могущественный, строящийся на учете всех жизненных факторов анализ действительности, полной кричащих, запутанных проблем⁷.

Дав романтическую версию психологического аномального комплекса, интересовавшего его до и после этого произведения, писатель столкнулся с тем, что при романтическом принципе подачи он изобразит лишь с непознанным остатком, с односторонне эмоциональной стороны, в сказочно-фантастическом облики и аналитическому исследованию не поддается. Пользуясь романтическим инструментом, Достоевский сумел прийти со своим героем лишь к признанию непостижимости того, что было более доступно реалистическому анализу, подлежало его компетенции. В этом оказался главный творческий результат повести.

Романтик Ордынов отстывает и как практик, и как мыслитель перед загадкой аномального комплекса. Он терпит поражение перед неизбывной стихией духовного насилия, фантазмагорией зла в человеческом мире. К отгадке он даже приблизился, но его понимание происходящего находится на грани кажущегося, оно не развернуто и не обосновано. И если метафорически истолковать поражение Ордынова, то можно сказать, что потерпел его неудачу и автор, по сути схвативший разгадку, но не подвергший ее реалистическому

⁷ Ср.: Назиров Р. Г. Достоевский и романтизм.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.

исследованию, не приведший к ней художественной логикой своих образов.

Вместе с тем герой и создатель «Хозяйки» вплотную подошли к тайне, которая досконально исследуется Достоевским в произведениях 60—70-х гг., — тайне человеческой души, связывающей двух людей, запутывающей их отношения в клубок любви-ненависти, зависимости и подчинения. Параллелей можно привести много. Наглядно представлена она в «Кроткой», где на героя не случайно возложено бремя самоанализа: анализу подвергнута как раз механика попыток психологического владычества над другим человеком, над «слабым сердцем», над сознанием кроткого, верующего существа. Объяснение аномального и вместе с тем до чрезвычайности распространенного в действительности комплекса передвинуто внутрь, дается уже не со стороны, а исходя из мерок и понятий одного из носителей этого мучительного комплекса. И интеллектуальное могущество героя, потерпевшего страшное поражение в поединке с «кроткой», позволяет выяснить нравственный потенциал явления, противного лучшим людским устремлениям, чреватого безмерным одиночеством для человека в трагическом мире.

Взгляд, согласно которому Достоевский многое усвоил из романтической традиции, требует в значительной мере углубления и уточнения. Когда этот сложный вопрос сводится к выяснению заимствования приемов или образов, к называнию внешних созвучий, это, безусловно, только обедняет его. Гораздо принципиальнее задача выяснения творческих потребностей, вызвавших обращение-возврат к романтическому образцу. Важны и системные принципы, позволившие сплавить в дальнейшем воедино и созвучное романтическому творчеству и ему противоположное. Достоевский использовал романтический образец, подчиняя его.

Что касается «Хозяйки», то здесь «загадки» сложного, трагического мира еще не осознаны последовательно, как проблемы, требующие реалистического исследования. Дано первое приближение к проблемам, которые пока передвинуты в сферу романтической художественной мистики. Достоевский заколебался и оперся на расхожий романтический эталон.

Однако были и весьма существенные объективные причины для такого обращения. Реалистическая проза еще не была готова к освоению явлений, притягивавших внимание Достоевского-художника. Для этого ей надо было расширить

пределы доступного, выйти за рамки натуральности и физиологизма. Необходимо было расширение изобразительного арсенала. Требовалось возобновление связей с недавней традицией (в основном Лермонтовым, отчасти — Пушкиным). Романтики же в прикосновении к сложным проблемам человеческой души шли первые, а их система художественных средств была как раз настроена на внимание к тайнам духовной жизни человека. Созвучным Достоевскому оказывался, конечно, и пафос бесстрашной сосредоточенности романтического художественного сознания на сложнейших, непостижимых «узлах» в отношениях человека с трагическим миром.

Предстояло тем не менее перейти от романтических «тайн» к реалистическим проблемам. И это неизбежно вызывало изменение самого способа художественного освоения жизни, уточнение предмета изображения. Принципиальные изменения, происходящие в повести с героем, превращения, дающие о себе знать в душе Ордынова. Исходно — состояние разомкнутости с внешним миром, в котором находится он сначала: «...ему покамест и в голову не приходило, что есть другая жизнь — шумная, гремящая, вечно волнующаяся, вечно меняющаяся, вечно зовущая и всегда, рано ли, поздно ли, неизбежная»; «Страсть (к науке.— В. С.) сделала его младенцем для внешней жизни...» (265). Однако героя вдруг посещают «новые, почти неизвестные ощущения» (264). Оказывается, его притягивает внешняя жизнь, идущая вокруг него: «Все поражало его; он не терял ни одного впечатления и мыслящим взглядом смотрел на лица ходящих людей, всматривался в физиономию всего окружающего, любовно вслушивался в речь народную...»; «...ему как-то бессознательно хотелось втеснить как-нибудь и себя в эту для него чуждую жизнь, которую он доселе знал или, лучше сказать, только верно предчувствовал инстинктом художника. Сердце его невольно забилось тоскою любви и сочувствия. Он внимательно вглядывался в людей, мимо него проходивших; но люди были чужие, озабоченные и задумчивые...» (266).

Здесь потенциально скрыты две творческие задачи Достоевского, отраженные на самосознание романтического героя. Понятие «чуждости» («чуждая жизнь», «чужие люди») сигнализирует об их присутствии в сознании художника: оно отрицательно обозначает потребность писателя в проникновении в эту «чуждую жизнь», в познании «чужих людей», в установлении связи, единства с ними — сначала хотя бы ху-

дожественным путем, путем эстетического освоения. Здесь вышли на поверхность, выдали себя реалистические по своему характеру познавательные и художнические импульсы, так как для романтика нет другого человека, нет чужого сознания. Художник-романтик не объективирует их полностью, а склонен подменять другого человека самим собой, распространяет свою субъективность на все окружающее. (Вспомним известную оценку А. С. Пушкиным драматических героев Байрона.) Ввиду выпадения «Хозяйки» из художественной системы и раннего Достоевского она еще очевиднее обнажает творческие импульсы художника: созданный на основе романтического принципа герой — это в существенной части автоизображение писателя. Но внимание к «чуждой жизни», проникновение в нее не выходит все-таки за пределы романтической фантазмагии, носит предварительный, самый первоначальный характер.

И второй творческой установкой Достоевского, обнаруживающейся в духовном состоянии героя, является внимание к изображению отчужденного сознания. В «Двойнике», «Хозяйке», «Белых ночах» писатель дает разные типы отчужденного от жизни сознания, раскрывает разные формы отчуждения личности от реальности. Интересно, что именно в «Хозяйке» появляется образная формула-аналогия для обозначения чрезмерно развившегося сознания, не справившегося ни с окружающей жизнью, ни с самим собой. Используется образ из сказки об ученике чародея, которого одолели выпущенные им на волю нечистые силы.

В «Хозяйке», как и в последующих «Белых ночах», Достоевский взял проблему отчужденного сознания по преимуществу в психологическом и познавательно-гносеологическом аспектах. В Ордынове он показал отчужденное сознание в краткосрочный, драматичный в своей мимолетности, момент возврата к «чуждой жизни», возврата, граничащего с фантастикой. Характерно, что обоснование оторванности героя от мира — в его книжных занятиях, в его страсти к науке и «исключительности» его характера (265, 267). Трагические социально-нравственные мотивы «Двойника» здесь отсутствуют.

Показателен и исход, к которому Достоевский уже в произведении 1847 г. приводит своего героя. Крах Ордынова перед действительностью потребовал от автора обозначения конечного в повести состояния его мировоззрения. Достоевский пока чисто формально, но исходя из знания особенно-

стей характера, переживающего отчуждение, предложил завершение, которое в данном произведении даже и не означает действительного выхода (герой скорее и остался в тупике). Схвачена внешняя, необходимая логика, но нет ее внутреннего обоснования и подробного раскрытия. Ордынцов впал в мистицизм, обратился к религии. Это, однако, содержало намек на то, что писатель уже тогда предвидел возможный логический выход из тупика отчужденного состояния, предполагал его преодоление в этической сфере, в помощи религии. Романтический же изобразительный вариант был использован для попытки художественного освоения самого состояния, но не для нравственной проповеди.

Таким образом, «Хозяйка» была во многом неизбежным и вынужденным обращением Достоевского к романтическому образцу. Стремясь освоить притягивающие его области жизни человеческой души, обрести себя как художника и расширить творческие возможности, писатель и взял неожиданно для критиков и читателей в качестве опоры до сих пор чуждый ему творческий канон. Повесть приоткрывает острые противоречия и проблемы художника в начале формирования его идейно-эстетической системы.

Романтическая версия жизненных явлений, интересных Достоевскому, не отвечала тому уровню аналитичности, которого он достиг раньше и потенциальная заявка на который содержалась в самом материале изображения. Было закономерным обращение к романтическому принципу в этом произведении, но не менее необходимым и неизбежным был последующий выход за рамки романтического канона. «Загадки», осваивавшиеся художником, оказались той сложности и глубины, которые были недоступны ни эталонной романтической повести, ни тем реалистическим жанрам, которые прозаик опробовал до этого. Сама природа «загадок» и «тайн» уже, по-видимому, находилась в ином, трагическом мире, исполненном острейших психологических противоречий, кричащих социальных проблем, неутоленных нравственных потребностей. И она требовала реалистического анализа с опорой на объективную реальность, многостороннего исследования жизни с учетом всех ее слагаемых.

СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ТЕМЫ ДЕТСТВА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский был человеком своего времени. Его, как художника и мыслителя, волновали те же проблемы, решением которых занимались великие предшественники и современники писателя — Гоголь, Белинский, Тургенев, Толстой, Петрашевский. Каковы пути социального переустройства общества? Каковы возможности человека в этой огромной созидательной работе? Готов ли сам человек к жизни на справедливых началах?

Достоевский первым в русской литературе задал эти вопросы «маленькому» человеку, забитому и униженному обстоятельствами. Они стали центральными в самосознании героя, считающего себя «ветошкой». В творчестве Достоевского, «мы видим не кто он [герой] есть, а как он осознает себя»¹ в окружающем мире, как относится к себе и оценивает свое положение. «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением», — писал М. М. Бахтин. И это принципиально новое осмысление действительности начинается с первого произведения — романа «Бедные люди», хотя содержательный материал остается гоголевским, в ключе натуральной школы².

Мотив социальной несправедливости — один из центральных в реалистической литературе. Именно ее острая социальная направленность была ближе и дороже всего Белинскому. Он считал, что русская литература должна пойти по пути усиления критики социальной несправедливости. Но, «благодаря Толстому и Достоевскому, стало очевидно, что социальность в литературе можно понимать и как более опосредованную, возникающую в результате, казалось бы, внешнего отхода от нее»³.

С первых же шагов на литературном поприще Достоевский ищет свой путь в постижении человека, который, по его убеждению, является самой глубокой и большой тайной. Вряд ли у какого другого писателя (причем в самом начале

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 81.

² См. там же, с. 82.

³ Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность. М., 1974, с. 116.

творческого пути) можно найти такое разнообразие подходов, проб, художественных экспериментов в изображении окружающей действительности и сложного внутреннего мира самого человека: «Бедные люди» (роман в письмах) — «Двойник» (Петербургская поэма) — «Елка и свадьба» (Из записок неизвестного) — «Белые ночи» (Сентиментальный роман) — «Маленький герой» (Из неизвестных мемуаров. Детская сказка). В 1846 г. Ф. М. Достоевский писал брату: «Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу... В моем положении однообразие — гибель»⁴. И в этом калейдоскопе художественных проб постоянно звучит мотив детства. Маленькие герои проходят тенями на страницах первых произведений («Бедные люди»), а потом все настойчивее начинают заявлять о себе («Неточка Незванова»).

Тема детства, шире — проблема молодого поколения — одна из сложнейших социально-философских, этических и эстетических проблем в творчестве писателя. Задача настоящей статьи — показать отражение социального аспекта темы детства в ранних произведениях Достоевского, художественное своеобразие его решения, а также значение этого мотива в идейно-тематической проблематике указанных произведений. Детские судьбы, причины детской неустроенности не просто предмет художнического исследования писателя. «Дети у Достоевского, — подчеркивает Ю. Ф. Карякин, — последняя и решающая проверка всех и всяких идей, всех и всяких теорий. Здесь беспощадно разоблачаются все и всякие самообманы»⁵. Ф. М. Достоевский возлагал большие надежды на молодое поколение. Он как-то сказал: «Я на молодежь надеюсь, и она у нас страдает «исканием правды и тоской по ней»⁶. Писатель постоянно возвращается к истокам, где начинается формирование личности, становление характера, — раннему детству. Ведь «из подростков создаются поколения»⁷.

И чтобы понять и глубже проникнуть в сложные и противоречивые характеры Раскольникова, князя Мышкина, Настасьи Филипповны, братьев Карамазовых, необходимо

⁴ Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.—Л., 1928, с. 100.

⁵ Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. М., 1976, с. 90.

⁶ Цит. по: Зелинский В. Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского. М., 1915, с. 134.

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 13. Л., 1975, с. 455. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

повнимательнее присмотреться к детским образам из ранних произведений Достоевского. Именно первые столкновения с окружающей действительностью, первые впечатления, по убеждению Достоевского, накладывают неизгладимую печать на всю дальнейшую жизнь человека.

Кажущаяся эпизодичность детских типов уже в ранних произведениях писателя весьма показательна. Через призму детских восприятий оцениваются поступки взрослых, их деяния. Своей непосредственностью и чистотой дети как бы снимают покров сложных и противоречивых жизненных наслоений, приближают нас к постижению истины, хотя, по словам Е. А. Опочинина, «в детской душе большая глубина, свой мир, особый от других, взрослых, и такая иной раз трагедия, что в ней и гению не разобраться»⁸.

Встреча Макара Девушкина с обездоленными детьми на петербургских улицах, смерть сына чиновника Горшкова потрясают героя до глубины души, заставляют с предельной беспощадностью оценить свое место в окружающем мире, осознать безысходность своего положения. И поэтому не случайно, говорит Девушкин, у него «с недавнего времени слог формируется» (I, 88), становится более строгим, менее витиеватым. «Сегодня, в пятом часу утра, умер у Горшковых маленький» (I, 50). Ребенок умер от голода. Там, где настоящая трагедия, о которой нужно кричать на весь мир и во весь голос, Достоевский прибегает к протокольному изложению. Этот факт (смерть ребенка) заслуживает того, чтобы стать достоянием истории. В последнем романе Достоевского, в главе «Бунт», Иван Карамазов в подтверждение своей мысли о несправедности существующего миропорядка скажет (а вместе с ним и автор): «В сотый раз повторяю — вопросов множество, но я взял одних деток, потому что тут неотразимо ясно то, что мне надо сказать» (XIV, 222).

Детство в первом романе писателя дается через призму восприятия главных героев — Вари Доброселовой и Макара Девушкина. Картины детских страданий позволяют автору рельефнее показать трагическую невозможность счастья Вари и Макара в обществе, где даже дети страдают.

Предельно лаконична авторская позиция в остросоциальном рассказе «Елка и свадьба». Она проявляется в авторской иронии, оценке действующих лиц рассказа («...сперва

⁸ Цит. по: Пушкарева В. С. Тема детских страданий в произведениях Ф. М. Достоевского. — В кн.: XIII Герценовские чтения. Филол. науки. Л., 1970, с. 62.

произведены на свет одни бакенбарды, а потом уж приставлен к ним господин, чтобы их гладить»; «Потом я не мог не подивиться мудрости хозяев при раздаче детских подарков»; «...человек сытенький, румяньенький, плотненький, с брюшком», II, 96, 99). Но оценка рассказчика может быть субъективной. Достоевскому нужна еще одна точка зрения, чтобы приблизить читателя к истине. Этим он добивается объемности изображения. Другая точка зрения высказывается детьми, которые «все были до невероятности милы и решительно не хотели походить на больших» (II, 96). Этим самым писатель как бы подчеркивает непредвзятость второй точки зрения, ее «авторитетность»⁹. «Подите вы прочь», — говорит девочка Юлиану Мастаковичу, интуитивно почувствовав к нему неприязнь, даже ненависть (II, 96).

Писатель говорит о детской солидарности. Но даже среди детей не может быть полной гармонии, счастья в мире купли-продажи, где господствует его величество Миллион. Сын гувернантки «до того соблазнился богатыми игрушками других детей... что решился поподличать». Но ничего не помогло, «...через минуту какой-то озорник препорядочно поколотил его. Ребенок не посмел заплакать» (II, 97). Страшна своей безысходностью последняя фраза. Чем могут впоследствии обернуться эти невыплаканные детские слезы?

Однако трагедия не только от социального неравенства. Страдают и дети богатых, и им коверкают жизнь, убивают в них человеческое достоинство, чистые чувства. Судьба одиннадцатилетней девочки предрешена в этом мире. Расчеты буржуазного дельца Юлиана Мастаковича оправдались. Свадьба состоялась через пять лет. Но в лице невесты «сказывалось что-то донельзя наивное, неустановившееся, юное и, казалось, без просьб само за себя молившее о пощаде» (II, 101). Кто заплатит за это молчаливое страдание? Как и что сделать, чтобы не было его? На эти вопросы у Достоевского еще нет ответа. Но детское страдание и ужасно-то своей молчаливостью. Этим писатель срывает благочестивый покров с хищной природы буржуа, «вышибает из сердца раздражительный вопрос, так и подымает в вас какую-то нервную боль...»¹⁰.

⁹ Об «авторитетности» см.: Ветловская В. Е. Поэтика «Братьев Карамазовых». Л., 1977, с. 52—68.

¹⁰ Добролюбов Н. А. Забытые люди.— В кн.: Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956, с. 59.

В «Неточке Незвановой» повествование ведется от лица героини. Собственно, этот незаконченный роман — история детского самосознания. События, лица, поступки оценивает маленькая девочка. Окутаны тайной отношения между Петром Александровичем и Александрой Михайловной, у которых живет Неточка. И через призму детского восприятия все оценивается.

Петр Александрович — продолжение образов Юлиана Мастаковича («Елка и свадьба»), Быкова («Бедные люди»). Внешне это вполне порядочный человек. Прямой авторской оценкой образа мы нигде не найдем, все факты окружающей действительности стали элементами детского самосознания. «Мигом одно темное, далекое воспоминание детства моего воскресло в моей памяти». Вот это воспоминание: «Мне показалось, что он [Петр Александрович] как будто переделывает свое лицо... Он в один миг, как будто по команде, стал совсем другим человеком. Помню, что я, ребенок, задрожала от страха, от боязни понять то, что я видела...» (II, 250—251). Но как бы ни был велик страх перед боязнью понимания, героиня Достоевского — из «задумывающихся» детей, ее детская мысль постоянно бьется над разгадыванием человеческой тайны, познанием своей души, окружающего мира. И в конце повести Неточка Незванова бросает в лицо Петру Александровичу: «Но смотрите, я вас знаю всего, вижу насквозь, не забывайте же этого!» (II, 266).

Своеобразна у Достоевского в его ранних произведениях социальная детерминированность детских характеров. Каждый из них как бы изнутри «взрывает» всякую заданность, любую схему, предопределенность. Дети в ранних произведениях писателя (через их родителей) всегда принадлежат к той или иной социальной среде, занимают определенное место в общественной иерархии. Этим как бы замыкаются внешние границы образа. Но не внешнее обстоятельство важно для писателя. Социальная отнесенность интересует его постольку, поскольку это распространяется на духовную жизнь, самосознание героев. И главное для писателя, что дети начинают сами задумываться над социальной несправедливостью и ее возможными последствиями в их дальнейшей судьбе. «Я начала думать, рассуждать, наблюдать», — говорит Неточка (II, 160).

«Независимо от того, — пишет Г. М. Фридендер, — происходят они из разночинной в собственном смысле слова или из дворянской среды, герои Достоевского всегда с детских

лет оказываются в той или иной форме свидетелями и жертвами социального «неблагообразия», рано узнают изнанку жизни. Познакомившись с «неблагообразием» окружающих их социальных отношений, они делают эти отношения, связанные с ними философские идеи и нравственные нормы предметом напряженного размышления и анализа»¹¹. Правда, всегда нужно помнить о своеобразии детского анализа и понимания действительности, некоторой их категоричности, горячности, противоречивости. Но именно детские суждения, в силу их непосредственности и искренности, наиболее авторитетны для писателя, для правильного понимания художественной идеи произведения.

Сама Неточка говорит, что в раннем детстве «много совершенно детских впечатлений» стали для нее «как-то страшно доступны» (II, 159); ее поразила мысль, что Ефимов «много терпит и выносит от матушки» (II, 160). У Неточки появляется «безграничная любовь» к отчиму. Это «материнское чувство» зарождается после первой родительской ласки. Но, столкнувшись с ложью, подлостью, бездушием, Неточка запишет: «В эту минуту я, ребенок, понимала его [Ефимова] насквозь и уже чувствовала, что меня навсегда уязвило это сознание, что я уже не могла любить его, что я потеряла моего прежнего папочку» (II, 178); «Он меня считал трехлетним ребенком, тогда как я все понимала» (II, 179).

Вот какие недетские вопросы волнуют Неточку: «Зачем же он обещал награду за то, что я уже решила сделать своей собственной волей?» (II, 180). И писатель не вмешивается в повествование, он предоставляет возможность высказаться Неточке до конца, понять трагедию своего отчима: «Истина ослепила его своим нестерпимым блеском, и что было ложь, стало ложью и для него самого» (II, 188). И эту истину ребенок понял раньше, вернее — почувствовал ее. Поняла Неточка не только глубину трагедии таланта в крепостной России: «...когда к моему телу прикоснулось это серебро, и я как будто только теперь поняла, что такое деньги» (II, 185); «Я ведь понимала, что, видно, была ужасная крайность, которая заставила его [Ефимова] решиться... пожертвовать, таким образом, моим бедным, беззащитным детством» (II, 179—180). Именно деньги — первопричина зла, всех страданий. Поэтому так часто считают серебро и медяки в доме у Ефимова.

¹¹ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 384.

Несколько особняком в раннем творчестве Достоевского стоит рассказ «Маленький герой», написанный в Петропавловской крепости. И в плане исследуемого нами аспекта, казалось бы, этот рассказ наименее показателен. Однако детский вопрос, «взятый во всей своей широте, может быть рассматриваем как один из социальных вопросов, так как та или другая постановка его всегда до известной степени свидетельствует о нравственном уровне общества и его нравственных идеалах»¹². Ведь раздавались же возмущенные голоса буржуазных резонеров: «Рано же у нас созревает сознание собственного достоинства!» Или: «Раннее развитие, ранняя любовь — вот моральные эпидемии, с которыми разумное человечество должно бороться во всеоружии знаний и опыта, для блага и преуспевания своего потомства»¹³.

Острых социальных проблем, как это было в «Неточке Незвановой», «Елке и свадьбе», Достоевский в «Маленьком герое» не ставит. В одной из бесед он скажет: «Когда я очутился в крепости, я думал, что трех дней не выдержу и — вдруг совсем успокоился. Ведь я что делал?.. Я писал «Маленького героя» — прочтите, разве в нём видно озлобление, муки? Мне снились тихие, хорошие, добрые сны» (II, 506).

Для Достоевского всегда было интересно «первое, самостоятельное проявление в жизни» (II, 97). Ситуации могут быть самыми различными. Даже такими, на первый взгляд, незначачими, как в «Маленьком герое». То, что малозначительно для взрослого, для ребенка может быть очень важным, особенно для развития его нравственного чувства.

О Маленьком герое мы почти ничего не знаем. Писателю не столько важна социальная привязанность детского характера, сколько его проявление, более того — в кульминационные моменты. Маленький герой совершил поступок — «Ну, что ж теперь делать? Все открыто, все обнаружилось... На меня падет вечный стыд и позор!..» (II, 281—282). Внутренний монолог мальчика продолжает взрослый рассказчик: «По правде, я и сам не умел назвать того, за что так страшился и что хотел бы так скрыть» (II, 282). И только вмешательство автора помогает понять смысл детской тревоги: «...в ребенке было грубо затронуту первое чувство... осмеяно первое

¹² Пользинский П. С. Детский мир в произведениях Ф. М. Достоевского. Ревель, 1891, с. 67.

¹³ Янтарева Р. А. Детские типы в произведениях Достоевского. СПб., 1895, с. 90, 93.

и, может быть, очень серьезное эстетическое впечатление» (II, 282).

В самом начале рассказа говорится: «Разумеется, злословие, сплетни шли своим чередом, так как без них свет не стоит, и миллионы особ перемерли бы от тоски как мухи» (II, 268). Но пройдя ряд испытаний, мальчик в конце рассказа уже многое понимает: «Он [пакет] без надписи, его могут вскрыть, а тогда... что тогда?.. Через минуту их [этих особ] улыбающиеся лица будут грозны и неумолимы» (II, 291). Мы становимся свидетелями нравственного роста личности. Достоевский отражает это становление в своеобразно спрессованном художественном времени, в вихре сменяющихся событий, два из которых являются этапными на пути формирования личности, ее нравственности: скачка на лошади и история с потерянным пакетом. Первое — испытание решительности, смелости; второе — проявление порядочности, высокой нравственности. И здесь Достоевский не скупится на описания душевных терзаний Маленького героя, до мельчайших подробностей показывая хитрость с букетом и письмом, свидетельствующую о внутреннем такте мальчика. И даже сквозь «тихие и добрые сны» Достоевский видел и говорил о тех опасностях, которые угрожают детской душе в самый ответственный период, период становления личности, формирования характера, тем более в мире, где «злословие, сплетни шли своим чередом».

Социальный аспект темы детства в раннем творчестве Достоевского занимает значительное место. Широкий диапазон его проявления, в каждом новом произведении меняются тональность звучания, угол зрения автора, появляются новые грани, расширяется перспектива. Философско-нравственное понимание проблемы детской неустроенности для Достоевского станет определяющим в период создания поздних романов. Устами Алеши Карамазова писатель в последнем своем романе скажет: «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства... Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь» (XV, 195). Это убеждение Достоевским выстрадано. Он пронес его через всю свою жизнь. Но, будучи реалистом, он говорил в своих произведениях, что при существующих общественных отношениях у большинства людей очень мало хороших воспоминаний, «вынесенных из детства».

**ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ «ВРЕМЕНИ»
И «ВЕЧНОСТИ» В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»**

Достоевский не был философом в обычном смысле этого слова (он был писателем-мыслителем, «любившим философию»), но его творчество дает основание считать, что он и бессознательно, и специально интересовался философскими проблемами времени и пространства, тем более что поиски «человека в человеке» вели его к «поискам времени».

Можно говорить о своеобразной философии времени у Достоевского, основывающейся на понимании им исторического времени — концептуального времени; его перцептуальном времени¹; художественной практике воплощения времени — художественном времени.

Проблему философии времени у Достоевского мы рассмотрим лишь в аспекте тех «кругов философии», от которых отражательно расходятся волны в литературе. При этом остановимся подробнее на проблеме соотношения времени с вечностью², имея в виду историко-философский подтекст творчества Достоевского, который определен в нашей науке Л. П. Гроссманом, Г. М. Фридендером, М. Я. Ермаковой и др.

«Круги» и превращения этой проблемы в ее развитии бесконечны в философии нового времени. Нас интересует здесь то, что неизбежный и необходимый конфликт времени и вечности в философском плане переходит в конфликт личного и исторического времени в этической плоскости, бесконечными «кругами» расходясь в художественной литературе³.

¹ О понятиях концептуального и перцептуального времени см.: Зобов Г. А. и Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства.— В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

² О содержании категорий времени и вечности («tempus» и «aeternitas») см. в кн.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 107 и др.

³ В. В. Иванов в статье «Категория времени в искусстве и культуре XX века» пишет по этому поводу: «Ограничение творчества каждого художника во времени — и прежде всего ограничение смерти, которую М. Врубель называл категорическим императивом, — не только предопределяет некоторые его черты, но и объясняет одну из главных тем искусства — соотношение времени и вечности» («Ритм, пространство и время в литературе и искусстве», с. 54—55).

Постижение этого конфликта в философии нового времени шло по спирали: если вначале он вызвал трагический стон Паскаля от сознания преходящего, убегающего, ускользающего в ничто времени человеческой жизни, затерянной в бесконечном пространстве и бесконечном времени, если для Канта он предстал в виде непримиримой антиномии разума, то для Фейербаха в каждом мгновении человеческой жизни воплощена бесконечность, чаша бессмертия наполняется для него вновь, как кубок Оберона. Что касается Гегеля, то у него, по словам В. И. Ленина, «...гениальна основная идея: всемирной, всесторонней, **живой** связи всего со всем...»; слово «момент» понимается «... в смысле момента *связи*, момента в сцеплении...»⁴. Истинная бесконечность, по Гегелю, не противостоит своим элементам, не механически входит в них (как у Фейербаха), а включает их в себя.

В философии времени Достоевского обнаруживается тот же вопрос — о соотношении конечного времени с бесконечным, личного — с историческим: «А бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое малюсенькое?» — надрывно спрашивает Федор Павлович Карамазов у Ивана и Алеши, и говорит: «Господи, подумать только о том, сколько всяких сил даром на эту мечту, и это столько уж тысяч лет! Кто же это так смеется над человеком, Иван?»⁵.

Старец Зосима поучает: «Многое на земле от нас сокрыто, но взамен того даровано нам тайное, сокровенное ощущение живой связи нашей с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущность вещей нельзя постичь на земле...»⁶. Иван Карамазов, смиренно сознаваясь: «... у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего»⁷, тем не менее страстно мучается разрешением именно этих вопросов. (Следует отметить, что вопросы бесконечности пространства и времени и им подобные, наряду с другими философскими проблемами, были характерны для эпохи Достоевского и обсуждались «русскими мальчиками», которым непременно надо было «мысль разрешить».)

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 131, 132.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 14. Л., 1976, с. 123—124.

⁶ Там же, с. 290.

⁷ Там же, с. 214.

Иван Карамазов не принимает метафизической гармонии мгновения и вечности, «тик мира сего» ему очень даже не нравится. Историческое время Ивана (его восприятие и суждение о социальном времени) предельно драматично. Как и блаженный Августин, он уверен: «Бог мог бы, если б пожелал, явиться в настоящий момент, но он ждет, пока число наше исполнится до последнего»⁸ (пока наступит «последнее время», которое возвратится в вечность, соединится с ней).

Но Иван Карамазов не бога не принимает, нет («отношение к богу» у Достоевского всегда было и оставалось!), он мира, им созданного, мира божьего не принимает и не может согласиться принять, потому что вся эта абстрактная модель для Ивана — «это лишь эвклидовская дичь». «...Ведь жить по ней я не могу же согласиться!» — кричит он⁹.

Не может человек примириться с тем, что виновных нет, что все одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается, механически соединяются миг, время с вечностью, человек, мир — с творцом, богом; ему нужно «возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле»¹⁰. Поэтому Иван не принимает провиденциальной гармонии мгновения, времени «ада земного» с «высшим и горним» бесконечным временем. И для Ивана открывается пустота во времени: отвергая вечность, он обесценивает время; время как разделение происходящего, слушающегося, как мера, счет; превращается в безвременье, поэтому весь его мир гибнет, не найдя иной опоры в истории, в своем времени. Эта открывающаяся пустота есть «безвременье» — ничто, те «биллионы лет», о которых говорит черт в кошмаре Ивана Федоровича.

Почему же падает в пропасть безумия Иван? Почему обрывается нить его времени?

Для него «распалась связь времен», утратилась объединяющая личность, ее «я», — сила времени. Прерывистый ритм времени, в котором живет Иван Карамазов в романе, распадается на отдельные, не связанные между собой мгновения, выражает отпадение мига, принадлежащего индивиду, от времени целого. Отпадая от времени, человек разрушает свою временную природу. Субъективно переживаемое время

⁸ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры, с. 105.

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 14, с. 222.

¹⁰ Там же.

Ивана Карамазова — функция его сознания, загнанного в метафизический тупик.

У Достоевского-автора время как форма мышления выходит за рамки индивидуального сознания, становясь категорией художественного мира произведения.

Поэтика времени у Достоевского¹¹ характеризуется парадоксальным сочетанием статики и динамики: статические эпизоды чередуются с ускорениями времени.

Остановленные мгновения, «точки» времени у Достоевского обнаруживают глубинную временную перспективу, соотносящуюся с вечным, мифологическим временем.

На мифологическом уровне повествования, давно отмеченном востоковедами¹², исторические герои Достоевского, имеющие реальных прототипов, превращаются в библейских персонажей¹³, а сюжетные события соотносятся с христианскими мифами. Здесь сцены из Нового Завета прямо вводятся в роман («Кана Галилейская»); целые главы представляют собой новые вариации на библейские темы («Легенда о Великом Инквизиторе»). Этот мифологический план, прямо не соотносящийся с фабулой романа, тем не менее играет большую художественную роль, являясь вторым планом сюжета «Братьев Карамазовых».

Имея в виду мифологический уровень повествования, концепцию времени у Достоевского можно назвать статической¹⁴. Вместе с тем статическое время — не единственное временное измерение романа: на эмпирическом уровне сюжета время в определенных пределах движется, оно динамично, соотносится с движением истории, авторского, читатель-

¹¹ Анализ поэтики времени у Достоевского в полном объеме выходит за рамки данной статьи.

¹² Так, еще Вяч. Иванов писал о трех планах художественного повествования у Достоевского, сведенных затем к двум: метафизическому и прагматическому.

¹³ Тенденция обнаружения христианских мотивов в основе ряда образов Достоевского имеет давние традиции в науке. Не повторяя их, позволим себе соотнести богоборческий бунт Ивана с первым бунтом человека, о котором рассказывает «Книга Иова» Ветхого Завета, напомнить высказанные при жизни писателя мысли об «однотипности Смердякова и черта, искушающих Ивана, как «исчадий ада», т. е. персонажей «вечной книги» — Библии.

¹⁴ О статической концепции времени в сравнении с динамической См.: Молчанов Ю. Б. Проблема времени и диалектика. — «Вопросы философии», 1975, № 8. Мы не даем определения термина, поскольку оно не расходится в принципе с его значением.

ского времени. Но и на линии эмпирического времени на всем протяжении романа реальность поддерживается Достоевским на уровне кульминации в настоящем.

Утверждаемое нами положение о статическом времени у Достоевского подкрепляется тем, что все предшествующие писателю и типологически сходные философские и художественные модели также тяготеют к статической концепции времени, представляя своеобразное статическое понимание времени на каждом определенном «круге» спирали: это космологический архетип мифологического сознания¹⁵, замкнутое в рамках вечности время — «tempus» — христианской мысли (с характерными именно для статической теории времени отношениями «между», «раньше», «позже»)¹⁶, «пространственная одновременность» «Божественной комедии» Данте, «единство времени» в литературе классицизма и т. д.

Подобные типологические связи обнаруживаются у Достоевского не только с предшествующими, но и с будущими для него концепциями времени, которые опираются на опыт прошлого развития. Лейбниц в «Новых опытах о человеческом разуме» писал: «... настоящее чревато будущим и обременено прошедшим... в ничтожнейшей из субстанций взор, столь же пронизательный, как взор божества, мог бы прочесть всю историю Вселенной — что есть, что было, что вскоре будет...»¹⁷.

Это ощущение «бремени», тяжести времени у Достоевского позволило советскому философу Б. Кузнецову высказать мысль о типологической связи концепции мира и времени у Достоевского с теорией Эйнштейна, рассматривающей «здесь — теперь» как нечто, отображающее сложность всего бесконечного мира и времени космоса.

Однако все дело в том, что у Достоевского трактовка времени как длительности без различения модусов времени, генетически связанная со статическим миропониманием, в известной степени может быть рассмотрена как предшествующая философии времени у Бергсона, в которой главное — не субъективная длительность, психологически разделяемая каждым человеком, а длительность, интуитивно восприни-

¹⁵ См. Топоров В. М. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973.

¹⁶ Христианская концепция времени детально рассматривается в книге А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» (М., 1972).

¹⁷ Антология мировой философии в 4-х т., т. 2. М., 1970, с. 471.

маемая, распространяющаяся на весь материальный мир и превращающаяся в абсолютное, универсальное время: «...так рождается идея вселенской длительности»¹⁸. Эта философия непосредственно выражена у Достоевского в рассуждениях старца Зосимы об «океане», о связи времен, типологически перекликающихся с положениями Бергсона типа: «Пусть безличное всеобщее время, если оно только существует, без конца продолжается от прошлого к будущему: все оно цельно...»¹⁹.

Пантеистическое восприятие мира Зосимой, понимание им времени как потока, объединяющего в себе и человека, и «миры горние и высшие», предвосхищает суждение Бергсона о длительности как подлинном материале человеческого существования («время — Бог!»).

С ощущением общей длительности для всех людей у Зосимы (см. характерные примеры: «Живи за меня...»; «В свое время... все... откликнулось...»; «Ты же для целого работаешь, для грядущего делаешь...», в которых ярко выражена связь времен, уничтожена граница между ними, а есть только общая длительность, отпадение от которой грозит человеку разрушением его личности, как это случилось с Иваном и Смердяковым²⁰) сходны качественные определения ее у Бергсона: «Реальная длительность нами испытывается, мы констатируем развертывание времени. <...> Раз акт, при помощи которого мы развертываем прошлое, уничтожая таким образом реальную последовательность, начавшись, он неудержимо увлекает нас к развертыванию всего времени в целом, мы детально относим тогда на счет человеческого несовершенства наше незнание будущего, которое является в сущности настоящим, и считаем длительность простым... ограничением вечности»²¹ (в то время как она, по мысли Бергсона, — сама вечность).

Философия Бергсона предваряется и в известном высказывании Свидригайлова о времени²², где выражение «время

¹⁸ Бергсон А. Длительность и одновременность. Пг., 1923, с. 40.

¹⁹ Там же, с. 44.

²⁰ У Достоевского проблемы времени не умоглядны, они действительны, входят в плоть и кровь, в сознание героев, определяют их жизнь и смерть. Другое дело, что само выделение этих проблем — абстракция, необходимая для анализа.

²¹ Бергсон А. Длительность и одновременность, с. 55—56.

²² «Что такое время? Время не существует; время есть цифры, время есть: отношение бытия к небытию» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 7, с. 161).

есть цифры» аналогично бергсоновскому: «математическая фикция».

Определенные связи, типологически обнаруживаемые в философии времени у Достоевского (на уровне сознаний героев, наиболее близких к авторскому) и Бергсона, не означают «бергсонизма» Достоевского в полном смысле этого слова. Концепция Бергсона, представляющая собой логический результат предшествующего развития идеалистической философии, в главном своем понятии длительности («durée») связана со всеми мистическими учениями от древности до своего времени, где время — демиург действительности, или бог. Интуитивное постижение длительности у Бергсона, в котором «акт познания совпадает с актом, порождающим действительность», и «исчезает различие между тем, кто познает, и тем, что познается»²³, прямо соотносится с древним мистическим индийским мифом «Видение Маркандеи»²⁴.

Иронизируя над названиями художественного метода Достоевского типа «эпилептический», «мистический реализм» (что проскальзывает в зарубежных работах о нем), тем не менее нельзя не учитывать таких моментов в романах Достоевского, которые соотносятся с его мистицизмом. Прижизненной критике Достоевский был обязан определением его как писателя мистического склада.

Вопрос о мистицизме Достоевского достаточно сложен. Наивным мистиком Достоевский не был: известен факт отрицательного его отношения к спиритическим опытам, но в бессмертие, в воскресение мертвых, в личность исторического Христа Достоевский склонен был верить, когда создавал свое «пятикнижие». Во всяком случае излюбленный Достоевским прием мистификации времени через поэтику кошмара и сна, поэтику кризиса — факт не случайный и цели художественной мистификации имеют под собой определенную философскую почву, которую мы и попытались выявить.

Художественная реальность и изображение человека у Достоевского не поддаются однозначному осмыслению и определению, что находит свое объяснение в сложности, известной диалектичности философской основы его творчества, и в частности в многомерном осмыслении им проблемы времени в философском и художественном планах. Необходимо дальнейшее изучение этой проблемы как категории внутрен-

²³ Философская энциклопедия, т. 1. М., 1960, с. 147.

²⁴ См. Мифы древней Индии. М., 1975.

него мира его романов в неперенной связи с категорией пространства (которая также имеет философское обоснование у Достоевского), т. е. пространственно-временной организации его произведений, а также системное исследование связей поэтики времени и пространства у Достоевского с предшествующим и современным великому писателю литературным процессом.

В. А. МАЛКИН

МОТИВЫ ГУМАНИЗМА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО

В нашем литературоведении не раз говорилось о недостаточной изученности биографии и творчества А. Ф. Писемского, одного из крупнейших реалистов середины прошлого столетия. На необходимости восполнить этот историко-литературный пробел акцентировал внимание П. Г. Пустовойт в своей «Историографии изучения творчества А. Ф. Писемского»¹.

Автор «Тюфяка» был с самого начала воспринят современниками как трезвый реалист и суровый скептик. Эта в дальнейшем утвердившаяся объективная оценка все же не лишена некоторой односторонности, чему в немалой степени способствовало подчеркнутое пренебрежение Писемского к романтике и лиризму, упорное нежелание направить свое творческое внимание на поиски и освещение положительного идеала. А между тем уже в ранних его произведениях можно заметить и иной аспект, явно выходящий за рамки голого отрицания, который мы условно называем мотивами гуманизма.

О первых литературных опытах Писемского известно очень мало. Ни одно из его ученических сочинений не сохранилось. Все сведения о его ранних творческих попытках ограничиваются скуными сообщениями писателя в автобиографии и несколькими автобиографическими сценами в романе «Люди сороковых годов». Эти данные позволяют лишь установить, что литературные склонности Писемского проявились еще в гимназии. «С дальнейшим ходом ученья,— вспоминает

¹ «Русская литература», 1976, № 4.

Писемский,— во мне начала развиваться писательская способность: в пятом классе был признан учителем словесности прекрасным стилистом, в шестом классе я уже написал повесть, назвав ее «Черкешенкой», а в седьмом сочинил еще большую повесть «Чугунное кольцо», которые вероятно отличались более стилем, так как я в них описывал такие сферы, которые были совершенно для меня неведомы»².

Некоторое представление о характере повести «Чугунное кольцо» можно составить на основании соответствующего эпизода в романе «Люди сороковых годов». Главный герой романа Павел Вихров, страдая от разлуки с любимой девушкой, сочинил повесть «Чугунное кольцо», в которой «вывел казака по фамилии Ятвас. В фамилии этой Павел хотел намекнуть на молодцеватую наружность казака, которою он как бы говорил: я вас, и, чтобы замаскировать это, вставил букву Т. Ятвас этот влюбился в губернском городе в одну даму и влюбил ее в самого себя. В конце повести у них произошло рандеву в беседке на губернском бульваре. Дама призналась Ятвасу в любви и хотела подарить ему на память чугунное кольцо; и по этому кольцу Ятвас узнает, что это была родная сестра его, с которой он расстался еще в детстве: обоюдный ужас и — после того казак уезжает на Кавказ и там его убивают, а дама постригается в монахини»³.

Насмешливо-снисходительный тон, в котором Писемский рассказывает о повести своего литературного героя, без сомнения свидетельствует об ироническом отношении автора к собственному раннему ученическому произведению, а равно и к тому незрелому восприятию жизни, которое он определял как натянутость, напряженность, стремление выразить больше своего понимания. Писемский называл это романтизмом.

Подобным увлечением переболел не только автор «Тюфяка». Высмеянные Гончаровым стихотворные упражнения Александра Адуева комментаторы без колебания приписывают самому автору «Обыкновенной истории». Тихон Тростников, герой одноименной повести Некрасова, иронизирует над своими детскими стихами. По единодушному мнению некрасоведов, эта ирония не что иное, как отношение зрелого поэта к своей ранней книге «Мечты и звуки».

² Писемский А. Ф. Полн. собр. соч., т. 1, СПб., 1910, с. 5—6.

³ Там же, т. 5, с. 92.

В. Зелинский называет автобиографическим эпизод с сочинением Вихрова «Поссевин в России»⁴ в романе «Люди сороковых годов». Автобиографизм самого эпизода представляется спорным. От прямолинейного утверждения в духе В. Зелинского предостерегает и молчание Писемского, и отсутствие каких-либо указаний в воспоминаниях современников. Но что здесь бесспорно, это оценка профессором словесности повести Вихрова «Чугунное кольцо», вполне соответствующая взгляду зрелого Писемского на свой юношеский литературный опыт. Возвращая Вихрову рукопись, профессор посоветовал ему пока воздержаться от авторства, так как у него нет еще знания жизни — условия, необходимого для создания повести или романа.

Собственно литературная деятельность А. Ф. Писемского началась в середине 40-х гг. К этому времени относится написание романа «Виновата ли она?», позднее опубликованного под названием «Боярщина», и рассказа «Нина». Точная датировка создания «Боярщины» затруднена разноречивыми указаниями автора. «Литературную мою деятельность, — сообщал он в автобиографии, составленной по просьбе Дмитрия, — я начал в Москве, в 1846 году, тем, что написал роман «Боярщина», ходивший в то время по рукам в рукописи и только уже в 1858 году напечатанный в «Библиотеке для чтения»⁵. Та же дата указана в автобиографии, написанной для Дерели. В журнальном же тексте роман помещен 1844 г., а в собрании сочинений 1861—1867 гг. — 1845 г.

Приведенные расхождения несущественны. Самый ранний из названных сроков — 1844 г., самый поздний — 1846 г. Все они могут быть по-своему правильны, указывая различные этапы работы над произведением. Вероятно, роман написан в 1845 г., некоторые наброски к нему были сделаны ранее, а в 1846 г. Писемский окончательно отредактировал его, учтя критические замечания Шевырева. М. П. Еремин, ссылаясь на письмо Писемского к А. Н. Островскому, отмечает исправления, внесенные в текст романа перед его публикацией в журнале⁶.

Роман Писемского «Виновата ли она?» создавался одновременно с романом Герцена «Кто виноват?». Эти произведения сближает не одно созвучие заглавий. И в том и в

⁴ Писемский А. Ф. Полн. собр. соч., т. 1. СПб. М., 1895, с. LIII.

⁵ Там же, с. CCXXIV.

⁶ См. Писемский А. Ф. Собр. соч. в 9-ти т., т. 1. М., 1959, с. 473.

другом затронута столь злободневная в те годы тема эмансипации женщины.

Белинский писал о Герцене: «Искандер — по преимуществу поэт *гуманности*. Поэтому в его романе бездна лиц, большею частью мастерски очерченных, но нет героя, нет героини»⁷. Характеризуя талант Герцена, Белинский видит главную его силу не в необыкновенной художественности, а в «глубоко прочувствованной, вполне сознанный и развитой»⁸ прогрессивной человеческой мысли. Герцен рисуется Белинскому прежде всего общественным деятелем, проповедником высокой гуманности, для которого художественные произведения — средство выражения передовой идеи. Поэтому, признавая за автором романа «Кто виноват?» способность художника «верно передавать явления действительности»⁹, Белинский акцентирует внимание читателя на Герцене-мыслителе, на идеологическом содержании романа.

Подобно тому, как Белинский противопоставляет здесь Герцену Гончарова, можно было бы противопоставить ему и Писемского. Талант Писемского прямо противоположен таланту Герцена: Писемский меньше всего мыслитель и больше всего художник. Именно инстинкт художника побудил его разрабатывать тему, общественное значение которой так ясно представлял философ Герцен.

Разумеется, проблематика романа «Кто виноват?» не исчерпывается вопросом, привлечшим внимание Писемского. Угол зрения автора романа «Виновата ли она?» более ограничен. Писатель показал историю гибели женщины, не вынесшей грубости и пошлости русской жизни, ненормальности узаконенных моральных принципов и бытовых устоев, и обратился с вопросом: «Виновата ли она?».

Первый роман Писемского создан в соответствии с лучшими традициями натуральной школы. В нем выразилась настойчиво выдвигаемая Белинским идея гуманизма применительно к вопросу эмансипации женской личности, т. е. затронут один из самых злободневных вопросов 40-х гг.

Поводом для создания романа Писемскому, так же как и Герцену, послужил эпизод из личной жизни. Характер этого эпизода неизвестен, как неизвестен и прототип Анны Павловны, но в том, что такой повод был, автор прямо говорит

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 320.

⁸ Там же, с. 318.

⁹ Там же.

в своей автобиографии. Рассказ о сценическом успехе в роли Подколесина он завершает так: «На этом и кончилась моя научная и эстетическая жизнь. Впереди мне предстояло горе и необходимость служить: отец мой уже помер, мать, пораженная его смертью, была разбита параличом и лишилась языка; средства к существованию были весьма небольшие. Все это понимая, я впал, по переезде моем в деревню, в меланхолию и ипохондрию, из какой-то спасла меня любовь... Любовь эта мною выражена, во-первых, в романе моем «Боярщина» — в отношениях Шамилова (имеется ввиду Эльчанинов.— В. М.) к Анне Павловне, и потом второй раз в «Людах сороковых годов» — в отношениях Вихрова к Фатеевой. Но жизнь и родные не удовлетворялись этим моим блаженством, как не удовлетворялась им и моя собственная совесть»¹⁰.

В первом романе, как и во всех последующих произведениях, Писемский не останавливается на исключительных судьбах ярких, выдающихся людей. Героиня произведения Анна Павловна по своим задаткам и стремлениям не представляла собой из ряда вон выходящего явления. «...Она была,— говорит о ней автор,— девушка умненькая,— но более того — добрая, чувствительная и страшно мечтательная. В сердце своем она носила самую теплую веру в провидение. Она любила своих подруг, своих наставниц, страстно любила своего отца, и, конечно, если бы судьба послала ей доброго мужа, она сделала бы доброй женой и нежной матерью, и вся бы жизнь ее протекла в выполнении этого чувства любви, как бы единственной нравственной силы, которая дана была ей с избытком от природы»¹¹. Но и этим скромным желаниям не суждено было осуществиться. Разлученная с любимым человеком, выданная замуж против воли, она, как новая Татьяна, обрекла себя на полное повиновение и верность своему мужу.

Помещик Задор-Мановский, муж Анны Павловны, невежественный, грубый солдафон женился в расчете на приданое, а когда его меркантильные соображения не оправдались, почел себя обманутым и превратил жизнь молодой жены в каждодневную пытку. Встреча с Эльчаниновым, образованным молодым человеком, кажется Анне Павловне спасением. Но и здесь жизнь не поберегла молодую женщи-

¹⁰ Писемский А. Ф. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1910, с. 6.

¹¹ Писемский А. Ф. Собр. соч. в 9-ти т., т. 1, с. 79.

ну. Ее возлюбленный оказался человеком пошлым и ничтожным. Эльчаниновым Писемский начинает галерею образованных дворян-интеллигентов. Это не тургеневские лишние люди, при всех своих недостатках несущие в себе признак все же некоей исключительности. Герои Писемского стоят на ступеньку ниже и как бы представляют их массовое издание, более распространенный тип.

Играя роль возвышенного романтика и идеалиста, Эльчанинов насквозь фальшив. В нравственном отношении он не выдерживает сравнения даже с полуграмотным тираном Задор-Мановским. Если Задор-Мановский оплакивает гибель нелюбимой и ненавидевшей его жены, к которой у него просыпается человеческая жалость, то Эльчанинов хладнокровно покидает на произвол судьбы женщину, в жизни которой он сыграл роковую роль.

Свой первый роман Писемский не мог своевременно напечатать. Предпринимаемые им неоднократные попытки преодолеть цензурные затруднения успехом не увенчались. Роман «Виновата ли она?» увидел свет более чем через десять лет после его написания. Впервые он под названием «Боярщина» был напечатан в журнале «Библиотека для чтения» в 1858 г. Критика не уделила ему сколько-нибудь серьезного внимания и по вполне понятным причинам: во-первых, содержание романа к этому времени утратило свою злободневность, общественное внимание было приковано к новым проблемам; во-вторых, одновременно с «Боярщиной» печаталось другое произведение Писемского, его роман «Тысяча душ», затмивший остальные произведения этого автора; в-третьих, тема первого романа уже была разработана писателем в ряде других произведений. Кроме того, отчаявшись увидеть свое детище опубликованным, Писемский перенес основную ситуацию романа «Виновата ли она?» в роман «Богатый жених». Персонаж, носивший фамилию Эльчанинова, в «Богатом женихе» стал называться Шамиловым.

Образом Шамилова Писемский оказал большое влияние на воспитание молодого поколения. Так, юный Добролюбов, строго контролировавший свое поведение, записал в дневнике 24 января 1853 г.: «В начале прошлого года я как-то все сбивался: хотел походить на Печорина и Тамирина, хотел толковать как Чацкий, а между тем представлялся каким-то Вихляевым и особенно похож был на Шамилова. Изображение этого человека глубоко укололо мое самолюбие, я устыдился, и если не тотчас принялся за дело, то по крайней

мере сознал потребность труда, перестал заноситься в высшие сферы и мало-помалу исправляюсь теперь. Конечно, много здесь подействовало на меня и время, но не могу не сознать, что и чтение «Богатого жениха» также способствовало этому. Оно пробудило и определило для меня давно спавшую во мне и смутно понимаемую мною мысль о необходимости труда и показало все безобразие, пустоту и несчастье Шамиловых. Я от души поблагодарил Писемского. Кто знает — может быть, он помог мне, чтобы я со временем лучше мог поблагодарить его!»¹²

Вслед за романом «Виновата ли она?» Писемский написал рассказ «Нина». Это первое печатное произведение Писемского; оно было опубликовано в 7-й книге «Сына Отечества» за 1848 г.

Рассказ Писемского не произвел никакого впечатления на читателей и совсем не был замечен критикой. Возможно, это во многом объяснялось временем, в которое появилось это произведение. Общественное внимание было привлечено к революционным событиям на Западе. Через два года автор «Тюфяка» был встречен как дебютант в литературе: о более раннем его рассказе никто не помнил.

Б. Алмазов утверждал, что этот «рассказ был так основательно переделан редактором журнала и появился в таком сокращенном и измененном виде, что автор и не перепечатывал его потом»¹³. В какой мере справедливо утверждение Алмазова, судить трудно, но, несомненно, оно имеет какие-то основания, тем более что Писемский, действительно, «Нину» ни в одно из собраний своих сочинений не включил, никогда и нигде о напечатанном в «Сыне Отечества» рассказе не упоминал и, наконец, на сообщение Алмазова никак не реагировал. Однако как бы ни были изменены редактором язык, стиль, отдельные сцены, основной замысел произведения должен был сохраниться. В данном случае это тем более очевидно, что и содержание повести, и расстановка оценок акцентов совершенно в духе Писемского.

Молодой человек встречает девушку, которая кажется ему настолько идеальной, что, глядя на нее, он говорил себе: «Не для здешнего мира рождена ты»¹⁴. Он полагал, «что рано или поздно на это спокойное теперь создание пахнет

¹² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 8. М.—Л., 1964, с. 447—448.

¹³ Алмазов Б. Н.—А. Ф. Писемский и его 25-летняя литературная деятельность.— «Русский архив», 1875, № 4, с. 454.

¹⁴ Писемский А. Ф. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1910, с. 267.

суровое горе жизни и что Провидение наложит на нее крест тяжелых испытаний»¹⁵.

Обстоятельства сложились так, что герой уехал из города. Расставаясь с Ниной, он больше не чаял видеть ее в живых, так убита она была горем по случаю неразделенного чувства любви. Каково же было удивление рассказчика, когда через несколько лет он встретил в лице Нины самую земную, самую обыкновенную пошлую барыню, которая умело хозяйничает, бранит слуг, командует мужем, принимает гостей, сплетничает, вполне вошла во вкус обывательской провинциальной жизни.

Пошлость и проза жизни как доминирующее начало в рассказе «Нина» преобладает и в повести «Тюфяк», впервые напечатанной в 19—21-й книжках «Москвитянина» за 1850 г. В этот период русская литература находилась в тяжелом состоянии. Она была обескровлена цензурным террором, особенно усилившимся после 1848 г.

Просматривая литературные журналы за 1849 и 1850 гг., встречаешь в числе беллетристов имена Авдеева, Вельтмана, Дрианского, Дружинина, Загоскина, Григоровича, Станицкого, Евгении Тур. Гончаров в 1849 г. напечатал «Сон Обломова», а Тургенев выступил с рассказами из «Записок охотника» «Певцы» и «Свидание». Эти три произведения — все, что появилось замечательного в области художественной прозы за два года. Некоторый интерес представляли «Записки Тамарина» Авдеева, явившиеся продолжением повести «Варенька». Если еще указать на рассказы Станицкого «Жена часового мастера», «Необдуманый шаг», «Капризная женщина» и роман Некрасова и Станицкого «Три страны света», то этим будет исчерпано решительно все, что оставило какой-то след в истории отечественной литературы. Оконченный в 1849 г. многотомный роман Вельтмана «Саломея», так же как и опубликованный несколько позднее «Чудодей», был забыт при жизни автора; роман Загоскина «Русские в XVIII столетии» принадлежал к числу наименее популярных его произведений; повести Григоровича «Неудачи», «Капельмейстер Сусликов», «Похождения Накатова» даже дружественной к нему критикой «Современника» причислены «к самым неудачным его произведениям»¹⁶; роман Дружинина «Жюли», его повесть «Петергофский фонтан» и рассказ «Шарлотта Штиглиц» — произведения обычные. Что касается Евге-

¹⁵ Писемский А. Ф. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1910, с. 267.

¹⁶ «Современник», 1851, т. 25, № 2, отд. III, с. 56.

нии Тур, то ее первая повесть «Ошибка» породила большие ожидания. Находились критики, которые прочили ей большое будущее и сравнивали ее талант с талантом Бальзака, отдавая даже предпочтение отзывчивости молодой писательницы перед «знаменитостью французской литературы»¹⁷. Дрианский, дебютировавший в 1850 г. в «Москвитяине» повестью «Одарка-Квочка», был так же скоро и столь же основательно забыт, как и Евгения Тур.

На этом бесцветном фоне особенно рельефно выделились бесспорные литературные достоинства первых произведений Писемского. Они были столь очевидны, что медлительный и осторожный Погодин поспешил выпустить «Тюфяка» отдельным изданием¹⁸, а в 1853 г. издал «Повести и рассказы» Писемского в трех частях¹⁹.

Современная критика выделила «Тюфяка», но дать обстоятельный анализ, подвергнуть обобщению нарисованные автором картины социальной жизни она была не в состоянии: к моменту публикации произведений Писемского Белинский уже умер, Чернышевский, Добролюбов, Писарев еще не появились на литературной сцене. Дружинин в «Письмах иностранного подписчика», отозвавшись с похвалой о новом даровании, поставил в вину автору недостаток внешней занимательности. Критик «Современника» остановился на характеристике героев повести, отметив типичность и жизненность выведенных в ней лиц и усмотрев недостаток в неожиданно быстрой развязке произведения.

«Библиотека для чтения» в отделе «Литературная летопись» дала подробный пересказ содержания «Тюфяка» с весьма лестными для автора комментариями. По понятиям рецензента, отличительная черта повести — авторское беспристрастие и объективность в изображении повседневной жизни: «Автор далеко запрятал свою личность: из его повести вы не узнаете ни его убеждений, ни его образа мыслей; каждое действующее лицо говорит и действует по-своему, и ни одно из них не носит чужого отпечатка. Такая полнота и художественность возможны только при совершенном отречении от всякого идеализирования и при исключительном обращении к действительности. В произведении Писемского

¹⁷ «Современник», 1851, т. 25, № 2, отд. III, с. 51.

¹⁸ «Тюфяк» был издан «Погодиным» в 1851 г., однако встречаются экземпляры, датированные 1850 г.

¹⁹ Сюда вошли: «Тюфяк», «Питерщик», «Ипохондрик», «М-р Батманов», «Брак по страсти», «Комик».

нет пристрастия к тому или другому лицу; он не увлекается нравственными преимуществами одного лица перед другими, не возвышает одних в ущерб другим, но он с беспристрастностью художника, поставившего себе целью быть верным природе, воспроизводит каждое из них со всей искренностью и чистотой таланта. Лица, им изображенные, не составляют какие-нибудь приятные или неприятные исключения из общего правила; в них нет никаких натяжек; все они — народ обыкновенный, на который в действительной жизни никто не обращает внимания»²⁰.

Не все в этой оценке бесспорно, однако можно заметить, что взгляды рецензента совпадали с эстетическими представлениями автора. Писемский постоянно подчеркивал свое авторское беспристрастие и полагал его непременным достоинством таланта. Возражая Буслаеву, который выдвигал на первое место не эстетическую, а познавательную и воспитательную функции художественного произведения, Писемский утверждал, что ни один из старых крупных романистов этому правилу не следовал, что «у нас ни Пушкин, создавший нам «Евгения Онегина» и «Капитанскую дочку», ни Лермонтов, нарисовавший «Героя нашего времени» неотразимо крупными чертами, нисколько, кажется, не помышляли о получении и касательно читателя держали себя так: *«На, мол, кледи в мешок, а дома разберешь, что тебе пригодно и что нет!»*²¹.

Повесть «Тюфяк» прорецензировал А. Н. Островский, отметивший ее необыкновенную свежесть и искренность таланта: «Искренностью таланта мы назовем чистоту представления и воспроизведения жизни во всей ее непосредственной простоте, чистоту, так сказать, не балованную частными и ослабляющими художественную способность рассуждениями и сомнениями, ни вмешательством личности и чисто личных ощущений»²².

Так воспринята была повесть Писемского при первом появлении ее в печати. По-настоящему «Тюфяк» оценен позднее. Общественная значимость повести была рассмотрена Писаревым в 1861 г. в статье, посвященной характеристике современных общественных нравов и названной автором «Стоячая вода». «Эта повесть «Тюфяк», — писал он, — очень проста по завязке и при этой простоте так глубоко и сильно

²⁰ «Библиотека для чтения», 1851, т. 107, отд. 6, с. 5.

²¹ Писемский А. Ф. Письма. М.—Л., 1936, с. 355.

²² Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1952, с. 157.

захватывает материалы из живой действительности, что все серые и грязные стороны нашей жизни и нашего общества представляются разом воображению читателя. Эти стороны жизни стоит рассматривать и изучать. Над ними задумываются и будут постоянно задумываться люди с пытливым умом и с теплым сердцем; их не выкинешь из жизни и не заставишь самого себя забыть о их существовании»²³.

Как явствует из писем к А. Н. Островскому, первая часть повести «Тюфяк» была окончена в конце апреля, а вторая — в августе 1850 г. Писемский в это время жил в Костроме и служил чиновником особых поручений при костромском генерал-губернаторе. Таким образом, по своему служебному положению он постоянно должен был соприкасаться с жизнью провинциального болота. Из Писемского не могло получиться образцового чиновника. Ему противны были служебные интриги, и только крайняя нужда заставляла его служить. Глубокое, порой неодолимое отвращение испытывал он к органической порочности окружающей его среды. «Гоголь помер — смерть его на меня произвела самое тяжелое впечатление, — писал Писемский Погодину. — Он помер от мук, созерцая действительность издали, но долго ли придется жить нам, которые втянуты нуждою и семействами жить в этом омуте пошлостей и быть в полной зависимости от них...»²⁴.

В «Тюфяке» не нашли выражения светлые стороны жизни. Произведение Писемского — плод подлинного знания изображаемой действительности, по-настоящему прочувствованной автором. Воплощая в художественных образах свои жизненные впечатления, писатель как бы освобождался от засорявшей его душу житейской дряни.

Первоначально автор намерен был назвать свою повесть «Семейные драмы». Окончательный выбор заглавия принадлежит Островскому. Получив от Островского приглашение участвовать в «Москвитянине», Писемский писал, отправляя к нему свой труд: «Посылаю Вам, почтенный мой А. Н., произведение мое на полное Ваше распоряжение. Делайте с ним, что хотите. Я его назвал: Семейные Драмы; но если это заглавие или, лучше сказать, что бы то ни было в моем творении будет несообразно с требованиями цензуры, или с духом журнала, — перемените, как хотите и что хо-

²³ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1955, с. 160.

²⁴ Писемский А. Ф. Письма, с. 48.

тите. Роман мой назовите: просто Бешметев, Тюфяк, или каким Вам будет угодно окрестите названием»²⁵. Островский остановился на «Тюфяке».

Как и другие произведения, написанные в первой половине 50-х гг., повесть в дальнейшем подверглась дополнительной обработке. Рукопись «Тюфяка» не сохранилась. Сравнительный анализ различных печатных текстов позволяет сделать вывод, что основной мотив, которым руководствовался Писемский при повторном редактировании повести,— это устранение малейшего несоответствия художественного текста с правдой выраженных в нем жизненных обстоятельств, усиление простоты, конкретности. Он выбрасывает из текста расплывчатые определения, заменяя их более точными, устраняет литературные реминисценции, стремится к рельефности художественного изображения, как бы оправдывая этим присвоенное ему критикой определение мастера фламандской школы.

В журнальной редакции автор следующим образом представляет читателю своего героя: «На втором курсе у него [Бешметева] появилось новое развлечение: для усовершенствования в немецком языке он начал переводить Шиллера, полное собрание сочинений которого подарил ему еще в гимназии учитель немецкого языка; а потом, вникнув в самый дух германского поэта, он пристрастился к нему, прочел его всего, или даже выучил всего наизусть; а затем принялся и за других немецких романистов»²⁶.

Весь этот отрывок в издании 1861 г. отсутствует. Причины, побудившие автора выбросить его, понятны. Мало вероятно, чтобы герой знал Шиллера наизусть, ходом романа это никак не подтверждено, да и учителя провинциальных гимназий не бывали столь состоятельными людьми, чтобы делать своим ученикам такие дорогие подарки, как полное собрание сочинений Шиллера.

Согласно первому варианту охотник Фаддей перебил на своем веку около сотни медведей, во втором — количество убитых косолапых уменьшено вдвое, так же, как герой «Богатого жениха» Сальников по журнальному тексту — наследник тысячи душ, а в новой редакции эта цифра уменьшается до шестисот, что более соответствует социально-бытовой характеристике этого персонажа.

²⁵ Писемский А. Ф. Письма, 27.

²⁶ «Москвитянин», 1850, № 19, с. 193.

В первой редакции Юлия, по словам горничной, после приказа папеньки выйти замуж за Тюфяка, упала в обморок и очнулась, только когда накрыли на стол, во второй — она только лежала на постели и плакала.

Бешметев, познакомившись с Мансуровым, остался очень невысокого о нем мнения. По этому поводу автор вступает в прямые объяснения с читателем: «Павел может быть уж слишком обвинял Мансурова; может быть, это был только пустой, но добрый по природе человек? Может быть, обстоятельства жизни, недостаток воспитания?.. Но, впрочем, я теперь помолчу: с дальнейшим ходом моего рассказа мы будем иметь случай лучше познакомиться с этой личностью»²⁷. Весь этот отрывок имеется только в журнальном тексте. Заново редактируя повесть, Писемский, естественно, пришел к мысли, что резоннее молчать, чем говорить о своем молчании.

В первой редакции Бахтиоров напоминал Лизе Байрона. В новом издании он стал походить на «героев романов, которые она читала».

Журнальный текст: «Пожалуйста посмотрите на этого господина, совершенный Манфред». В издании 1861 г.: «Пожалуйста посмотрите на этого сердитого господина».

Журнальный текст: «Как эти господа Онегины не умеют себя выдержать». В издании 1861 г.: «Как эти господа не умеют себя выдержать».

В процессе подготовки собрания своих произведений Писемский обратил внимание на культуру речи, устранил устаревшие формы слов и провинциализмы. Примерно до начала 1855 г. он писал: увидевши, спросивши, полюбивши, написавши, принявши, успевши и т. д. Начиная с 1855 г., он пишет: увидев, спросив, полюбив, написав, приняв, успев. Возможно, это связано с переездом в Петербург. В условиях столицы провинциализм деепричастной формы с суффиксом «вши» был очевиднее. Обратил внимание Писемский на дифференциацию речи, на отличие языка автора от языка действующих лиц. Например: уездная обывательница Перепетуя потребовала «лодниколону». «Как мой герой ни противился, — говорит автор, — но через несколько минут он был вытерт из собственных рук Перепетуи Петровны лодиколоном». В издании Стелловского (1861 г.) Перепетуя Петровна продолжа-

²⁷ «Москвитянин», 1850, № 19, с. 186.

ет говорить «лодиколон», но от себя автор уже называет его одеколоном.

Закончив «Тюфяка», Писемский в короткий срок одно за другим создает целый ряд произведений, посвященных изображению и осуждению пошлости и прозы жизни. В своих обличительных сентенциях он нередко грубоват, но как немногие умеет высмеять выразительно и зло. Так, москвич в Гарольдовом плаще мистер Батманов, герой одноименной повести, лев губернского масштаба, пстерпев фиаско в одном из своих любовных походов, бежит не за границу, не на Кавказ, не в молдавские степи, что было так традиционно для русских разочарованных героев. Писемский проявляет изумительную фантазию, отправляя Батманова в Сибирь, где тот делается «коренным сибиряком: он управляет делами одной пожилой и очень богатой вдовы купчихи, живет у нее в доме, ходит весь залитый в бриллиантах, носит черкесское платье, ездит по городу на кровных рысаках и поит общество на убой шампанским»²⁸.

«Чем, подумаешь, не разрешалось русское разочарование!» — восклицает автор, заканчивая повесть. В этой концовке весь Писемский.

Как ни далеко ушел писатель в своем последующем творчестве от проблематики первого романа, тема трагического положения женщины в русском обществе продолжала привлекать его. Через несколько лет он вновь возвращается к ней и пишет новую повесть под тем же названием «Виновата ли она?». Эту повесть, опубликованную в 1855 г. в журнале «Современник», Чернышевский назвал лучшим произведением из всего появившегося за год. Проблема женской эмансипации продолжает привлекать писателя до конца его жизни. В романе «В водовороте» (1871), написанном уже пожилым человеком, Писемский вновь вернулся к этой теме, разработав ее в соответствии с временем. Героиня романа Елена Жиглинская видит смысл жизни в революционно-освободительной борьбе. Хотя автор и не разделяет ее политических взглядов, но, верный принципам гуманизма и реальности, он оправдывает ее побуждения.

Идеи гуманизма, проповедуемые лучшими деятелями 40-х гг., коснулись Писемского не только вопросом женского раскрепощения. Он унаследовал также внимание к «маленьким людям», к страданиям униженных и оскорбленных. По

²⁸ Писемский А. Ф. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1910, с. 158.

словам П. В. Анненкова, Писемский «считал великим бедствием на земле несправедливость, оказанную человеку»²⁹. Среди положительных героев его произведений нет или почти нет лиц, стоящих на вершине общественной лестницы. Олдоворец Савелий («Боярщина»), провинциальный актер Рымов («Комик»), мелкий чиновник Ферапонтов («Старческий грех»), мужики: Клементий («Питерщик»), Петр («Плотничья артель»), Ананий («Горькая судьбина»), Тимофей («Батка») — на стороне этих простых, честных, бесхитростных людей симпатия автора.

В большинстве своем герои, которым Писемский отдает свои симпатии, не безропотные страдальцы, а люди деятельные, сильные, справедливые. Они всегда готовы помочь тому, кто в их помощи нуждается и в крайности умеют постоять за правду. Спившийся актер Рымов поднимает бунт. Его обличительная речь, смело брошенная в лицо отцам города, напоминает бунт Фомы Гордеева на пароходе. Выведенный из терпения Петр убивает деревенского мироеда. Крестьянин Ананий, защищая человеческое достоинство, вырастает в фигуру трагической масштабности.

Таковы основные мотивы в раннем творчестве замечательного писателя-реалиста Алексея Феофилактовича Писемского.

²⁹ Анненков П. В. Художник и простой человек.— «Вестник Европы», 1882, кн. 4, с. 659.

В. Б. Р Е М И З О В

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫБОРА В РАССКАЗЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «НАБЕГ»

«Свободен или несвободен человек,— читаем мы в одном из вариантов эпилога «Войны и мира»,— вот страшный вопрос, который задает себе человечество с самых различных сторон»¹. Поиски ответа на этот «страшный вопрос» явились составной частью духовных исканий Л. Н. Толстого на протяжении всей его сложной, противоречивой жизни. Счи-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. Юбилейное изд., т. 15, с. 231. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

тая проблему необходимости и свободы жизненно важной. Толстой исследовал ее и как мыслитель, и как художник. Понимание им идеи свободы и несвободы человека не было неизменным. В разные периоды его творчества оно наполнялось особым смыслом. В этой статье мы обращаемся к изучению первоначальных философских и художественных раздумий писателя о проблеме необходимости и свободы.

В конце 1840-х гг. Толстой воспринимает необходимость как «бесконечную», закономерную деятельность, противоречивую по своей сути. Противоречия объективной действительности, развиваясь, отрицают друг друга и вместе с тем сливаются в нечто целое и единое. В материальном мире все, согласно Толстому, пребывает в равновесии и потому положительные и отрицательные начала в нем сведены к «нулю», образуют гармоническое единство (см. 1, 231). Свобода же осознается писателем как «неограниченная» воля мыслящего субъекта, как духовная, независимая в своей сущности, деятельность человека.

Понятие «неограниченности» в контексте толстовских размышлений о свободе и необходимости не равнозначно понятию субъективного произвола личности. «Неограниченность» является субстанциональным свойством воли, «желанием желать». Воля же, считает Толстой, в своей основе разумна и потому противостоит всему, что связано со злом и хаосом. Развиваясь, она утверждает себя через столкновение с противоположными силами. Но так как последние — зло и хаос в человеке — не истребимы, то воля (сама в «себе удовлетворенная», сама себя «определяющая») в границах жизненного, конкретного бытия никогда не реализует себя абсолютно. Вот почему она требует от человека постоянного нравственного совершенствования, неустанного движения вперед, к той черте, за пределами которой она пребывала бы в тождестве с собственной сущностью. В мире «должного» нет и не может быть примирения между положительными и отрицательными началами, ибо в нем торжествует лишь то, что в наибольшей степени соответствует духовной сущности человека, что тождественно воле, разумной и нравственной в своем основании.

В человеке, утверждает Толстой, два рода деятельности — необходимая и свободная — нерасторжимо связаны, но отношения между ними не равнозначны. Воля, хотя и свободна, сущностно «независима», в то же время не безгранична в своих действиях. Как основное свойство духовного начала:

человека она вторична по отношению к материальной субстанции (см. 1, 234). Исходя из признания первичности «необходимой деятельности», писатель приходит к глубокому заключению: «направление же воле дает высшая необходимая деятельность» (1, 235), «совершенной свободы нет» (46, 240). В зависимости от той формы, в которой пребывает воля (свободный дух), находится и степень ее проявления. Именно высшая, необходимая сфера человеческой деятельности при ее развитости предполагает свободное бытие индивидуального сознания, совершенствующегося последовательно и постепенно. Богатство накопленных в процессе жизненного опыта «заключений» (слово Толстого) обуславливает свободу выбора. И чем совершеннее приобретенная человеком способность мыслить и чувствовать, тем больше его свобода и тем закономернее его выбор (см. 1, 235—236).

Как видим, активность индивидуума, его относительная свобода, его духовная деятельность значимы для Толстого только в их связи с объективно существующей, необходимо развивающейся действительностью. Взаимоотношения между «свободной и необходимой деятельностями» человека признается писателем обязательным, и на этой основе им провозглашается принцип гармонического соответствия. Природа, «живущая» по законам гармонического мироустройства, порождает в сознании человека само понятие гармонической взаимосвязи, является для человека непосредственным свидетельством торжества гармонии и красоты. Однако, лишенная духовной субстанции, она всецело пребывает в пределах необходимости. Человек же, существо духовное и материальное, помимо тех законов, которые присущи ему как части природы, имеет и свои, особенные законы. Наделенный самосознанием, он способен не только осмыслить собственное бытие и жизнь окружающей его действительности, но и изменить их согласно своим нравственным принципам и занимаемой им философско-социальной позиции. Поиск гармонического соответствия между социально-нравственными потребностями личности и существующей необходимостью должен быть, по убеждению писателя, главной формой жизнедеятельности отдельного человека, смыслом его нравственного совершенствования.

Но какова степень свободы, внутренней активности человека, каковы его возможности, склонности, каковы реальные формы проявления свободы, каков путь к гармоническому соответствию «свободной и необходимой деятельно-

стей» субъекта — эти и другие основные вопросы человеческого существования формируются в сознании молодого писателя как проблемы, требующие своего осмысления и разрешения. Обращаясь к художественному творчеству, позволяющему воспроизвести жизненные процессы в их многообразии и единстве, Толстой стремится или дать ответы на эти вопросы, или открыть новые грани проблемы. Причем особое внимание в процессе художественного воплощения представлений о мире и человеке писатель уделяет поискам той соотносительности между ведущими принципами сюжетно-композиционного построения текста (сцеплением, контрастом и сопряжением), которая в наибольшей степени способствовала бы раскрытию идеи произведения, а, значит, была бы определенным образом связана с тем или иным разрешением проблемы необходимости и свободы.

Принцип сцепления — это взаимосвязь близких и в то же время в какой-то мере противостоящих друг другу элементов художественного текста на основе их родовой общности. Взаимосвязь осуществляется в результате подчинения родственных элементов конкретному замыслу художника. Сцепление предполагает одноакцентность авторского отношения к изображаемому. В тексте произведения сцепление может быть прерывным и непрерывным в зависимости от того, какую функцию оно призвано выполнять.

Принцип сопряжения используется писателем при воссоздании взаимосвязи противоположных и вместе с тем находящихся в единстве элементов. Сопряжение разнонаправленных элементов позволяет художнику отразить действительность во всей ее сложности и противоречивости, избежать одноакцентности, воплотить многомерное представление о мире и человеке. При этом писатель может избрать одну из форм функционирования идеи в художественном контексте: монологическую, полифоническую или форму, синтезирующую в себе элементы монологического и полифонического миропознания.

Принцип контраста предполагает несовместимость разных сторон художественно воссозданной действительности. Если и есть сходство между противоположными началами, то только внешнее. На уровне содержания исключается всякая возможность для какого-либо компромисса. Положенное в основу принципа противопоставление выявляет с максимальной точностью отношение художника к изображаемому; при

доминирующем положении эффект контраста придает позиции автора устойчивость и категоричность.

Все три принципа универсальны с точки зрения их применения. Между ними существует тесная взаимосвязь. Однако ни один из них не утрачивает при этом своей качественной определенности. Более того, часто тот или иной принцип непосредственно «участвует» в формировании «стилевой доминанты» текста. В этом случае он становится ведущим, организующим. По своей структуре «стилевая доминанта» двучленна. Она вбирает в себя, во-первых, авторскую идею и, во-вторых, соответствующий этой идее и определяемый ею главенствующий сюжетно-композиционный принцип.

В начале творческого пути, размышляя о проблеме необходимости и свободы, Толстой одержим мыслью о возможности гармонического слияния субъективных желаний личности и объективно существующих реалий. Он ищет формы сцепления между тем, что присуще человеческой природе, и тем, от чего зависит направление развития личности, что в объективном мире в наибольшей мере отвечает ее духовным и физическим запросам, т. е. между «свободной и необходимой деятельностью» индивидуума. Отсюда проистекает и стремление писателя наделить идею «сцепления» особыми полномочиями в художественном мире произведения, превратить ее в ведущий организующий принцип.

Философские и эстетические искания молодого Толстого нашли свое отражение в одном из первых его сочинений — рассказе «Набег» (1852).

Дошедшие до нас варианты рассказа «Набег» и дневниковые записи писателя помогают не только с предельной точностью установить основную идейную направленность рассказа, но и понять сам процесс формирования идейно-тематического и сюжетно-композиционного уровней этого произведения. «Не спал; а писал о храбрости,— читаем мы в дневнике Толстого 1852 г.— Мысли хороши; но от лени и дурной привычки слог не обработан» (46, 119). Ключом к пониманию авторской позиции в «Набеге» является отношение писателя к словам Платона о храбрости, во второй редакции выделенным Толстым из текста в качестве эпиграфа: «Храбрость есть наука того, чего нужно и чего не нужно бояться» (3, 226). Но в дальнейшем писатель отказывается от эпиграфа. Цитата из платоновского трактата «Лахет» вводится им в I главу текста.

Факт такого обращения с афоризмом Платона не слу-

чаен. Тезис древнегреческого мыслителя только отчасти соответствует общей идейной установке художника. Сам Толстой в варианте № 23 проводит границу между своим осмыслением одного из свойств человеческой природы (храбрости) и платоновским. «Определение Платона,— пишет он,— неполно только в том отношении, что преимущество одного чувства над другим не знается, а чувствуется, что не всегда один страх преобладает над другим (хотя большей частью это так бывает), но какое-нибудь чувство над страхом, и что оно слишком отвлечено и не приложимо к храбрости» (3, 238—239). Но далее оказывается, что расхождение Толстого с Платоном имеет более серьезное основание. В отличие от Платона писатель понимает храбрость как «чувство, руководящее нас в выборе», как «способность души увлекаться высоким чувством до такой степени, чтобы забывать страх к смерти» (3, 239).

Различие во взглядах Платона и Толстого на проблему мнимой и истинной храбрости сохраняется и в окончательной редакции «Набега». Однако в каноническом тексте рассказа оно оформляется на уровне двух субъективных точек зрения. Спор о том, что такое храбрость, возникает уже в I главе рассказа. «Храбрый тот, который ведет себя как следует», — этот тезис утверждает капитан Хлопов. «...Храбр тот, кто боится только того, чего следует бояться; а не того, чего не нужно бояться», — так конкретизируется мысль капитана в тексте повествования. Далее словам Хлопова придается еще большая определенность: «...выбор, сделанный под влиянием, например, чувства долга, есть храбрость, а выбор, сделанный под влиянием низкого чувства,— трусость...» (3, 17). Два взгляда на одно из свойств человеческой природы при их нетождественности очень близки между собой. Однако хотя различие между ними незначительное, именно оно и лежит в основе своеобразия позиции автора в «Набеге».

Разговор рассказчика-волонтера с капитаном Хлоповым знаменует собой начало авторской логики повествования. Было бы ошибочным считать, что сюжет рассказа представляет собой серию эпизодов и сцен из военной жизни, хотя внешне сюжетная линия обозначена определенными временными рамками (начало похода и его окончание), а жизненный материал организован таким образом, что портретные и пейзажные зарисовки, характеристики героев, раздумья рассказчика о происходящем событии воссозданы как следующие за событиями наблюдения. Исходя из анализа внешнего собы-

тийного ряда, можно было бы выделить и основные элементы сюжета: завязка — сообщение Хлопова о предстоящем набеге и желание волонтера принять в этом набеге участие; развитие действия — подготовка к походу, продвижение русского отряда; кульминация — взятие аула и его уничтожение; развязка — возвращение участников набег в крепость. Незамысловатой и несколько упрощенной может показаться и композиция исследуемого произведения. Но анализ субъектных и сюжетно-композиционных форм рассказа свидетельствуют о сложном, многомерном, неоднозначном воплощении авторской идеи.

Рассказ представляет собой опыт художественного решения философско-этической проблемы выбора и непосредственно связанной с ней темы храбрости. Основу произведения составляет проблемно-сюжетная ситуация, в которой поступки того или иного персонажа, избравшего характерную для него форму самовыражения, соотнесены с определенным критерием нравственности, пафосом повествования.

Три основных участника событий — капитан Хлопов, прапорщик Аланин, поручик Розенкранц — воплощают разные грани проблемы выбора. Но смысл жизненной позиции каждого из них определяется степенью ее созвучности идее гармонического соответствия. В этом убеждает нас не только анализ рассказа, но и запись в дневнике, сделанная писателем 2 января 1852 г. в связи с чтением трактата Платона «Лахет»: «Платон говорит, что добродетель составляют 3 качества: справедливость, умеренность и храбрость. — Справедливость есть, мне кажется, моральная умеренность. — Следовать в физическом мире правилу — ничего лишнего — будет умеренность, в моральном — справедливость. — 3-е качество Платона есть только средство сообразоваться с правилом — ничего лишнего. — Сила» (46, 241).

Субъектная организация текста имеет своеобразную точку отсчета — характер капитана Хлопова. Все грани этого характера соразмерены и образуют в своем единстве гармоническую соотнесенность, подобную той, которая имеет место в мире природы. И потому отношение Толстого к герою и к природе по существу одинаково. Основные черты характера капитана — стройность мыслей, ясность, спокойствие, мудрость. В Хлопове свободная деятельность (нравственная воля) не вступает в конфликт с необходимой деятельностью, а гармонически связана с ней. Вот почему выбор героя всегда согласован с конкретной жизненной ситуацией,

с требованиями должного, с целесообразными формами существования личности, а поведение капитана отличается непосредственностью и простотой, представляет собой выкованную временем привычку.

Подчиняясь инстинкту самосохранения, обладая жизненным опытом, Хлопов способен сделать необходимый выбор и тем самым утвердить одно из существенных свойств человеческой природы — потребность в жизни. Поведение Хлопова во время военных действий рассказчик считает «истинной храбростью», примером героизма и мужества, примером, относительно которого выявляется сущность позиции других героев, их качества неповторимости. Причем характер каждого действующего лица строится на основе одного из ведущих сюжетно-композиционных принципов. Так, если структура характера капитана Хлопова определяется принципом сцепления (в одно целое объединены родственные начала), структура характеров других персонажей — Аланина и Розенкранца — являет собой пример искусного использования Толстым принципов контраста и сопряжения.

Аланин впервые участвует в военных событиях, ему не знаком ужас смерти. Его поведение определяется повышенной субъективностью («...ему хотелось целоваться и изъясняться в любви со всеми...») и такими ведущими чертами его характера, как жизнелюбие и неопытность. Свои действия герой не согласует с тем положением, в котором он находится. И это несоответствие (контраст) делает Аланина «забавным», «смешным», а в конечном счете приводит к трагической гибели. Смерть Аланина, «очень хорошенького молоденького юноши в офицерском сюртуке и высокой белой папахе», осознается участниками набега как бессмысленное явление. «Ах, какая жалость!» — восклицает рассказчик. «Известно, жалко ... Ничего не боится: как же этак можно!» — вторит ему старый солдат. И даже «на всегда равнодушно-холодном лице» капитана Хлопова «выразилось искреннее сожаление». Да и сам Аланин признается в неоправданности предпринятой им атаки: «Да, вас не послушался», — говорит он Хлопову (3,38). Поступок Аланина продиктован пылкостью юного сердца, повышенной эмоциональной настроенностью. В герое чувственное начало явно одерживает верх над рациональным. Аланин не обладает знанием того, что следует и чего не следует делать.

Как видим, тезис Платона о том, что такое храбрость, получает свое косвенное обоснование при описании поведе-

ния молодого человека. Однако этот тезис не становится единственным критерием определения истины. Так, храбрость капитана Хлопова обусловлена не знанием того, чего следует и чего не следует делать, а чувством целесообразности. Поведение Хлопова в военных действиях лишено самоосознанности. Поступок же Аланина не укладывается в границы тех понятий о храбрости, которые отстаивает рассказчик. Предпринятая Аланиным атака не есть проявление храбрости, однако лежащие в основе поступка героя мотивы не имеют ничего общего с «низостью чувства». Противопоставление бессмысленного поступка юного офицера неосознанным, но жизненно обоснованным действиям капитана Хлопова и старых солдат позволяет художнику раскрыть трагическую сторону проблемы выбора.

Всё в систему рассказа описание смерти Аланина, Толстой достигает контрастного изображения жизни. Прежде всего писателю удается художественно воплотить важную для него оппозиционную взаимосвязь между героем, совершающим противоречащее ситуации действие, и героем, поступающим целесообразно. Во-вторых, используя принцип контраста, Толстой с большей глубиной и сложностью раскрывает главную мысль произведения: необходимость гармонического созвучия между субъективными и объективными началами, индивидуальными желаниями человека и всеобщими, необходимыми формами их проявления.

Противоречие иного рода реализуется в структуре характера Розенкранца. Натура героя соткана из противоположных черт характера, находящихся не в столкновении друг с другом, а в сложном взаимодействии и скрепленных принципом сопряжения. В ней воедино сливаются два начала: истинно человеческое («самый добрый и кроткий человек») и нечто ложное, искусственное («во всех своих действиях» он руководствуется «не собственными наклонностями», а примером литературных образов; он смотрит на Кавказ «сквозь призму героев нашего времени, Мулла-Нуров и т. п.»). И каждое из них по-своему определяет мотивы поведения героя. Жизненная позиция Розенкранца не обладает устойчивостью, его субъективные взгляды находятся часто в противоречии с извечными основами человеческой жизни, с законами объективно развивающейся действительности. Противоречие это настолько существенно, что становится препятствием на пути гармонического развития героя, приводит к необдуманным поступкам, неоправданной жестокости и

порой к мнимой храбрости. Поручик не всегда способен принять решение, которое в наибольшей мере соответствовало бы условиям реальной обстановки. Выбор героя, как правило, нравственно не ориентирован. Вместе с тем в тех случаях, когда герой действует согласно высоким чувствам, он может быть истинно храбрым.

Объективно несовместимые черты и противоречивые поступки Розенкранца находятся в сопряжении. В границах же мировосприятия рассказчика они осмыслены контрастно: как несоответствие внутренней сущности героя формам ее проявления. Возникает сложное взаимосочетание двух равнозначных принципов построения образа: сопряжения и контраста. Однако в последующих главах (IX—XI) эти принципы функционируют иначе. Так, при описании поведения Розенкранца во время боя Толстой останавливает внимание читателя на портретной характеристике героя, которая строится на основе взаимопересечения противоположных начал: «Он был несколько бледен, и это очень шло к его воинственному лицу» (3, 36). В то же время само поведение Розенкранца противостоит действиям капитана Хлопова. Но теперь уже и принцип сопряжения, и принцип контраста утрачивают свою самостоятельность и, подчиняясь закону ведущего фактора художественной системы, зависят от стилиевой доминанты, представляющей собой установку писателя на взаимосвязанность идеи гармонического соответствия и основного сюжетно-композиционного принципа сцепления.

Уже в начальной фразе X главы «Роты капитана Хлопова и поручика Розенкранца отступали вместе» сказывается действие ведущего принципа. На первый взгляд может показаться, что и Хлопов, и Розенкранц заключены писателем в одинаковые условия лишь с целью выявления разницы в их поведении («Поручик Розенкранц сам стрелял из винтовки, не умолкал ни на минуту, хриплым голосом кричал на солдат и во весь дух скакал с одного конца цепи на другой»; капитан Хлопов «был *точно таким же, каким я всегда видал его*: те же спокойные движения, тот же ровный голос, тот же выражение бесхитрости на его некрасивом, но простом лице...», 3, 36—37). И, действительно, герои недвусмысленно противостоят друг другу. Но противопоставление двух типов характеров не становится для Толстого самоцелью, а имеет свою обусловленность. Толстой стремится художественно обосновать принципы гармонической взаимозависимости двух «деятельностей» человека: свободной и *необходимой*, вы-

явить сущность жизненной позиции каждого из героев относительно идеи гармонического соответствия. Однако писатель далек от того, чтобы все многообразие жизни свести к однозначному по своей сути решению. Его отношение к миру и человеку сложно и многомерно, хотя в своей основе оно всегда целенаправленно, избирательно. И потому при создании характера Розенкранца Толстому было важно прежде всего художественно запечатлеть разные стороны жизненного бытия человека, противоположные мотивы поведения личности, колеблющейся и сомневающейся, сделать значимым «сопряжение» несовместимых сторон характера персонажа и тем самым не только расширить границы рассмотрения проблемы выбора (темы храбрости), но и показать всю сложность обречения человеком истины.

В авторском мире, как видим, весьма разнообразно представлены мотивы храбрости. И ни один из них не является единственно верной причиной должного поведения человека: ни платоновская установка на интеллект («знание»), ни тезис рассказчика-волонтера о преобладающем значении чувства долга, ни инстинкт самосохранения, ни мысль капитана Хлопова о храбрости как понятии, связанном с осмысленным или неосознанным страхом.

Однако из этого не следует, что Толстому не совсем ясен критерий истинной храбрости. Подлинно храброе действие, согласно художественной логике рассказа, предполагает единство нравственных устремлений личности и ее жизненного опыта; оно целесообразно в своей основе.

Идея же целесообразности, гармонического согласия жизни, наиболее ярко отразилась в философских раздумьях о природе. Пейзажные зарисовки, в которых наиболее полно воплощено авторское начало, являются узловыми точками композиции. Каждая из таких зарисовок построена на основе принципа сцепления, определяемого идеей произведения. В контексте рассказа противоположные силы природы уравновешены: «Природа дышала примирительной красотой и силой». Все, что нарушает стройное звучание голоса жизни природы, что не соответствует гармонии мира, воспринимается Толстым как «диссонанс» («...меня, как оскорбительный диссонанс среди тихой и торжественной гармонии, поразил немецкий голос, кричавший: «Агхтингхист, падай паааальник!», 3, 28). Дисгармонична по отношению к природе вся система жизнедеятельности людей, поставленных в такие условия, при которых они обязаны ненавидеть и убивать друг друга:

«Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных?» Все недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикосновении с природой — этим непосредственным выражением красоты и добра» (3, 29).

Используя принципы контраста и сопряжения, Толстой воссоздает всю сложность и противоречивость взаимосвязи природы и человека. Но противоречие между природой и человеком не антиномично. Оно вполне разрешимо, ибо многое их роднит. И одно из условий преодоления этого противоречия он видит в нравственной активности личности, воплощением которой является образ рассказчика-волонтера. Он сохраняет верность идеалу гармонического согласия. В его сознании красота природы и пение солдат сливаются воедино, так как у природы и музыки одно основание — «живая жизнь». Последняя, XII глава, представляя собой синтез пейзажной зарисовки и описания пения возвращающихся после набега солдат, построена на основе принципа сцепления, использование которого позволяет Толстому в заключительном аккорде произведения еще раз напомнить читателю о возможности гармонического единства мира и человека: «Уже было поздно, когда отряд, построившись широкой колонной, с песнями подходил к крепости.

Солнце скрылось за снеговым хребтом и бросало последние розовые лучи на длинное, тонкое облако, остановившееся на ясном, прозрачном горизонте. <...> Подголосок шестой роты звучал изо всех сил, и, исполненные чувства и силы, звуки его чистого грудного тенора далеко разносились по прозрачному вечернему воздуху» (3, 39).

Итак, в начале творческого пути писатель стремится открыть и осознать приемлемые в нравственном отношении формы человеческого существования, определить «избирательные» возможности человека с той целью, чтобы яснее понять законы общения между людьми, законы взаимосвязи природы и человека. Однако в конце 1840-х — начале 1850-х гг. Толстой, воспринимая жизнь в ее сложных, противоречивых, несовершенных формах, в силу своего малого социального опыта находится во власти юношеских иллюзий. Ему кажется, что нравственно развитая и обогащенная жизненными впечатлениями личность способна преодолеть про-

тиворечия реальной действительности и установить подходящие ей как существу разумному гармонические отношения с другими людьми и миром. Собственно, в этой возможности человека отыскать необходимые формы контакта с действительностью Толстой и видит проявление свободной деятельности субъекта. Степенью развитости нравственных чувств и мыслей, богатством или скудностью жизненного опыта обусловлены, по его мнению поступки личности, а, значит, и граница ее права на самоопределение.

Проблема выбора в рассказе «Набег» решается не в волюнтаристском и не в фаталистическом духе. Культ слепой необходимости, как и культ свободы отдельного индивидуума, чужд Толстому. Организующим началом повествовательной системы произведения становится идея гармонического соответствия «свободной и необходимой деятельности», представляющая собой целевую установку писателя, определяющая ведущую функцию сюжетно-композиционного принципа сцепления в рассказе.

А. А. СЛИНЬКО

К ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Н. К. МИХАЙЛОВСКОГО В ДЕРЕВОЛЮЦИОННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Н. К. Михайловский был крупнейшим русским литературным критиком 70—90-х гг. XIX в. Последние десятилетия ведется интенсивное изучение его литературно-критического наследия¹. В процессе этого изучения необходимо учесть высказывания о Михайловском как публицисте и критике, содержащиеся в работах дореволюционных литературоведов.

Репутация первоклассного публициста сопутствует Михайловскому едва ли не с первых его выступлений в «Отечественных записках». Характерны упоминания о первой круп-

¹ См. Бялый Г. А.—Н. К. Михайловский — литературный критик.— В кн.: Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 3—44; он же. Михайловский.— В кн.: История русской критики, т. 2. М.—Л., 1958, с. 329—354; Кулешов В. И. История русской критики. М., 1972, с. 353—373; Лукин В. Н. Эстетические взгляды Н. К. Михайловского. Куйбышев, 1972; Слинко А. А. Из истории русской демократической критики. Литературно-критическое наследие Н. К. Михайловского. Воронеж, 1977, и др.

ной работе Михайловского «Что такое прогресс?» в переписке А. И. Герцена и Н. П. Огарева. «Статью о Спенсере советую прочесть Тате с тобой,— пишет Огарев 9 марта 1869 г.,— может потребуются и терпение, но она все-таки очень хороша»². А. И. Герцен отвечает: «Статью в От<ечественных> зап<исках> о Спенсере одолел, но что за ужасный язык. Сущность хороша»³. Н. А. Некрасов 15 июля 1869 г. писал А. А. Краевскому: «... есть у нас сотрудник Н. Михайловский; теперь ясно, что это самый даровитый человек из новых, и ему, без сомнения, предстоит хорошая будущность. Кроме несомненной талантливости, он человек со сведениями, очень энергичен и работающ. «Отеч. запискам» он может быть полезен сильно и надолго»⁴.

Предсказание Некрасова сбылось в полной мере. Как литературный критик Михайловский задавал тон в некрасовском журнале и определял его позицию. Однако литературная критика была лишь составной частью его общественно-публицистических выступлений, представлявших своего рода летопись общественной и интеллектуальной жизни России. В рамках своей публицистики и в связи с ней Михайловский выступил как блестящий исследователь литературы — творчества Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, писателей-разночинцев 60—70-х гг., несколько позже — Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, Гаршина и многих других писателей. Из характеристик и оценок, содержащихся в его работах, складывалось глубокое и разностороннее представление о литературном процессе эпохи. Как правило, эти оценки давались в полемической форме, живо воспринимались и страстно обсуждались читателями.

Демократическому (и особенно молодому) читателю 70-х гг. импонировали в литературно-критических выступлениях Михайловского принципы и качества, свойственные классической русской литературной критике. Известно, что В. Г. Белинский еще в «Литературных мечтаниях» выражал резко отрицательное отношение к литературной критике, которая высоко чтит «табель о рангах» и, характеризуя знаменитого писателя, бонится «сказать о нем резкую правду»⁵. Молодой критик писал: «Будь все тихо и чинно, будь везде

² «Лит. наследство», 1941, т. 39—40, с. 533.

³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 30, кн. 1. М., 1964, с. 64.

⁴ Некрасов Н. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1967, с. 338.

⁵ Белинский В. Ф. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 42.

комплименты и вежливости, тогда какой простор для бессовестности, шарлатанства, невежества: некому обличить, некому изречь грозное слово правды!»⁶. И классическая русская критика не признавала «табели о рангах», а говорила то, что считала правдой (иногда горькой) о самых крупных писателях. Конечно, не всегда она была при этом права, но только такой подход мог обеспечить критике самостоятельную роль в литературе. Этот подход характеризовал и отношение Михайловского к самым крупным литературным явлениям эпохи.

Михайловский был горячим приверженцем и пропагандистом критики, стремившейся, по выражению Н. А. Добролюбова, «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения»⁷, т. е. публицистической критики. Это соответствовало его теоретическим воззрениям, согласно которым искусство является «будильником не одной специальной эстетической эмоции, а и сложных чувств и мыслей нравственно-политического порядка», «одним из самых могучих орудий борьбы»⁸.

Вместе с тем художественная литература никогда не была в статьях Михайловского лишь материалом для социологического анализа. В центре его внимания находился своеобразный художественный мир писателя, особые формы авторского отношения к действительности, специфическое переосмысление жизненных впечатлений и теоретических идей в искусстве и выражение их в художественных образах. Однако при этом для Михайловского был неприемлем подход, который ограничивается констатацией фактов, установлением лишь внутритекстовых связей или эстетическим разбором. Подобно своим великим предшественникам — Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову, Писареву, — Михайловский через литературную критику, на основании разбора литературных произведений стремился рассматривать и решать коренные вопросы общественного развития России. Его критика, если можно так выразиться, насыщена и пронизана социологией, которая, в свою очередь, обогащается литературой и литературно-критической мыслью. И сама публицистика Михайловского воспринималась как особая отрасль литературы, ее неотъемлемая составная часть.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 70.

⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 98.

⁸ Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 7. СПб., 1909, с. 153.

Характерно в этом смысле признание критика конца XIX — начала XX в. Евг. Соловьева (Андреевича), далеко не дружественно относившегося к Михайловскому: «Его блестящий публицистический талант, в котором чувствуется или «художник-недоносок» или просто невыработавшийся художник... его полемическое жестокосердие, уступающее разве жестокосердию Добролюбова или Чернышевского, его серьезная научная подготовка, особенно в области естественноисторических дисциплин, поражающая самоуверенность его тона, глубокая искренность и красивый, подкупающий лиризм — сделали его одним из самых видных писателей-учителей 70-х годов»⁹.

Обычный для критика жанр ежемесячного общественно-литературного обозрения, где на ограниченном пространстве нужно было писать на многие темы, определял мозаичность суждений Михайловского. Но он же оттачивал умение в нескольких фразах дать характеристику сложного персонажа, литературного произведения или даже творчества писателя в целом. Соединить в одном цельном образе многие черты, вызвать ассоциации, выходящие за пределы самого образа, дать эскиз сложного явления так, чтобы не утратилась его сложность и глубина, т. е. немногими словами сказать о многом, — в этом Михайловский был выдающимся мастером. Его публицистические выступления отличала насыщенность (а подчас даже перенасыщенность) научной, философской, литературной информацией, замечательное чутье к слову, яркий, сильный, богатый иронией, неожиданными остроумными ассоциациями, афористическими характеристиками, развернутыми сравнениями и метафорами язык, использование художественно организованных картин, полемическая резкость. Несомненно, что художественно-эстетические достоинства публицистики Михайловского были одним из факторов, сделавших его «властителем дум» демократической молодежи 70—80-х гг.

Влияние и значение Михайловского как литературного критика были настолько общепризнанными, что даже наиболее непримиримые его литературные противники в целом не подвергали их сомнению. Так, Д. С. Мережковский, «литературный враг», резкая полемика с которым занимает существенное место в последних статьях Михайловского, отдавал дань

⁹ Соловьев Евг. (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. СПб., 1903, с. 374—375.

«пламенной субъективности» народнического публициста и подчеркивал: «... в безукоризненно-чистой и прекрасной литературной жизни таких людей, как сам Н. К. Михайловский, есть нечто *героическое*»¹⁰. В русском дореволюционном литературоведении предпринимались попытки охарактеризовать как литературно-критическую деятельность Михайловского в целом, так и его суждения об отдельных писателях. По убеждению Д. Н. Овсяннико-Куликовского, «Михайловский был... первостепенный литературный критик, внесший в нашу критическую литературу ценный вклад, который навсегда останется ее достоянием (статья «Жестокий талант» — о Достоевском, «Герой безвременья» — о Лермонтове, «Щедрин» и друг.)»¹¹.

Отмечалось жанровое своеобразие литературно-критических выступлений Михайловского. Продолжая и поддерживая тенденции, заложенные в некоторых последних статьях Белинского и развитые в лучших образцах литературной критики 60-х гг. — статьях Чернышевского, Добролюбова и Писарева, — Михайловский в своих сочинениях смело вторгается в самые различные области человеческого знания и практической жизни. Свободно владея обширным материалом из биологии, истории, социологии, психологии, литературы, он стремится осветить этот материал под определенным углом зрения, приводящим его в систему, причем литературно-критические суждения в этой системе чаще всего играют подчиненную роль. «В еще большей степени, чем Чернышевский, — отмечал С. А. Венгеров, — он создал особый род литературно-социологического писания, который трудно подвести под установившиеся типы критики и разработки научно-общественных вопросов. Это — отклик буквально на все, что волновало русское общество как в сфере научной мысли, так и в сфере практической жизни и текущих литературных явлений»¹².

Подчиненность литературной критики, ее слитность с высказываниями на общественно-политические темы не означали пренебрежения к художественным достоинствам произведения. Но их рассмотрение не было изолировано от миропонимания, «нравственно-политического» идеала художни-

¹⁰ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. 15. СПб.—М., 1912, с. 279.

¹¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч., т. 5. СПб., 1909, с. 219.

¹² Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907, с. 86.

ка. Младший современник Михайловского, считавший себя его учеником, Н. С. Рusanов, с полным основанием писал: «У нас довольно часто встречается мнение, отрицающее значение Михайловского как литературного критика. Но этот взгляд основан на самом очевидном недоразумении. Если слово «литературный» есть синоним исключительно художественного, чисто эстетического, то Николай Константинович не был таким критиком. Да в этом смысле им не был и Добролюбов. Но если под литературным критиком вы разумеете не только такого критика, который исследует собственно приемы творчества данного художника и его эстетический темперамент, но и такого, который вскрывает основную — все равно сознательную или бессознательную, — идею известного произведения, объясняет общественные условия и личные моменты развития того или иного писателя, то Михайловский должен быть по праву поставлен в первые ряды литературных критиков. Вспомните, с какой силой и оригинальностью им был проведен еще в 70-х годах анализ «десницы» и «шуйцы» Толстого, исходивший не из ставшего банальным противопоставления Толстого-мыслителя Толстому-художнику, а из признания силы и свежести его чисто логического мышления, но вместе с тем и великой раздвоенности его идеала. То, что впоследствии так поразило читателей «Исповеди», как надлом в могучей индивидуальности «великого писателя земли русской», то, что ощущалось самим Толстым как результат душевного кризиса, испытанного им, то в своих основных чертах уже было уловлено и объяснено Михайловским чуть не за десять лет до психологического взрыва, давшего нам Толстого-моралиста.

Пусть читатель присоединит к критике Толстого Михайловским его литературное истолкование Успенского, как писателя, изнемогавшего под бременем конфликта между «честью» и «совестью»; Достоевского, как «жесточкого таланта»; Щедрина, как редкой силы художника, увлекавшегося в сторону общественной сатиры даром гениального политического предвидения, но державшего порывы своего великого стихийного юмора под строгим «контролем сознания», и т. п. — и легко будет убедиться, какую далеко незаурядную роль Михайловский играл и как литературный критик»¹³.

В этом отзыве не вполне точно интерпретируются некото-

¹³ Рusanов Н. С. Николай Константинович Михайловский. — В кн.: История русской литературы XIX века, т. 4. М., 1911, с. 127—128.

рые критические суждения Михайловского, но их общая направленность охарактеризована верно.

Историки литературы видели в литературно-критических статьях Михайловского крайнее выражение принципов публицистической критики, разработанных революционными демократами 60-х гг. «Публицистическая критика Чернышевского и Добролюбова, ознаменовавшая собой эпоху 60-х годов,— подчеркивал И. Н. Игнатов,— не только переносится в 70-е с теми же основами, но она укрепляется и развивается, она становится резче и откровеннее. <...> Наиболее видным критиком становится социолог и публицист Н. К. Михайловский»¹⁴.

В то же время ряд исследователей с различных позиций подчеркивали отход Михайловского от методологии и методики литературно-критического анализа, разработанных Чернышевским и Добролюбовым. Ограниченность «субъективного метода» применительно к характеристике литературных явлений была отмечена, в частности, в статье талантливого ученого-марксиста Л. Северова (Радина)¹⁵.

Исследователь противоположного направления Е. В. Аничков, выступивший в книге «Литературные образы и мнения» с ревизией реалистического искусства и публицистической критики, с воинствующим призывом «Назад к идеалистической эстетике», представлял в искаженном свете взгляды Михайловского («эстетику правды-справедливости»). «Искусство,— писал Е. В. Аничков,— безразлично по отношению к морали, как оно безразлично и по отношению к истине, потому что эти истина и мораль не абсолютны, а только слабо намечены. Эстетика правды-справедливости сама создает и свою правду, и свою справедливость»¹⁶. Эти рассуждения Аничкова, стремление противопоставить искусство морали, «восторженное созерцание» красоты жизненной борьбе прямо противоположны основному пафосу литературно-критической деятельности Михайловского, для которого правда означала единство истины и справедливости. Однако они свидетельствовали о том, что позитивистский агностицизм народнического критика делает уязвимой его реалистическую эстетику.

¹⁴ Игнатов И. Н. Художественная литература и критика 70-х годов.— В кн.: История русской литературы XIX века, т. 4. М., 1911, с. 97.

¹⁵ См. Северов Л. (Радин). Объективизм в искусстве и критике.— «Научное обозрение», 1901, № 11, с. 25—34.

¹⁶ Аничков Е. В. Литературные образы и мнения. СПб., 1904, с. 50.

Неоднократно в дореволюционном литературоведении предпринималась попытка выделить основной критерий, с которым Михайловский подходил к анализу литературных произведений. Таким критерием для критика, с точки зрения Ф. Д. Батюшкова, была целостность, «гармония» таланта: «Достаточно напомнить, что искание прежде всего «целостности» сделало его особенно чувствительным, например, к несоответствию «десницы и шуйцы» Льва Толстого, которого он желал бы видеть, если можно так выразиться, более двуруким, или двусторонним. Некоторая дисгармония в натуре Достоевского точно так же вызвала строгое отношение критика к писателю, обозначенному им «жестоким талантом». Г. Михайловский не мог, конечно, не признать и не почувствовать огромного таланта Достоевского и в других статьях отдает ему должное, но, не проникаясь сознанием, что и гениальность может быть односторонней, он настаивал только на дисгармонии и с особым рельефом выделял отрицательные стороны творчества нашего великого писателя. К этому примешивалось еще принципиальное несогласие с «религией страдания», поборником которой выступал отчасти и Достоевский, между тем как она представлялась в резкой оппозиции с теориями о счастье г. Михайловского. Критерий «целостности» критик применял и к таким писателям, к которым в общем он относился с большим сочувствием (исследователь имеет в виду прежде всего Г. И. Успенского.— А. С.)»¹⁷.

Здесь Ф. Д. Батюшков, если можно так выразиться, нащупывает пульс в литературно-критических выступлениях Михайловского. Идея гармонично развитой личности, соединенная с протестом против ее подавления, раздробления общественным механизмом, проходит красной нитью через социологические искания народнического публициста и, действительно, накладывает заметный отпечаток на его подход к литературным явлениям.

По мнению А. И. Красносельского (автора брошюры и статей о Михайловском), основным критерием при оценке художественного произведения для критика было правдивое отражение действительной жизни под углом зрения определенного идеала, соединенное с умением и способностью воздействовать на того, кто воспринимает это произведение. «Через литературно-художественную критику Михайловского,— писал он,— проходит идея, в основе своей чрезвычайно про-

¹⁷ Батюшков Ф. Д. Критические очерки и заметки о современниках, ч. 2. СПб., 1902, с. 216—217.

стая, которая, однако, получила у него очень оригинальное развитие. Идея эта обнимает собой, с одной стороны, отношения художника к тому, что он изображает, т. е. его способность изображать действительность правдиво, а с другой стороны — его способность влиять на нас, «заражать» нас своими впечатлениями»¹⁸.

Далеко не все суждения Михайловского о крупнейших русских писателях выдерживали испытание временем. Особенно это относится к его представлениям о творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова. Критик сам стремился в своих последних высказываниях об этих писателях преодолеть односторонность и полемическую несправедливость некоторых первоначальных оценок. Но и здесь суждения Михайловского привлекали внимание современников¹⁹, представляли большой историко-литературный интерес. Например, подводя итоги прижизненному изучению творчества Чехова, А. Г. Фомин писал: «Характеристика творчества и мирозерцания Чехова, сделанная г. Михайловским, является, на наш взгляд, наиболее удачной из всех, данных писателю при его жизни»²⁰.

В обширной дореволюционной литературе о Михайловском оценки и характеристики его литературно-критических высказываний занимают скромное место. Но, как свидетельствуют приведенные факты, в них содержатся плодотворные идеи, заслуживающие переосмысления и дальнейшего развития.

¹⁸ Красносельский А. Литературно-художественная критика Н. К. Михайловского. — «Русское богатство», 1905, № 1, с. 88.

¹⁹ См., в частности: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 13, кн. 2. Л., 1968, с. 49, 51; Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1960, с. 299.

²⁰ Фомин А. Чехов в русской критике. СПб., 1907, с. 8.

А. К. БАБОРЕКО

БУНИН В НАЧАЛЕ ВОЙНЫ 1939—1941

Перед второй мировой войной Бунин, необыкновенно любивший путешествовать, совершил несколько поездок в разные страны. Потом такой возможности у него уже не было

В ноябре 1935 г. он приезжал в Бельгию — в Брюсселе принимал участие в чествовании Л. Толстого (25-я годовщина со дня смерти).

В 1936 г. — для свидания со своими издателями и переводчиками — он посетил Чехословакию и, продолжая путешествие, прибыл в Германию. В Линдау на таможене нацисты, полагая, что русский писатель чем-то для них опасен, арестовали его и обошлись с ним оскорбительно. Какой-то «господин», по выражению Бунина, «преступного типа», несмотря на его протесты, «злобно, с крайней грубостью продолжал раздевать, разувать и обшаривать» нобелевского лауреата, держал его в холодном помещении. Дальнейший маршрут Женева—Рим Бунин вынужден был прервать, так как почувствовал себя после всего этого больным и возвратился в Париж.

Путешествие в Италию пришлось пока отложить. Еще будучи в Праге, Бунин извещал Татьяну Львовну Толстую (письмом от 22 октября 1936 г.), что «надеется дней через пять быть в Риме» и посетить ее. Теперь же раньше ноября эта поездка оказывалась невозможной. 8 ноября он писал Татьяне Львовне: «Выезжаю в Рим завтра (понедельник 9-го), должен быть в Риме послезавтра (вторник 10-го) вечером. <...> Остановлюсь, вероятно, в Hôtel de Russie»¹.

Он побывал у Татьяны Львовны и уехал в Париж по неизвестной причине раньше, чем предполагал.

В 1937 г. Бунин снова отправляется в Италию, а оттуда — в Югославию. 19 августа 1937 г. он отметил в дневнике: «Венеция. Вчера приехал сюда в пять часов вечера римским экспрессом. Еду в Югославию». Был в Белграде, «Дубровнике (какая красота!), катался по Адриатическому морю, прекрасно чувствовал себя в этой стране»². 30 августа он уехал из Любляны в Париж после примерно недельного путешествия. Перед отбытием Бунин говорил корреспонденту газеты «Jutro» (Любляна, 1937, 31 августа): «Этим летом меня соблазнила ваша Адриатика, я приехал в Дубровник, откуда меня прогнала, кроме переполненных отелей, плохая погода. По дороге я осмотрел Далмацию, которая впервые раскрыла передо мной свое своеобразие: она красива и оригинальна, хотя совсем не похожа на французскую или итальянскую

¹ Письма хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого (Москва).

² Газ. «Сегодня», Рига, 1938, 3 мая.

ривьеру; благодаря своей особенной ноте у нее есть будущее. Интересовали меня такие места на востоке и юге вашей страны, где встречаются Восток и Запад. Здесь мне вспомнился Константинополь, где я был тринадцать раз. <...> На славонской равнине я не мог не вспомнить России, вернее Малороссии. Здесь, в Любляне, снова другое: город оставляет приятное впечатление, горы, леса, вся эта альпийская поэзия захватывает чужестранца и рождает в нем какое-то особенное ощущение природы и жизни».

В 1938 г. Бунин совершил длительное путешествие по Прибалтике: Литве, Латвии, Эстонии. Из Прибалтики он возвратился в Париж. Но надо было где-то обосноваться на лето, виллу «Бельведер» почему-то нельзя было дальше удерживать за собой. 3 июня 1938 г. он уехал из Парижа. 20 июля Бунин писал М. В. Карамзиной: «... больше недели, не зная почти ни часа отдыха, скакал по Ривьере, от Ментоны до Марсея, ища нам пристанища на лето,— и ничего не нашел»³. Не нашел он и дачу под Парижем. В конце концов Бунины сняли на время квартиру с садиком над Монте-Карло, во французской его части,— villa «Dominante», Beausoleil. Однако пришлось здесь жить больше, чем предполагали,— видимо, с начала сентября и до января. Январь и более половины февраля 1939 г. Бунины прожили в Париже главным образом из-за того, что Иван Алексеевич должен был читать корректуру «Лики», выходящей отдельным изданием в Брюсселе. Затем они возвратились в Beausoleil. После бесплодных поисков — при скудных средствах — летнего пристанища Бунин опять взял «Бельведер», куда должен был переселиться 1 мая. На «Бельведере» засиделись недолго.

Первого сентября 1939 г. началась вторая мировая война. «Радио известило,— вспоминал потом Бунин этот день,— что немцы ворвались в Польшу и что завтра начнется всеобщая мобилизация во Франции»⁴. Бунины и жившая у них поэтесса Галина Николаевна Кузнецова в этот день выехали в Париж. 3 сентября была объявлена война между гитлеровской Германией и Францией. В октябре Бунины и Галина Николаевна вернулись в Грасс на виллу «Жаннет». 11 октября Бунин послал письмо В. В. Шмидт уже с виллы «Жаннет».

³ «Лит. наследство», 1973, т. 84, кн. 1, с. 669.

⁴ Здесь и далее, если не оговорено иное, цитируются дневниковые записи Бунина по тексту, любезно присланному преподавательницей Эдинбургского университета Миллицей Грин.

Здесь они прожили почти всю войну. Это была, как писал Бунин М. В. Карамзиной 18 ноября 1939 г., «чудесная английская вилла, на такой высокой горе, что вид кругом необозримый». И далее: «Писать до сих пор не могу, все читаю или сижу на солнце (очень жарком) в саду. Однообразие, грусть, одиночество»⁵. Писатель Л. Ф. Зуров, живший, как и Кузнецова, многие годы у Буниных, сообщил мне 4 апреля 1962 г.: «Во время войны Бунины поселились на вилле «Jeannette», построенной высоко на крутом каменистом обрыве, под которым проходит дорога Наполеона, ведущая на Гренобль. Там мы пережили итальянскую и немецкую оккупацию. Голодали ... <...> При немцах Иван Алексеевич не печатал ни строчки»⁶.

29 января 1940 г. Бунин вновь отправился в Париж и возвратился в Грасс 16 февраля. По-прежнему все читал, с грустью вспоминая Россию, свою жизнь там, давние годы детства и молодости. Стихи Надсона, пишет он, «одни из немногих, которые мне нравились когда-то — семнадцатилетнему — и теперь до чего-то чудесного воскресили всего меня той поры. Называется «В глуши». Вижу и чувствую эту «глушь» совершенно так же, как тогда — в той же картине (и теперь такой же поэтической, несмотря на то, что это Надсон»). Восхищался он изумительным мастерством Тургенева, его рассказами, в особенности «Поездкой в Полесье», которая, как записал он в дневнике, «почти вся по-настоящему прекрасна. Почти во всех рассказах, — да, кажется, даже во всех, редкое богатство совершенно своих, удивительных по меткости определений и мыслей, лиц и предметов».

Гоголь и восхищал Бунина, и порой вызывал на спор и возражения. Удивительные строки о сыновьях Тараса Бульбы, об их матери с детства и на всю жизнь поразили его душу: «Это ли не предел силы и красоты слова? И всего неотразимей и прекрасней в этих строках — мать, эта материнская славянская душа, и я хорошо помню, что я просто ахнул, прочтя их впервые: боже, да ведь это наша мать!» (ранняя редакция «Жизни Арсеньева»).

О «Мертвых душах» писал, что это «талантливый шарж и только», «местами нелепое соединение Малороссии и Великороссии» (дневниковая запись 18 сентября 1933 г.). «Ревизора» оценивал двойственно: «Хлестаков самый типичный ге-

⁵ «Лит. наследство», 1973, т. 84, кн. 1, с. 685.

⁶ «Исторический архив», 1962, № 2, с. 157.

рой русской истории, и выдумал его не Гоголь, а Пушкин»⁷.

30 марта 1940 г. Бунин отметил: «Стал присаживаться к письменному столу». 3 апреля пишет: «Переписываю дневниковые клочки предыдущих лет. Много рву и жгу». Об уничтожении дневниковых записей он говорил не однажды.

Все время он напряженно следил за ходом военных событий по газетам и радиопередачам, а во время оккупации — по радиопередачам из Москвы, Лондона и Швейцарии. 10 апреля 1940 г. он пишет в дневнике: «После завтрака — нынче — открыл радио — ошеломляющая весть: немцы захватили Данию и ворвались в Норвегию...» 12 апреля он снова возвращается мыслью к Норвегии, откуда, как он отмечает в дневнике, «особых вестей» нет.

Просматривал журнал «Отечественные записки» за 1882 г. Бунин пишет в дневнике: «Все это читал тысячу лет тому назад, в Озерках, пятнадцати, шестнадцати лет с Юлием — все забыл, а оказалось, что помню кое-что чуть не наизусть».

Дремучие снежные сумерки, Цвилленевская усадьба, где жил Евгений, эта девка (уже не помню ее имени)...

Весна, а все еще холодно, еще топим. Пересматриваю опять письма и дневники А. К. Толстого. Совершенно очаровательный человек! Начал «Головлевых» — не плохо, но мне скучно, не нужно.

Переписываю с клочков дневников заметки. Много рву».

И все время сопоставление здешней жизни с давно прошедшей — с жизнью в России: «Лунная ночь, дивился, среди чего приходится жить, — эти ночи, кипарисы, чей-то английский дом, горы, долина, море... А когда-то Озерки!». Одночество, сожаление об уходящей жизни при необыкновенной остроте чувства радости бытия характерны для настроения Бунина тех лет: «Вот, кажется, уже несомненно: никогда мне не быть, например, на Танти, в Гималаях, никогда не видеть японских рощ и храмов, и никогда не увидеть вновь Нила, Фив, Карнака, его руин, пальм, буйвола, в грязи, затянутого илом пруда... Никогда! Все это будет существовать во веки веков, а для меня все это конечно навсегда. Непостижимо».

Запись 19 апреля: «Как страшно одиноко живу!»

Мысль об одиночестве, когда Бунин был отрезан военны-

⁷ Дневник Н. А. Пушкишеникова. Хранится в Музее И. С. Тургенева в Орле.

ми событиями от всего мира, повторяется в дневниковых записях часто. 21 апреля опять он пишет: «Как всегда почти, точно один во всем доме. <...> Кончил перечитывать 12-й том Тургенева (изд. Маркса) — «Литературные и житейские воспоминания», «Критические речи и статьи» и т. д. Совершенно замечательный человек и писатель. Особенно «Казнь Тропмана», «Человек в серых очках», несколько слов о наружности Пушкина, Лермонтова, Кольцова.

Этот апрельский расцвет деревьев, трав, цветов, вообще эти первые весенние дни — более тонко-прекрасного, чистого, праздничного нет в мире.

Во многих смыслах я все-таки могу сказать, как Фауст о себе: «И псу не жить, как я живу».

30 апреля 1940 г.: «Сейчас вспомнил почему-то Майнц (соединенный с Висбаденом, где мы жили с Мережковскими в отеле). — Почему? — Непостижима эта жизнь воспоминаний, это «почему-то», «ни с того, ни с сего»! Поехали туда с Верой на трамвае, ходили по городу, заходили в церкви... Ночь, темная полоса леса вдаль и над ним звезда — смиренная, прелестная. Это где-то, когда-то на всю жизнь поразило в детстве... Боже мой, боже мой! Было и у меня когда-то детство, первые дни моей жизни на земле! Просто не верится! Теперь только мы слы, что они были».

Несколько позднее (9 июня) Бунин записал: «Страшно подумать: семнадцать лет прошло с тех пор, как мы поселились в Грассе, в этом удивительном поместье, вилла «Монфлори», где тогда как раз вскоре расцвели лилии! Думал ли я, что в каком-то Грассе протечет чуть не четверть всей моей жизни! И как я тогда был еще молод! И вот исчезла и эта часть моей жизни — точно ее не бывало».

Последняя в этот период поездка Бунина в Париж была в мае 1940 г., а вслед за этим — тревожные дни в Грассе и бегство оттуда. Бунин так записал эти события: «Вера была в Париже уже с месяц, встретила меня на Лионском вокзале. Когда ехали с вокзала на квартиру, меня поразило то, что по всему черному небу непрестанно ходили перекрещивающиеся полосы прожекторов. «Что-то будет!» — подумал я. И точно — утром Вера ушла на базар, когда я еще спал, и вернулась домой с газетой — немцы ворвались ночью в Люксембург, Голландию, Бельгию. Отсюда и пошло, покатилося...

Сидели в Париже, потому что... работал над моими нижними передними зубами. А алерты (воздушная тревога. — А. Б.) становились все чаще и страшней (хотя не производи-

ли на меня почти никакого впечатления). Наконец, уехали — на автомобиле с Жировым, в шесть часов вечера 22 мая. Автомобиль... Бразоля, сына полтавского губернского председателя дворянства: это ли не изумительно! — того самого, что председательствовал на губернских земских собраниях, когда я служил там библиотекарем в губернской земской управе. <...>

25.VII. 40. ... Устал вчера в Ницце. Верно, старею, все слабость... С Жировым доехали 23 мая до Макона. Оттуда ночью (в 1^{1/2} ч.) на поезде в Канн — ехали двенадцать часов (от Макона до Лиона в третьем классе — влезли в темноте — стоя, среди спящих в коридоре солдат, их мешков и т. п.). По приезде домой с неделю мучились, хлопотали, отбивая Маргу (певицу, подругу Кузнецовой. — А. Б.) от концентрационного лагеря (у нее немецкий паспорт).

Десятого июня вечером Италия вступила в войну. Не спал до часу. В час открыл окно, высунулся — один соловей в пустоте, в неподвижности, в несуществовании никакой жизни. Нигде ни единого огня.

Дальше — неделя тревожных сборов к выезду из Граса — думали, что, может быть, на несколько месяцев, — я убрал все наше жалкое имущество. Боялся ехать — кинуться в море беженцев, куда-то в Вандеу, в Пиренеи, куда бежит вся Франция, вшестером (кроме Буниных и Кузнецовой — М. А. Степун, Е. Н. Жирова и ее дочь Ольга. — А. Б.), с тридцатью местами багажа... Уехали больше всего из-за Марги — ей в жандармерии приказали уехать из Альп Маритим «в 24 часа!». Помогли и алерты, и мысль, что, возможно, попадешь под итальянцев. (Первый алерт был у нас в воскресенье 2 июня, в девятом часу утра). Третьего июня Марга мне крикнула из своего окна, прослушав радио: «Страшный налет на Париж, сброшено более пяти тысяч бомб». Пятого июня прочитал... что убитых в Париже оказалось двести пятьдесят четыре человека, раненых шестьсот пятьдесят два. Утром узнал по радио, что началось огромное сражение... Шестого был в Ницце... для знакомства с Еленой Александровной Розен-Мейер, родной внучкой Пушкина — крепкая, невысокая женщина, на вид не больше сорока пяти, лицо, его костяк, овал — что-то, напоминающее пушкинскую посмертную маску. По дороге в Ниццу — барьеры, баррикады...

Выехали мы ... в воскресенье 16 июня, в десять часов утра, на наемном, до Нима, автомобиле... Прекрасный день. Завтрак в каком-то городке тотчас за Бриньолем. В Ним

приехали на закате, с час ездили по отелям — нигде ни единого места! Потом вокзал... думали уехать дальше на поезде — невозможно, тьма народу — а как влезть с тридцатью вещами! Ходили в буфет, ели. Полное отчаяние — ночевать на мостовой возле вокзала! Марга и Галя (Г. Н. Кузнецова — А. Б.) пошли искать такси, чтобы ехать дальше в ночь, — и наткнулись на русского еврея таксиста. Ночевали у него. Семнадцатого выехали опять в такси в Тулузу и дальше, в Монтобан, надеясь там ночевать, а потом в Ляфрансез, возле которого ферма Жирова, думали: в крайнем случае поселимся там, хотя знали, что там ни воды, ни огня, ни постелей. Плата за Ляфрансез — 2300 фр. Сперва широкая дорога в платанах, тень и солнце, веселое утро. Милый городок Люпель. Остановки по дороге военными стражами, проверка документов. Море виноградников, вдали горы. Около часу в каком-то городишке остановка... подошел крестьянин лет пятидесяти и со слезами сказал: «Вы можете ехать назад — армистис!»⁸. Но назад ехать было нельзя, не имея проходного свидетельства. Завтрак под С. Этьен (?) Опять виноградники, виноградная степь. За Нарбоном — Иудея, камни, опять виноградники, ряды кипарисов, насаженных от ветра... Мерзкая Тулуза, огромная, вульгарная, множество польских офицеров... (По всему пути сотни мчащихся в автомобилях беженцев.) В Монтобане — ни единого места. В сумерки Ляфрансез — тоже. И попали к Грязновым...».

Вера Николаевна рассказывает о пребывании в городишке Ляфрансез (на линии Тулуза — Бордо): «Мы после объявления войны Италией покинули Грасс. Уехали в сторону Монтобана. В Монтобане ничего не нашли, и Ляля (жена Н. Я. Рощина. — А. Б.) посоветовала ехать в Ляфрансез, где у нее есть знакомые. И мы нагрянули на бедных людей, которые нас всех приютили на одну ночь, а затем все наши дамы перешли в деревенский отель, а мы там и прожили двадцать два дня...».

Наше путешествие стоило нам очень дорого и взяло много душевных и физических сил. В Lafrançaise нет никаких удобств. И нужно было выбирать между конюшней и чистым полем! Трудно было с питанием»⁹.

⁸ перемирие (от франц. armistice).

⁹ «Лит. наследство», 1973, т. 84, кн. 1, с. 687.

Во все дни, при любых обстоятельствах жизни, даже в беспокойстве и тревоге, Бунин неизменно находил отраду в природе, в ее вечной, немеркнувшей красоте. Многочисленные записи в дневниках о войне, о международных делах, — событиях, крайне тревоживших его, — перемежаются с записями о природе, в которых — восхищение прелестью цветов, моря, неба. Вне этих картин, пейзажей по-настоящему Бунина представить нельзя; понимание его личности, а также его стихов и прозы было бы неполным, односторонним и потому неверным.

28 июля 1940 г. он пишет: «Да, живу в раю. До сих пор не могу привыкнуть к таким дням, к такому виду. Нынче особенно великолепный день. Смотрел в окна своего фонаря. Все долины и горы кругом в солнечно-голубой дымке. В сторону Ниццы над горами чудесные гроззовые облака. Правее, в сосновом лесу над нами, красота зноя, сухости, сквозящего в вершинах неба. Справа вдоль нашей каменной лестницы зацветают небольшими розовыми цветами два олеандра с их мелкими острыми листьями. И одиночество, одиночество, как всегда! И томительное ожидание разрешения судьбы Англии. По утрам боюсь раскрыть газету».

А потом вдруг вспомнилась Москва — «Малый театр, лестницы — и то очень теплые, то холодные сквозняки».

В напряжении держали Бунина события в мире, за которыми он с беспокойством следил: «огромная битва немецких и английских авионов над берегами Англии» или соглашение Рузвельта с Канадой о поставке самолетов через Канаду в Англию, жившую под угрозой немецкого вторжения. Новости такого рода становились все более ошеломляющими, от них зависели судьбы стран и народов. «Да, да, — пишет Бунин 23 августа 1940 г., — а прежней Франции, которую я знал двадцать лет, свободной, богатой, с Палатой, с Президентом Республики, уже нет! То и дело мелькает это в голове и в сердце — с болью, страхом — и удивлением: да как же это рушилось все в две недели! И немцы — хозяева Парижа!»

Запись 6 сентября 1940 г.: «А Чехия, Польша, Бессарабия, Дания, Голландия, Норвегия, Бельгия, прежняя Франция? Уму непостижимо! <...> Пишу и гляжу в солнечный «фонарь» своей комнаты, на его пять окон, за которыми легкий туман всего того, что с такой красотой [неразб. одно слово] лежит вокруг под нами, и огромное белесо-солнечное небо. И среди всего этого — мое одинокое, вечно грустное я». 11 сентября: «Слушали Москву в девять с половиною вечера

(по-московски в одиннадцать с половиною)». 12 сентября: «Вчера в шесть часов вечера Черчилль говорил по радио: немцы всячески приготовились к высадке в Англии — нападение может произойти каждую минуту». 28 октября «вечером узнали: началась еще одна война — Италия напала на Грецию». 18 декабря он с удовольствием отметил: «Позавчера московское радио сообщило вечером, что англичане взяли в Африке в плен пятьдесят тысяч итальянцев».

И в то же время в его записях как бы в противоположность безумию завоевателей и невиданным прежде разрушениям — раздумья о творчестве, мысль о гениях человечества, окрыляющая верой в разум. «Леонардо да Винчи, — пишет Бунин, — переселившись в Милан, предлагал свои услуги Людовику Моро — между прочим, в качестве скульптора и живописца: «... во всем этом, светлейший государь, я могу делать все, что только можно сделать, — по сравнению с кем угодно». Вот это я понимаю!

Пушкин незадолго до смерти писал: «Моя душа расширилась: я чувствую, что могу творить».

Он восхищался теми или иными произведениями классиков, которые перечитывал. Рассказ Лескова «Овцебык», по его словам, «очень хорош». 8 сентября 1940 г. Бунин записывает: «Еще раз просматриваю «Красную лилию» Франса. Нет, это редкий роман, во многих отношениях прекрасный». 13 декабря: «Перечитываю Чехова. Очень хороша «Жена». Какая была всяческая опытность у него уже в те годы! Всегда этому дивился и опять дивлюсь. Удивительны и «Скучная история» и «Дуэль». 30 декабря: «Продолжал перечитывать Чехова. За некоторыми исключениями все совершенно замечательно по уму и таланту. «Иванов» совершенно никуда». Из писем Флобера он выписал очень характерную фразу, выражающую его собственную мысль, не однажды им повторенную по разным поводам: «Женщины кажутся мне чем-то загадочным. Чем более изучаю их, тем менее понимаю».

Несмотря ни на что, в условиях войны, когда Бунин жил, как он говорил, «очень холодно и очень голодно», он работал над новой книгой рассказов. 30 октября 1940 г. он отмечает в дневнике: «С месяц почти пишу не вставая, даже иногда поздно ночью, перед сном».

Особое авторское удовлетворение вызвал рассказ «Генрих», написанный 6, 7 и 9 ноября 1940 г.; 11-го, записывает Бунин, «перечитал, кое-что черкая и вставляя... Кажется, что

так удалось, что побегал в волнении по площадке перед домом, когда кончил».

Дубликаты рассказов «Темных аллей» Бунин посылал Б. К. Зайцеву из опасения, что его собственный архив может погибнуть.

27 ноября Бунин отмечает: «Хочется писать, но чувствую себя тревожно, мысленно хватаюсь то за одно, то за другое».

10 сентября 1940 г. Бунин собирался в Ниццу, он надеялся увидеть там Алданова, который подал просьбу о пропуске в Марсель. Бунин не мог окончательно решиться уехать в Америку, последовав примеру Алданова: пугала неизвестность, которая ожидала его там. Кроме того, писатель Г. Д. Гребенщиков сообщал ему из США, что «большому писателю там легко умереть с голоду»; Бунин был сейчас в таком положении, что вынужден был просить Цетлиных найти добрых и богатых людей в Америке, которые могли бы прислать ему что-нибудь. «Месяца через два, через три,— писал он,— средства мои совершенно иссякнут — и что тогда?»¹⁰.

27 сентября приезжал прощаться Алданов. Он отправлялся в Америку (отплыл из Лиссабона за океан 28 декабря 1940 г.) и звал туда Бунина. Иван Алексеевич, пишет Г. Н. Кузнецова, «как всегда подшучивал, посмеивался, под влиянием доводов Алданова опять начал было соглашаться, что надо все же думать о возможном отъезде в Америку, на что Вера Николаевна, бледная, измученная, с особенно безумными последние дни глазами, отвечала криком: «Я не поеду!»

— Нет, поедешь!

— Нет, не поеду! Я там в Нью-Йорке сейчас же умру среди всего этого гама и шума!

— Мы поселимся где-нибудь под Нью-Йорком, на даче.

— Все равно не поеду!

— Ну вот! Да когда это еще все будет!»¹¹.

Бунины все же остались в Грассе — отчасти ради друзей, которым надо было помогать: тем, кто у них жил и кто скрывался.

¹⁰ Письмо Бунина Цетлиным 9 сентября 1940 г. Глубоко признателен художнице Александре Николаевне Прегель за фотокопии писем Бунина и Веры Николаевны Буниной к ее матери — Марии Самойловне Цетлин.

¹¹ Здесь и далее: Галина Кузнецова. Грасский дневник. Военные годы. Цитируется по рукописи, присланной мне Г. Н. Кузнецовой (скончалась 8 февраля 1976 г.).

23 октября 1940 г. Бунину исполнилось семьдесят лет. «С утра он делал вид, что ничего нет, ничего не случилось, ничего не празднуется, — пишет Кузнецова. — Ходил нарочно в старом засаленном халате. В доме, хорошо зная его суеверную боязнь всяких дней рождения, а этого, рокового, семидесятилетнего особенно, нарочно делали вид, что ничего не происходит, и единственным знаком праздника было то, что постлали чистую скатерть. Ни одно блюдо к завтраку не было прибавлено, и весь день Иван Алексеевич ходил по дому с рукописями и правил свежепереписанные копии».

К Буниным приехал А. В. Бахрах, литератор, еврей (о его присутствии на вилле «Жаннет» Иван Алексеевич впервые упоминает в дневнике 18 октября 1940 г.), прожил у них всю войну, когда было опасно, скрывался здесь от немцев. С Буниным, писала Вера Николаевна М. С. Цетлиной 13 января 1941 г., он «сумел ...поладить, так что мы все рады, когда он у нас (т. е. «не делает вылазки в Канн и Ниццу». — А. Б.). Кроме того, он единственный, кроме Гали, кому не опасно носить тяжелые мешки, хотя носим мы все, но когда он у нас, то он это берет на себя».

В воспоминаниях А. В. Бахраха (рукопись хранится у меня) говорится о работе Бунина над рассказами и о нем самом: «... усидчивость была у Бунина исключительная. Мне повезло наблюдать за ним в период писания той последней его беллетристической книги, которой сам он впоследствии придавал такое огромное значение, еще расширявшееся из-за того, что критические отзывы о ней были далеко не единодушны. Я имею в виду сборник «Темные аллеи». Большинство рассказов, составивших эту книгу, сочинял он в годы войны, в период нашего «сидения» на вилле «Жаннет», в Грассе, в Приморских Альпах. А, кстати сказать, те включенные в этот сборник рассказы, которые были написаны раньше, тогда им заново переписывались и перерабатывались».

Он писал свою книгу запоем, от рассказа к рассказу без перерыва, словно все время торопился, словно боялся не успеть. Опасался, что военные события воспрепятствуют ее завершению. Бывали целые недели, когда он с раннего утра в буквальном смысле до позднего вечера запирался (неизменно на ключ!) в своей огромной комнате и оттуда вытаскивать его не было никаких сил. <...>

Из своего обиталища, расположенного во втором (собственно в «полуподвальном», поскольку весьма причудливой была архитектура виллы) этаже, он спускался только к скудным

и скучным трапезам (как по-иному назвать их?), возвещавшимся с некоторой неуместной торжественностью гонгом и готовившимся попеременно кем-либо из домашних. Эти общие трапезы, как правило, сопровождались проклятиями по адресу «фюрера» (хорошо еще, что у стен не было ушей!), заседавшего в Виши правительства, некоторых товарищей по писательскому ремеслу, ежели узнавал, что они согласились сотрудничать в изданиях, которые считал неприемлемыми. <...>

Только в редкие дни прерывал он свою работу ради поездок в Ниццу или Канны — проветриться, повидать кое-кого из друзей, воспользоваться там благами «черного рынка». Во время летних месяцев эти экскурсии учащались, потому что тогда можно было выкупаться в море — собственно даже не выкупаться, а только окунуться в волны и стремительно бежать обратно — одеваться. Когда он выезжал из Грасса, точно некая волшебница молодила его — он становился более веселым и живым, настолько, что иной раз за ним было трудно поспеть. Его даже как-то оживляла сама процедура поездки, хоть и была она, несмотря на незначительность расстояний, крайне утомительной. Садясь в переполненный автобус, он начинал разглядывать всех пассажиров и уверял, что подобно тому как Кювье восстанавливал скелет доисторического животного по одной его кости, он может восстановить биографию каждого из пассажиров по одному его взгляду, по манере носить шляпу, по какой-нибудь другой, ускользающей от «обыкновенного» человека незначительной детали. Он утверждал, что именно этому своему свойству он и обязан тем, что стал писателем, и все фабулы его рассказов и повестей это — только «ума холодные наблюдения». По его словам, фантазировать он якобы не умеет. <...>

Собирал также по категориям имена и отчества для своих будущих героев, придумывал им фамилии, утверждая, что для беллетриста хорошо придуманная фамилия героя — залог успеха! Неудачно окрещенный герой, по его мнению, одним своим именем способен был потопить любое произведение. В связи с этим он не раз высказывал «недовольство» манерностью большинства гоголевских фамилий или возмущался неправдоподобием чеховского Симеонова-Пищика. Мне еще сейчас видятся эти тетрадки с длинными колонками имен и фамилий, как в учебнике зоологии, расположенными по «классам» — купцы, мещане, дворяне, татары, евреи, учителя, чи-

новники, доктора, актеры, москвичи, уроженцы Орла и т. д. <...>

Он работал над своими рассказами и старался не думать о том, что происходит вокруг, пока этот внешний, недружелюбный мир не врывался в его жизнь с той грубостью, которая была свойственна эпохе. То ему приходилось кого-то спасать или самому спастись от угрозы реквизиции дома и даже высылки из пограничной полосы, каковой неожиданно-негаданно — под самый «занавес» — был объявлен Грасс».

Новый 1941 год не принес утешительных надежд. «Холод в доме ужасный, топить вволю нельзя, нечем: запасы наши угля и дров на исходе,— пишет Бунин в дневнике 22 января,— дальше будут давать только сто кило в месяц — насмешка! Все время ищем, что купить. Но нечего. Находим кое-где скверный, сморщенный горох (и торговец и мы врем — «для посева»), ржавые рыбки, род селедочек и сардинок — и все. Питаемся скверно».

Собственные деньги были на исходе, а о пособии Бунину (единовременном в 200 фр. и постоянном) от югославской Державной комиссии, от которой он получал прежде ежемесячно 1000 фр., вел с ним переписку П. Б. Струве (письма от 27 января и 30 марта 1941 г.). Но 6 апреля Германия напала на Югославию, и всякая помощь оттуда прекратилась.

Иван Алексеевич, сообщила Вера Николаевна М. С. Цетлин 13 января 1941 г., «перестал писать, но за письменным столом проводит много времени. Страдает от холода. Страдает и от скудости питания. Но духом не падает. Сравнительно здоров».

При известиях об очередном нападении немцев на мирные города и страны или при похвальбе «фюрера», что он завоеует мир и установит «новый порядок», Бунин ругал Гитлера «идиотом» и называл его сумасшедшим.

С марта 1940 г. он «начал записывать более или менее правильно события дней», заносил в дневник свои впечатления о прочитанных книгах, вспоминал пережитое и счастливые годы молодости. 1 февраля 1941 г. Бунин пишет: «...синие тучи на закате. Да, это уже весна. И сердце вдруг сжалось — молодо, нежно и грустно,— вспомнилось почему-то время моей любви, несчастной, обманутой — и все-таки в ту пору правильной: все-таки в ту пору было в ней, тогдашней, удивительная прелесть, очарование, трогательность, чистота, горячность».

3 февраля: «Часто думаю с удивлением и горем, даже ужасом (ибо не воротишь!) о той тупости, невнимательности, что была у меня в первые годы жизни во Франции (да и раньше), к женщинам. То дивное, несказанно-прекрасное, нечто совершенно особенное во всем земном, что есть тело женщины, никогда не написано никем. Да и не только тело. Надо, надо попытаться. Пытался — выходит гадость, пошлость. Надо найти какие-то другие слова».

26 февраля: «Очень тосковал вчера перед сном. Дикая моя жизнь».

8 марта: «Переписал кое-что с истлевших, чудом уцелевших клочков записей конца 1885, начала 1886 и конца 1887 годов и с болью сердца, поцеловав, порвал и сжег их. Продолжал вспоминать и записывать дни и годы своей жизни».

9 марта: «Три раза в жизни я был тяжело болен по два, по три года подряд, душевно, умственно и нервно. В молодые годы оттого так плохо и писал. А нищета, а бесприютность почти всю жизнь! А несчастные жизни отца, матери, сестры! Вообще, чего только я не пережил! Революция, война, опять революция, опять война... А вот старость и опять нищета и страшное одиночество! — и что впереди!».

10 марта: «Очень грустное впечатление осталось и еще держится от переписки с клочков моих полудетских записей (1885, 86, 87 годов). Очень жалко себя».

О последних десятилетиях своей жизни он пишет: «В каких страстных родах двух чувств — ненависти к врагам и любви к друзьям — живу я почти непрестанно уже больше четверти века, — начиная с 14 года!».

18 марта Бунин начал рассказ «Натали Станкевич» (позднее назван им «Натали»), в последующие дни «сидел, почти не вставая, писал «Натали». Закончил 4 апреля 1941 г. 7 апреля он отвез в Канн «Барсукову, едущему в Америку, пакет с рукописями всей своей новой книги — кроме «Натали», для передачи Алданову».

Запись в дневнике 11 апреля: «Еще раз (кажется, окончательно) перечитал (днем) «Натали», немного почеркал, исправил конец последней главы. Пишу в первом часу ночи, очень усталый и грустный, в ожидании, что скажет английское радио».

27 апреля: «Нет больше ни Югославии, ни Греции. Все погибло в один месяц».

Прекратившуюся теперь помощь из Югославии надо

было чем-то заменить, чтобы не одолела окончательно нужда. Через Марию Самойловну Цетлин Бунин выяснял, на что он может рассчитывать от благотворительных организаций в Америке.

Над «Темными аллеями» Бунин продолжал работать: 2 мая 1941 г. перечитал и «кое-где почеркал весь первый отдел», 6-го отмечает в дневнике, что «за последние дни еще раз перечитал, поправляя, почти всю книгу «Темные аллеи».

Спокойно жить и работать было невозможно. Свою бесчеловечность нацисты демонстрировали в ужасающих масштабах и здесь, на глазах Бунина: по их требованию прислужники завоевателей из местных властей «с Ривьеры высылали куда попало две тысячи евреев».

12 июня 1941 г. Бунин «ездил в Ниццу, завтракал с Еленой Александровной Розен-Мейер, урожденной Пушкиной — дочь А. А. Пушкина, родная внучка Александра Сергеевича». А 14-го она приезжала в Грасс по приглашению Бунина. Он познакомился с нею 6 июля 1940 г. в Ницце. Она жила в большой нужде, и Бунин собирал для нее деньги.

Кузнецова записала в дневнике 15 июня: «Вчера провела у нас день внучка Пушкина, Елена Александровна, — женщина лет 55-ти, маленькая, мужественная, стриженная, с круглыми светлыми глазами, очень скромно одетая, но держащаяся с большим достоинством, воспитанная, сдержанная. В лице, в линии носа особенно было что-то несомненно пушкинское. <...> Она, видимо, очень нуждается. Явно изголодалась — хотя теперь никто не сыт — любит поговорить. Иван Алексеевич был с ней особенно внимателен, много расспрашивал о ее семье, о самом Пушкине, о «бабушке» Наталье Николаевне, о которой она не могла сказать ничего кроме того, что детей она воспитала прекрасно...»

По словам А. В. Бахраха, пушкинского в ней было мало, и потом Бунин «с огорчением повторял: «Яблоко от яблони далеко падает!»

Интересоваться Е. А. Пушкиной у Бунина были особые причины: из его записей неожиданно открывается очень интересный факт — род Пушкина и род Бунина перекрещивались. Супруга А. А. Пушкина (сына А. С. Пушкина), мать Елены Александровны, — из Буниных. Она была двоюродной сестрой дворянина Павлова, а «дед Павлова по матери, — писал в дневнике Бунин, — моряк Ив. Петр. Бунин, брат Анны Петровны

Буниной... Дед Павлова по отцу — Ник. Анат. Бунин». Е. А. Пушкина умерла 14 августа 1943 г. в Ницце¹².

В те грозные дни 1941 г. творческие и человеческие интересы Бунина нередко подавлялись происходившими в мире событиями. «Везде тревога, — писал Иван Алексеевич 21 июня, — Германия хочет напасть на Россию? Финляндия эвакуирует из городов женщин и детей. Фронт против России от Мурманска до Черного моря? Не верю, чтобы Германия пошла на такую страшную авантюру. Хотя черт его знает. <...>

¹² Бунин переписывался с родным внуком Пушкина — Николаем Александровичем Пушкиным. 21 сентября 1949 г. Николай Александрович сообщил Бунину из Брюсселя некоторые интересные сведения о потомках Пушкина:

«Глубокоуважаемый Иван Алексеевич!

Жена передала мне, что вас интересует судьба моей бабушки Натальи Николаевны после смерти деда Александра Сергеевича. Как вам известно, бабушка осталась вдовой с четырьмя малолетними детьми: Марией, Александром (моим отцом), Григорием и Натальей. Из них старшей Марии было шесть, младшей Натальи около года. Опекуном детей был сам государь Николай Павлович, а его доверенным по этому делу лицом граф Строганов. Благодаря их усилиям очень большое само по себе, но невероятно расстроенное двумя поколениями владельцев состояние Пушкиных было приведено в порядок и ко времени окончания моим отцом и дядей Пажеского корпуса и выхода их в лейб-гвардейский конный полк все наши имения нижегородские, псковские и московские были совершенно очищены от долгов и закладных. Государь также обеспечивал жизнь бабушки до ее замужества с генералом Петром Петровичем Ланским. От второго брака бабушка Наталья Николаевна имела еще трех дочерей: Александру, Елизавету и Софию. Из них Александра Петровна была замужем за генералом Иваном Петровичем Араповым; Елизавета Петровна первым браком вышла замуж за другого генерала Арапова, а вторым за генерала Бибикова; младшая сестра София Петровна была женою финляндского генерал-губернатора Шилова. Из сестер Пушкиных старшая Мария Александровна была замужем за начальником московского коннозаводства генералом Гартунгом, а вторая Наталья Александровна первым браком за генералом Дуббельтом, вышла потом замуж за герцога Николая Нассауского.

Со своим вторым мужем бабушка Наталья Николаевна прожила очень счастливо и все братья и сестры Пушкины и Ланские были чрезвычайно дружны между собою. Мой отец первым браком был женат на племяннице своего отчима Софии Александровне Ланской, а после ее смерти женился на моей матери Марии Александровне Павловой, двоюродной сестре сотрудника «Нового времени» дворянина Павлова.

Мне остается только сказать, что бабушка Наталья Николаевна скончалась в 1863 году, простудившись на крестинах моего старшего брата Александра Александровича, которого вы, вероятно, знали по Москве, где он был... предводителем дворянства. Вот, кажется, и все, но если бы вы хотели получить еще какие-нибудь сведения, то скажите, что именно вас интересует, и я с удовольствием вам сообщу, что знаю».

С некоторых пор каждый день где-то в Грассе ревет корова. Вспоминается Россия, ярмарки».

И вот настало 22 июня 1941 г. всколыхнувшее с невиданной силой весь мир. От исхода событий, начавшихся в этот день, зависели судьбы не только народов Советского Союза, но и всего человечества. Бунин особо, с новой страницы дневника записал поразившую его весть и подчеркнул эти строчки красным карандашом: «22.VI. 41, два часа дня. С новой страницы пишу продолжение этого дня — великое событие — Германия нынче утром объявила войну России — и финны и румыны уже «вторглись» в «пределы» ее.

После завтрака ... лег продолжать читать письма Флобера (письмо из Рима к матери от 8 апреля 1851 г.), как вдруг крик Зурова: «Иван Алексеевич, Германия объявила войну России!» Думал, шутит, но то же закричал снизу и Бахрах. Побежал в столовую к радио — да! Взволнованы мы ужасно».

На следующий день Бунин услышал по радио ободряющую весть о военном союзе Англии с Россией и спрашивал, останется ли Турция, как писали газеты, только «зрительницей событий?» 24 июля он прочитал «первое русское сообщение» о сражениях с вторгшимися в СССР гитлеровскими войсками.

С нападением фашистской Германии на Советский Союз многое в мире изменилось. Это сразу же почувствовали русские люди за рубежом.

30 июня 1941 г. у Бунина на вилле «Жаннет» появилась полиция. «Опрос насчет нас трех мужчин,— записал Иван Алексеевич в тот день в дневнике,— кто мы такие, какие именно мы русские. Всем трем арест при полиции на сутки — меня освободили по болезни. Зурова взяли; Бахрах в Канн, его верно, там арестовали. Произвели осмотр моей комнаты. <...>

Часа в три приехал из Канн Бахрах, пошел в полицию и должен провести там ночь, как и Зуров. А может быть, еще и день и ночь? На душе гадко до тошноты».

Кузнецова рассказывает об этих событиях: «Третьего дня утром, услышав звон колокольчика у ворот, выглянула и увидела Рустана — местного комиссара полиции, с каким-то человеком. С ним уже говорил Зуров. Быстро сошла во двор. Оказалось, что он хочет видеть всех живущих на вилле мужчин. Я провела их в салон. Рустан требовал прежде всего Ивана Алексеевича. Когда они с Верой Николаевной сошли, он начал издаലെка: «Вы белые русские?» Вера Николаевна

ответила: «Мы эмигранты». Он стал говорить, что получено распоряжение проверить всех русских, то есть пересмотреть их административное положение. Долго не могли понять. В конце концов он должен был сказать, что должен увести всех троих мужчин, живущих в вилле, для проверки их специальной комиссией. Иван Алексеевич был в халате, страшно бледен, и вдруг совершенно как бы перестал понимать французский язык. Я сказала Рустану, что Бунин болен ежедневными кровотечениями и никуда идти не может. Рустан тотчас же приказал записать это бывшему с ним чиновнику и сказал, что он берет это на свою ответственность и оставляет на двадцать четыре часа под домашним арестом. Бахраха не было дома. Ему велено было явиться в комиссариат, как только он вернется... Рустан стал говорить опять-таки осторожно, издавка, что он должен «бросить взгляд на бюро м-сье Бунина». Иван Алексеевич сначала даже не понял и только после повторного объяснения послал его со мной в кабинет, где тот открыл несколько ящиков и портфелей. Обыск был чисто формальным, Рустану самому было, видимо, не по себе, он говорил, что отлично знает, кто такой Бунин, и вообще отговаривался своей подчиненностью властям и полным незнанием, в чем дело. Как бы то ни было Зурова они увели, сказав, чтобы ему принесли еду в комиссариат. Когда они уехали, мы долго не могли опомниться, но радио уже сообщало о том, что Франция (марионеточное «правительство» оккупированной Франции.— А. Б.) с сегодняшнего дня порывает дипломатические сношения с Советской Россией. Стало ясно, «мера» была вызвана этим, несмотря на наше заведомое «эмигрантское» положение... Иван Алексеевич, конечно, после визита Рустана был вне себя, вызывал доктора».

Через три дня, 3 июля, оба арестованные вернулись из казармы. Все же распоряжения властей, прислуживавших Гитлеру, вселяли в людей немалую тревогу.

Забеспокоился и французский писатель Андре Жид. 4 июля 1941 г. он послал письмо Бунину из Кабриза:

«Cher Monsieur,

Je me suis beaucoup inquieté ces derniers jours, en pensant à vous, au sujet des derniers règlements et des mesures prises à l'égard des Russes. L'on m'affirme que vous n'avez pas été tracassé... mais je voudrais être pleinement rassuré; ou du moins souhaite, en cas de gêne et d'ennuis, en être aussitôt avisé par un mot. Mon admiration pour l'auteur du «Village»,

mon estime et ma sympathie, sont trop vives pour me laisser supporter d'un coeur léger quoi que ce soit qui puisse vous arriver de fâcheux.

Veillez me croire bien attentivement

Votre André Gide».

Перевод:

«Милостивый государь,

последние дни я очень беспокоился, думая о Вас в связи с недавними административными мерами по отношению к русским. Я слышал, что Вас будто бы это не коснулось.. Но я хочу быть в этом твердо уверен. Во всяком случае, если у Вас будут какие-либо неприятности или затруднения, сразу же поставьте меня в известность. Мое восхищение автором «Деревни», мое уважение и симпатии к нему слишком велики, чтобы я мог оставаться безучастным к Вашим невзгодам.

Примите уверение в совершенной преданности.

Ваш Андре Жид».

За арестами русских последовало выселение англичан.

Бунин жаловался на тоску и одиночество, говорил, что он «становится все грустнее и грустнее — все, все давит мысль о старости». 1 июля он записал: «Не запомню такой тупой, тяжелой, гадливой тоски, которая меня давит весь день... Как нарочно, читаю самые горькие письма Флора (1870 г., осень и начало 1871 г.).

Страшные бои русских и немцев. Минск еще держится». 13 июля: «Взят Витебск. Больно. Как взяли Витебск? В каком виде? Ничего не знаем!». 17 июля: «Смоленск п а л. Правда ли?»

Не все русские эмигранты, подобно Бунину, с боязнью за участь России следили за ходом войны. Некоторые из Общевоинского союза, записывает Бунин 13 июля 1941 г., «предложили себя на службу в оккупированные немцами места в России».

Вести с русских фронтов Бунин «вырезывал и собирал» (запись Бунина 12 августа 1941 г.).

Теперь по-другому, с волнением за судьбу сегодняшней России, он читал историческую эпопею Толстого. 22 августа он записывает: «Как нарочно, перечитываю третий том «Войны и мира» — Бородино, оставление Москвы».

Бунин продолжал следить за переменами на русско-не-

мечком фронте и считал дни с начала войны с СССР. На 76-й день, 5 сентября 1941 г., он писал: «Контрнаступление русских. У немцев дела неважные». Запись 19 сентября: «Взято то, взято другое. Но à quoi bon? Что дальше? Россия будет завоевана? Это довольно трудно себе представить».

11 октября, когда немцы рвались к Москве, Бунин записал: «Самые страшные для России дни, идут страшные бои — немцы бросили, кажется, все свои силы».

Бунин радовался разгрому немцев под Москвой, потом на Волге и другим победам наших войск. Сам он при немцах не напечатал ни строки, хотя и написал целую книгу рассказов.

С. Н. ФИЛЮШКИНА

АВТОР И РАССКАЗЧИК В РОМАНЕ Ч. ДИККЕНСА «ХОЛОДНЫЙ ДОМ»

В советской критике «Холодный дом» считается началом нового этапа в творчестве Диккенса: героем произведения в нем является «не отдельный человек... а буржуазное общество в целом»¹. Это определяет значительное усложнение сюжетно-композиционной структуры романа, которая уже более непосредственно подчиняется раскрытию его проблематики. Излюбленные диккенсовские приемы — множественность сюжетных линий, число которых в «Холодном доме» значительно возрастает, мотив тайны — несут на себе большую, чем в ранних романах, идейную нагрузку, обретая особую содер- жательность.

Движущим началом сюжета выступает уже не смена этапов жизни центрального героя (хотя линия Эстер Саммерсон ощутимо сохраняет черты романа-биографии), не изображение его разнообразных встреч с другими людьми (хотя и эти мотивы, напоминающие книгу о пикквикистах, присутствуют довольно широко²), но процесс выявления тайного прошлого одного из персонажей — миледи Дедлок, в который постепенно включаются почти все действующие лица романа.

¹ Сильван Т. Диккенс. Очерки творчества. М., 1958, с. 269.

² Как отмечает в своей книге М. Нерсесова, «обитатели «Холодного дома»... путешествуют подобно героям «Записок Пикквикского клуба», что дает повод для разного рода встреч» (Нерсесова М. «Холодный дом» Диккенса. М., 1971, с. 29).

Каждый из них либо сталкивается с какой-то загадкой, связанной с тайной миледи (Талкингорн, Гаппи, Баккет, Джо, семейства Снегбси, Смоллуидов), либо сам хранит свою тайну, которая определяет его поведение (Эстер, Джордж, Крук и прежде всего сама леди Дедлок).

В истории миледи на первый план выступает мысль о неизбежности связи прошлого с настоящим в судьбах людей, связи, придающей жизни характер системы. Выявлению этой системы и служит в романе мотив тайны; ее возникновение или раскрытие всякий раз приводит к обнаружению каких-то отношений между самыми различными и, казалось бы, далекими друг от друга персонажами. Иногда это скрытые родственные связи между людьми: сержант Джордж оказывается сыном экономки Дедлоков, а старьевщик Крук — братом старухи Смоллуид. Но чаще всего выявляются отношения, обусловленные игрой материальных интересов, а также социальной структурой общества, где мир бедности и мир богатства оказываются не только противопоставленными друг другу, но и вступают в тесное взаимодействие. Суть этой связи не раскрывается писателем, но вопрос о ней, как справедливо отмечает Т. Сильман, уже поставлен³.

Концентрация изображаемой картины жизни возрастает благодаря теме процесса «Джарднисы против Джарднисов», в который так или иначе втянуты все действующие лица романа.

Образ процесса и — шире — бесконечного сутяжничества, поглощающего человеческие силы, не только сообщает действию метафорический оттенок, но, усиливая мысль о всеобщей зависимости, о жизни как о системе сложных взаимосвязей, запутанных отношений, придает этой системе определенную моральную и социальную окраску: она предстает как нечто независимое от человека, тяготеющее над ним, как нечто безликое и бесчеловечное.

Усложнившийся взгляд на мир — в этом сходятся все исследователи — обусловил соединение в романе двух типов повествования: от лица одного из действующих лиц — Эстер Саммерсон — и от имени некоего безличного повествователя. И в советской, и в зарубежной критике обращение Диккенса к двум носителям речи связывается со стремлением писателя дать два взгляда на мир, «осветить один и тот же факт с двух точек зрения и в различной манере»⁴. В своей книге

³ См. Сильман Т. Диккенс. Очерки творчества, с. 277.

⁴ Нерсесова М. «Холодный дом» Диккенса, с. 41.

«Холодный дом» Диккенса» М. Нерсесова приводит интересные наблюдения над особенностями стиля обоих повествователей, объемом знаний каждого из них, моральными оценками жизни, вложенными в их уста.

Другие советские авторы в большинстве своем ограничиваются лишь констатацией этой особенности романа — наличия двух повествователей (И. Катарский)⁵ или характеризуют ее в самом общем плане (Т. Сильман), определяя рассказ Эстер как взгляд изнутри, субъективный, а рассказ безличного повествователя — как взгляд извне, объективный⁶.

В зарубежных исследованиях делается попытка более подробно и глубоко объяснить цель и смысл двойного повествования в романе. В них преобладает резкое противопоставление точки зрения Эстер и объективного повествователя. Мир, изображенный от третьего лица, объявляется хаотичным, лишенным системы нагромождением фактов и событий, увиденных со стороны (Миллер)⁷, чем-то безумным, «мерцающим», «пульсирующим» (Харвей)⁸. С линией Эстер оба этих исследователя связывают четкость нравственной позиции, противоположной хаосу, некое стабильное начало (Харвей), обусловленное тем, что Эстер смотрит на хаос ретроспективно, рассказывая о прошлом, и потому видит последовательность событий, а также тем, что Эстер опирается на волю провидения (Миллер).

Резко противопоставляя друг другу двух носителей речи, Корг в предисловии к сборнику статей «Холодный дом» с точки зрения XX века отождествляет повествование каждого с особым типом романа (по системе Мьюира, данной в его книге: «Структура романа» — 1929). Рассказ Эстер — это роман, где действие развивается во времени и люди изображены в процессе жизни и внутренних изменений; объективное повествование, наоборот, являет пример познания мира в пространстве, где существуют только внешние перемещения, но ни характеры людей, ни их отношения не меняются. По мнению исследователя, это «техническое» различие повествований в «Холодном доме» от третьего и первого лица соот-

⁵ См. Катарский И. Диккенс. — В кн.: История английской литературы. т. 2, вып. 2. М., 1955, с. 236.

⁶ См. Сильман Т. Диккенс. Очерки творчества, с. 277.

⁷ См. Miller J. H. Charles Dickens. The World of his Novels. Cambridge, Massachusetts, 1958, p. 166.

⁸ Harvey W. J. Bleak House: the Double Narration. — In: Dickens «Bleak House» ed. by A. E. Dyson. London, 1969, p. 230.

ветствует двум взглядам на мир: оценка мира как социального явления, где все остается непреходящим (объективный повествователь), и оценка мира через призму начала индивидуального (Эстер), т. е. с точки зрения извечных нравственных ценностей, которые в пределах узкого домашнего круга, где может что-то произойти, измениться, диктуют человеку чувство ответственности⁹.

Все эти точки зрения на роман интересны, но не бесспорны. Слишком категоричным и резким представляется само противопоставление рассказа Эстер и повествования от третьего лица как «субъективного» и «объективного», взгляда «изнутри» и «извне», как «временного» и «пространственного», «нравственного» и «социального» осмысления событий. Уязвимость подобной позиции по отношению к роману состоит в том, что во внимание не принимаются противоречия Диккенса, обусловленные, с одной стороны, его стремлением совместить социальный подход к действительности с абстрактно-морализаторским и с другой — особенностями освоения писателем самой формы повествования от первого лица: пытаюсь в известной мере развить творческие возможности этой формы, автор в то же время отдает дань сложившейся традиции.

Несмотря на явное стремление Диккенса стилистически противопоставить рассказ Эстер повествованию от третьего лица (о чем справедливо говорит М. Нерсесова, делающая в этом плане ряд интересных наблюдений), сами позиции носителей речи содержат немало общего. Это прежде всего полное отсутствие равнодушия к изображаемому, увлеченность, заинтересованность, пристрастность. Анонимный, не воплощенный в отличие от Эстер в облике какого-либо действующего лица, повествователь нередко обнаруживает активность живого существа, непосредственно присутствующего в изображаемой картине. Излагая события, он как бы меняет маски (и в этом чувствуется элемент сознательно выбираемой позиции): то подчеркивает свое всеведение, позволяя нам услышать в тишине ночи тайный вопль страдающей матери Эстер, то, наоборот, закрывает глаза на очевидное, умалчивая, например, о том, что Крук украл письма из чемодана капитана Немо, только сообщая, что старьевщик на миг задержался около вещей умершего.

⁹ См. Twentieth Century Interpretations of «Bleak House» ed. by J. Korg. New York, 1968, p. 18.

Пытаясь осмыслить изображение таким, каким оно видится со стороны, т. е. в его внешних проявлениях, анонимный повествователь в то же время заставляет нас во многих сценах заглянуть во внутренний мир персонажей, характеризует их переживания, внешне никак не проявляющиеся, прибегая при этом к системе предположительных оценок. Именно так раскрываются чувства и устремления адвоката Талкингхорна и миледи, вступивших в скрытый поединок: «Оба они [Талкингхорн и миледи], казалось бы, так же мало замечают друг друга, как любые другие люди, живущие в тех же стенах. Но следит ли каждый из них за другим, всегда подозревая его в сокрытии чего-то важного; но всегда ли каждый готов отразить любой удар другого, чтобы ни в коем случае не быть застигнутым врасплох; но что дал бы один, чтоб узнать, сколь много знает другой,— все это до времени таится в их сердцах»¹⁰.

С другой стороны, Эстер, которая рассматривается критиками как лицо, находящееся внутри событий, очень часто, несмотря на открытое проявление — и словом и делом — участия к окружающим ее людям, выступает в известной мере лишь как свидетель происходящего, наблюдатель судеб других людей (Ады, Ричарда, мисс Флайт, Гридли и др.). Примечательно, что в начале повествования Эстер заявляет, что это — не история ее жизни и что ее «скромная особа скоро отступит на второй план»¹¹. Тем самым Эстер подчеркивает свою особую роль рассказчицы, наблюдающей жизнь других людей, передающей их диалоги, характеризующей их отношения (как сделал бы это и анонимный повествователь).

Таким образом, обоих носителей речи объединяет, с одной стороны, позиция свидетеля происходящих событий, с другой — взволнованное, равнодушное отношение к этим событиям. Здесь особенно хочется подчеркнуть, что безличный повествователь, активно оценивая поступки персонажей, обобщая, делая выводы, выделяя суть событий и произнося приговор, ни в коей мере не обнаруживает той духовной слепоты, того взгляда на мир как на хаос, на скопление разрозненных фактов, который пытается приписать ему критик Миллер. В мире, увиденном глазами анонимного повествователя, нельзя не обнаружить четкие ориентиры — и социальные, и нравственные.

¹⁰ Диккенс Ч. Холодный дом. М., 1956, с. 179.

¹¹ Там же, с. 47.

При всей абстрактности, неуловимости зла, воплощенно-го в страшном процессе (что вызывает у многих исследователей стремление сравнивать Диккенса с Кафкой), это зло получает в романе четкое социальное объяснение: бессмысленное сутяжничество, поглощающее жизнь многих людей, имеет общественную основу. Это устаревший, изживший себя канцелярский суд, это царящий в Англии консерватизм общественных отношений, ярко воплощенный в мире, представленном сэром Дедлоком, в марионеточных образах правящих страной Вудлей и Баффи. Существование этих консервативных институтов, устаревших законов выгодно для определенной части общества, прежде всего для судейских чиновников большого и малого калибра. Об этом безличный повествователь говорит неоднократно с публицистической ясностью: он не довольствуется сопоставлением картин роскоши и нищеты, судейского коварства и человеческой незащитности перед хищным сутяжничеством, но и сам делает открытые выводы, принимая тон оратора, судьи, обличителя.

Критик Корг, справедливо отмечающий, что социально осмысленный мир присутствует именно в картинах, увиденных анонимным повествователем, в то же время совершенно безосновательно, на наш взгляд, отказывает этому повествователю в нравственно-этической оценке событий и в стремлении увидеть действительность в процессе развития¹². Конечно, Одинокий Том, как утверждает критик, остается без изменений, но все же мир господствующего зла, столь глубоко осознанного анонимным повествователем, так или иначе подвержен изменению. Об этом свидетельствуют все наиболее напряженные сюжетные линии в главах, написанных от третьего лица. Как всегда, делая упор на нравственные последствия социальной порочности, Диккенс и в «Холодном доме» подчиняет сюжетные линии идее морального воздействия. Старая, прогнившая система отношений неизбежно рушится, то уничтожая саму себя (смерть Крука, являющегося символической параллелью к фигуре канцлера), то испытывая удары извне как заслуженную расплату за вольное или невольное служение злу (Талкингхорн, сэр Дедлок).

Нравственная позиция повествователя, выражаемая как непосредственно, так и с помощью гротескных образов носителей зла (Смоллуиды, Воулс), совпадает с нравственной позицией Эстер. Даже композицией романа автор подчерки-

¹² См. Twentieth Century Interpretation of «Bleak House», p. 18.

вает, что в его намерения не входит стремление показать две различные точки зрения на изображаемое. В романе нет одних и тех же сцен, увиденных дважды — глазами повествователя и глазами Эстер. Рассказ Эстер всякий раз является продолжением повествования от третьего лица; Эстер ведет речь о дальнейшем развитии именно тех событий, о которых мы узнали от безличного повествователя.

Оценки действующих лиц, данные устами двух повествователей, всегда совпадают. Это объясняется не только подчеркнутой общностью нравственных позиций рассказчицы и безличного повествователя, но и самими особенностями использования формы первого лица в романе. На наш взгляд, эти особенности не всегда принимаются во внимание исследователями, утверждающими, например, что, в отличие от анонимного повествователя, Эстер нередко заблуждается в оценке окружающих лиц, в частности Скимпола¹³. Возможно, у Диккенса и была такая тенденция — показать некоторую ограниченность представлений рассказчицы о людях, но реального художественного воплощения эта тенденция в романе все же не нашла. Это произошло потому, что, следуя традиции, автор наделяет героя-рассказчика знанием объективной истины, т. е. непосредственно через уста Эстер, как и через уста анонимного повествователя, автор раскрывает свой взгляд на происходящее и притом в виде прямой оценки. Так, если даже Эстер и выражает в какой-то мере симпатию к Скимполу, называя его милым, очаровательным, занимательным собеседником, то при этом она, по воле автора, подробно описывает все отрицательные поступки Скимпола, раскрывая их подлинный смысл.

В соответствии с особенностями повествования от первого лица, сложившимися в классической литературе, Эстер у Диккенса выступает одновременно и выразительницей своих чувств и переживаний, и носительницей авторской точки зрения, претендующей на всеобщность и объективность. И эта авторская оценка раскрывается, опять-таки в соответствии с традицией, преимущественно средствами рассказа, а не показа. Отсутствие подтекста, например, приводит к тому, что Диккенс не может изобразить попытки Эстер скрыть свою любовь к Вудкорту и связанные с этим чувством страдания. Если Эстер о чем-то умалчивает, то она обязательно сообщает читателю об этом. («Впрочем неваж-

¹³ См. Нерсесова М. «Холодный дом» Диккенса, с. 43.

но, что именно сказала моя прелесть», — замечает Эстер в конце четырнадцатой главы, намекая на то, что Ада начала с ней разговор о Вудкорте¹⁴.) Испытывая одновременно и радость и горе, как, например, в период «сватовства» к ней мистера Джарднуса, Эстер, по воле автора, непосредственно сообщает читателю и о своих радостных чувствах, о своем спокойствии, и в то же время о том, что ей было грустно и она плакала.

Некоторые зарубежные исследователи обращают особое внимание на тот факт, что Эстер рассказывает свою историю спустя семь лет после описываемых событий. Харвей даже связывает с этим ретроспективным взглядом на изображаемое элемент стабильности, который Эстер вносит в якобы хаотичный, лишенный четкой системы мир. Но ретроспективность взгляда Эстер остается в романе на уровне постулата, не получившего развития и воплощения. Эстер по временам дает понять, что она рассказывает о прошлом (особенно часты указания на временную дистанцию в главах, посвященных поискам миледи Дедлок), но у читателя тем не менее остается ощущение, что события, изображаемые Эстер, не вспоминаются ей, а происходят непосредственно на наших глазах. Характерна в этом плане оговорка Т. Сильман, называющей повествование Эстер дневником. Даже использование Диккенсом различных временных категорий (Эстер употребляет глаголы в прошедшем времени, а повествователь — в настоящем) не создает впечатления хронологической разноплановости изображаемого, и происходит это потому, что, несмотря на отдельные очень редкие попытки автора¹⁵, временная дистанция в романе не осмысливается психологически.

Само по себе обращение к прошедшему времени в рассказе Эстер выступает лишь как дань традиции, в соответствии с которой повествование от первого лица могло быть только повествованием о прошлом, о пережитом, т. е. выступать в форме записок, воспоминаний, причем позиция вспоминающего о прошлых днях героя-рассказчика отождествлялась с позицией автора. Подобное мы видим и в «Холодном доме», где авторское «я» проявляется одновременно и в рассказе Эстер, и в описании событий от третьего лица, определяя внутреннюю близость этих двух повествователей.

¹⁴ Диккенс Ч. Холодный дом, с. 213.

¹⁵ «...Могла ли я знать, на чьей беспокойной груди будет когда-нибудь лежать тот самый платок, который сейчас прикрывает эту застывшую, спокойную грудь!» (Диккенс Ч. Холодный дом, с. 127).

Вместе с тем очевидно, что обращение к первому лицу было крайне важно для воплощения авторского замысла, который обрел особую, необходимую писателю глубину именно благодаря использованию тех возможностей, какие Диккенсу предоставляла эта форма повествования, конечно, в рамках поэтики XIX в. Сами причины выделения в романе особой линии Эстер, на наш взгляд, обусловлены углублением идейных исканий писателя. «Холодный дом» свидетельствует об усилении у Диккенса более трезвого и в связи с этим более мрачного взгляда на окружающий мир. Если раньше идея нравственного урока за совершаемое могла определить всю структуру произведения (так строился в известной степени «Мартин Чеззлвит» и в особенности «Домби и Сын»), то теперь идея возмездия при всем том, что она присутствует в романе, ощутимо вытесняется взглядом писателя на мир как на систему отношений, в основе которых лежит нечто более сложное, нежели просто воздаяние за ту или иную нравственную позицию. Нет и прежней четкости в делении действующих лиц на добрых и злых (жестокость живет уже и в домах простых тружеников — пример тому семья кирпичника, а честный Баккет с одинаковым усердием и преследует миледи, служа Талкингхорну, и затем пытается ее спасти).

Нам представляется, что именно этот уже поколебавшийся взгляд Диккенса на мир как на сферу неизбежного проявления нравственных законов, это возросшее у писателя ощущение социальных бед не как случайности, а как системы, и в то же время страстное, почти отчаянное желание противопоставить всякому злу, в том числе и социальному, немеркнущий свет добра, и привели к выделению в романе фигуры Эстер-рассказчицы. Разделяя нравственную позицию с анонимным повествователем (и стоящим за ним автором), Эстер выступает как персонафицированное воплощение авторского идеала, который призван «уравновесить» социальный подход к действительности в главах, написанных от третьего лица, и усилить содержащуюся в них оценку жизни с позиций нравственно-этических.

Это особое положение Эстер в романе подчеркивается композиционно: ни она, ни ее ближайшее окружение (Ада, м-р Джарднис — также носители добра) никогда не бывают объектами восприятия со стороны других действующих лиц. Об Эстер и Джарднисе могут упоминать в беседах и Гаппи, и Талкингхорн, и миссис Чедбэнд, но мы не видим Эстер глазами этих персонажей. Сам «холодный дом» и его

обитатели никогда не появляются в повествовании от третьего лица. В то же время все те, о ком говорит безличный повествователь, так или иначе выступают потом в рассказе Эстер, проходят перед ее глазами. Только фигура Талкингхорна не возникает в рассказе Эстер, и это опять-таки не случайно: Талкингхорн противопоставит Эстер как иной жизненный полюс — полюс зла.

Не случайно и другое — то, что повествование Эстер автор организует по принципу жизнеописания, по биографическому принципу, как историю героини от несчастного детства до благополучного завершения в счастливом браке. Это связано, на наш взгляд, с тем, что такая форма повествования, уже освоенная писателем, способствовала более легкому и привычному утверждению морального идеала (как и в истории Оливера Твиста, Николаса Никкльби, Давида Копперфильда, когда морально стойкий герой, сеявший добро, получал от жизни в конечном счете вознаграждение в виде семейной идиллии и материального благополучия). Заметим, что иная сюжетная организация в главах, написанных от третьего лица, такой возможности автору не давала: жизнь как система несправедливых отношений не предоставляла писателю необходимых оснований для утверждения нравственного идеала.

Выдвигая в образе Эстер идею добра, т. е. милосердия, смирения, терпения, самоотверженности, сострадания, Диккенс стремился достичь конкретности, т. е. воплотить свой идеал в индивидуальном человеческом облике. Это рождает определенное своеобразие речи Эстер, о котором говорит М. Нерсесова. Но все же Эстер не обладает неповторимой человеческой индивидуальностью. В английской критике ее сознание сравнивают с нейтральным стеклом, которое необходимо было Диккенсу для раскрытия богатства самой окружающей Эстер жизни (а сугубо личное сознание Эстер внесло бы какой-то оттенок в трактовку действительности, который Диккенсу не был нужен). Думается, что дело не только в этом. Эстер как характер безлика именно потому, что она выступает носителем некоей идеальной для Диккенса нравственной нормы поведения. Но эта норма все же должна проявиться через личное «я» человека, чему служит фигура повествующей Эстер. Форма повествования от первого лица не только позволяет писателю органично ввести мотив тайны, но, что самое главное, — выдвинуть на первый план непосредственность эмоциональных реакций Эстер на проис-

ходящее — на чужие страдания, тяготы, на чью-то жестокость и бессердечие.

Так, анонимный повествователь, говоря о Ричарде, втянувшись в процесс, размышляет о множестве людей, испытавших подобные надежды и разочарования. А Эстер, глядя на несчастное лицо Ричарда, сравнивает его с известными ей самой жертвами процесса (Гридли, мисс Флайт), и поэтому тема человеческих страданий и сочувствия страданиям становится более определенной, обретает личностное преломление. Там, где повествователь обзревает большие пространства, улавливает символы, сопоставляет, делает выводы, там Эстер видит только единичное, человечески неповторимое, что для Диккенса-моралиста, верящего в силу индивидуального добра, является весьма существенным.

Таким образом, использование двух типов повествования позволяет автору дать обобщенный взгляд на мир как на систему отношений и утвердить высокую нравственную норму в ее индивидуальном человеческом проявлении. Вместе с тем эта конкретность, индивидуальность Эстер-рассказчицы является довольно условной, ограниченной, что связано с особенностями повествования от первого лица, которое, в соответствии с классической традицией, обязательно включало в себя непосредственные, авторские оценки изображаемого.

Л. Т. ТУКУЗИНА

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В АНГЛИЙСКОЙ ПРОЗЕ 20-х ГОДОВ XX ВЕКА

(тетралогия Ф. М. Форда «Конец парада»)

20-е годы XX в. становятся для английской литературы периодом активных поисков. Эти поиски связаны с решением проблемы личности в исполненном катастроф мире, с попытками обрести положительный идеал, с осмыслением характерных тенденций исторического развития.

Известно, что творчество Д. Джойса и В. Вульф, развивавших субъективистские тенденции в прозе, было отмечено разрушением структуры романа и распадом характера как такового. Герой в произведениях этих писателей должен

был представлять человека вообще, лишенного и социально-го, и индивидуального лица. Нечто подобное можно обнаружить в романах Д. Г. Лоуренса с характерным для него культом «крови и плоти», противопоставленных «интеллекту», и в творчестве О. Хаксли, отразившем изоциренность умственных устремлений «*homo sapiens*» XX в. с отсутствием четких моральных оценок этого типа героя у самого автора.

Несомненно, что названные авторы в известной степени отразили определенные умонастроения эпохи и свое — опять-таки проявившееся весьма своеобразно и в ограниченной форме — неприятие современной им буржуазной действительности. Но отказ от принципов реалистического искусства, влияние идеалистических направлений в философии, проникнутых глубоким пессимизмом, никак не могли способствовать глубокому постижению и воспроизведению сложного облика человека XX в., ставшего и свидетелем, и участником грандиозных социальных катаклизмов.

Нелегкими и противоречивыми были поиски романистов, развивавших реалистические традиции. Это — Д. Голсуорси, Г. Уэллс, Э. М. Форстер и вступивший в литературу в самом конце 20-х гг. Р. Олдингтон. При всей остроте критических тенденций в творчестве Д. Голсуорси и Г. Уэллса и их менее знаменитого современника Э. М. Форстера социальное начало в осмыслении английской действительности неизбежно смягчалось и «корректировалось» оценками морально-этического характера. Вот почему положительные герои этих писателей, наделенные более или менее четкой программой действия, ищут разрешение социальных противоречий, отнюдь не выходя за пределы уже существующего общественного устройства. Таков Вильям Клиссольд у Г. Уэллса, прогрессивно мыслящий ученый и капиталист, делающий ставку на развитие науки и техники, а также на разумные реформы; таковы симпатичные Форстеру индеец Азиз и англичанин Фильдинг, стремящиеся «помирить» английских колонизаторов и индийский народ «при помощи доброй воли, плюс культура и ум»¹.

Таков и парламентский деятель Майкл Монт у Д. Голсуорси, впрочем, как видно, не удовлетворяющий до конца и самого автора: не случайно по мере развития повествования в эпопее о Форсайтах все более явно выделяется ста-

¹ Forster E. M. A Passage to India. Leipzig, 1938, p. 56.

реющий и облагороженный страданиями Сомс, воплотивший в себе, согласно замыслу писателя, привлекательные стороны Форсайтов, якобы способных стать опорой нации в эпоху моральных смут и общественных потрясений.

Остроту и злободневность в решение проблемы героя внесла военная тема, постижение уроков первой мировой войны. Вершиной антивоенного романа в английской литературе явилась «грубая, злая и отчаянная», по словам М. Горького, книга — «Смерть героя» Р. Олдингтона (1929) ².

Судьба молодого человека Джорджа Уинтербуорна осмысливалась автором как обвинение всей системе отношений английского общества, где царят социальная несправедливость, лицемерие, лживая мораль, порочные принципы воспитания молодого поколения. Не менее резкой, но облеченной в иную, гротескно-фантастическую форму, была критика буржуазной действительности в романе Г. Уэллса «Мистер Блетсуорси на острове Рэмполь» (1928), также изобличающем пороки современной цивилизации, порождающей кровопролитные войны и уничтожение «человеческого в человеке».

Изобразив несоответствие гуманистических устремлений личности и жестоких законов окружающего мира, Р. Олдингтон и Г. Уэллс (в упомянутом романе) тем не менее не смогли подняться до осуществления тех требований к современному герою, которые несколькими годами позже будут провозглашены критиком-коммунистом Ральфом Фоксом: «... показать человека не только критикующего или человека в безнадежной борьбе с обществом, к которому он не может приспособиться, но человека в действии, стремящегося изменить условия жизни, подчинить себе жизнь, человека, идущего в ногу с историей, способного стать хозяином своей собственной судьбы» ³.

Эти задачи, требующие от писателей овладения новым, принципиально иным методом — методом социалистического реализма — литература критического реализма выполнить не могла.

Ф. М. Форд, будучи современником Голсуорси и во многом предшественником Олдингтона, пожалуй, более решительно, чем другие реалисты, стремился утвердить положительный идеал. Главный герой тетралогии «Конец парада»

² См. Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 30. М., 1956, с. 248.

³ Фокс Р. Роман и народ. М., 1939, с. 161.

(«Parade's End», 1924—1928), одновременно и противостоит порочному обществу, и пытается отстоять в «очищенном», «неискаженном» виде идеализированные автором нравственные устои старого, обреченного историей мира.

Концепция героя у Форда опирается на национальные традиции. В английском классическом романе сложился тип героя, который, проходя через многочисленные испытания, никогда не поступает своими нравственными принципами. Таковы многие герои Диккенса, Пенденнис у Теккерея, Джуд в романе Т. Гарди и др. У старших современников Форда — Г. Джеймса и Д. Конрада — утверждение гуманистических ценностей личности начинает соединяться с ощущением их слабости в современном мире. Это ведет к некоторой двойственности оценки нравственной личности, в которой одновременно звучит вера и скептицизм.

В своей проповеди нравственного стоицизма Форд отчетливо опирается на традицию писателей «школы Г. Джеймса». С ними его роднит и восторженное отношение к Тургеневу. В тетралогии «Конец парада» можно проследить также ориентацию на нравственные ценности русского писателя.

С Тургеневым автора тетралогии сближает сам выбор героя, его высокая духовность, нравственная чистота, неумение добиться счастья, крушение общественных идеалов. Сходным оказался сам принцип художественного мышления русского и английского писателей, который проявился в подходе к образу героя, в стремлении утвердить в нем «чувства добрые», воплотить своего рода духовное совершенство. «Когда распался древний мир,— писал Тургенев в своей статье «Гамлет и Дон Кихот»,— и в каждую эпоху, подобную той эпохе,— лучшие люди спасались в стоицизм, как в единственное убежище, где еще могло сохраниться человеческое достоинство»⁴.

Ближе всего Форду оказался тот тип «лишнего человека», который воплотился у Тургенева в фигуре Лаврецкого. Конкретное содержание этического идеала русского и английского писателей не было тождественным. Выдвигая на первый план общечеловеческие начала личности Кристофера Титдженса, Форд заключает их как бы в своеобразную национальную форму — «кодекс» английского джентльмена.

Кристофер Титдженс выступает носителем высоких эти-

⁴ Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот.— В кн.: Статьи о писателях. М., 1957, с. 37.

ческих принципов, получивших в романе своеобразную формулировку: «some do not». Эти слова неоднократно возникают на страницах тетралогии. Они трудно поддаются переводу. Их приблизительный смысл: «не всякому по силам», «не каждому дано» — не передает всей многозначности идиомы. Суть ее заключается в стремлении обозначить некий нравственный императив, переступить через который дано не всякому. Вынесенное в заглавие первого романа тетралогии, это выражение формулирует нравственную позицию героя.

Кристофер не только утверждает: «Делать карьеру — грязное дело»⁵. Он отказывается участвовать в «отвратительной», с его точки зрения, «игре» — подтасовке статистических данных по требованию вышестоящего. Он даже заявляет министру, что «подобная беспринципность ведет страну к гибели»⁶. Это кладет конец его карьере.

Кристофер женат на женщине, для которой не существует никаких нравственных норм. Она не верна ему; на протяжении всего романа он остается в неведении относительно своего отцовства. Однако развестись с Сильвией он не может из-за своих принципов, считая, что «только негодяй способен провести женщину через бракоразводный процесс»⁷.

В момент демонстрации суфражисток Кристофер спасает от преследования полиции молодую девушку Валентину Ванноп, «единственно живую душу», по его словам, которую он «когда-либо встречал». Он любит ее, но признаться ей в этом не смеет, потому что женат («...я стою за моногамию и целомудрие»).

И нравственному уродству мира и собственному чувству, якобы не соответствующему его этическим представлениям, он стремится противопоставить стоицизм как единственно возможную для него позицию. Нравственный стоицизм героя подвергается испытанию в его отношениях с двумя женщинами, в любовной коллизии, которая образует внутреннюю линию конфликта романа. Обе женщины противопоставлены друг другу не только в нравственно-этическом плане, но и в социальном. Сильвия — традиционный тип хищницы, несущей в себе пороки прогнившего общества. Валентина Ванноп — тип «новой женщины», воплощающей, в представлении автора, своеобразное демократическое начало.

⁵ Ford F. M. Parade's End. New York, 1961, p. 17.

⁶ Ibid., p. 69.

⁷ Ibid., p. 6.

На самую сюжетную линию первого романа тетралогии «Some Do Not», по-видимому, оказал воздействие роман Тургенева «Дворянское гнездо»: Кристофер переживает семейную драму, аналогичную драме Лаврецкого, и крушение надежд на новое счастье. Тургенев чаще показывает своих героев в момент душевного подъема. Любовью проверяет и Форд своего героя. Причем обе женщины близки тургеневскому женскому характеру: Сильвия — типу Варвары Павловны, Валентина — типу Лизы Калитиной, олицетворяющей в романе идеал женщины-друга. «Русская молодая девушка, — писал Форд о героине русского писателя, — прозрачно чиста, благочестива, преданна и вдохновенна — все это показал Тургенев в своей Лизе»⁸. Линия отношений Кристофера и Валентины несет на себе явную печать тургеневских традиций и воплощает авторскую концепцию жизни и любви, которую он противопоставляет дисгармонии окружающего мира.

Однако при всей очевидности связи с традицией, проявившейся в центральной коллизии первого романа и трактовке героя, Кристофер Титдженс выступает как своеобразная предтеча героя XX в., одновременно скептика и гуманиста. Он живет в эпоху невиданных социальных потрясений, одним из которых стала первая мировая война. Мир, окружающий Титдженса, разрушается. Воздействие общества на личность носит ярко выраженный насильственный характер, и герой не может сберечь свою душу от вторжения трагически дисгармоничного мира. В этом мире нравственный «кодекс» героя превращается в одну из форм духовного эскепизма. Проверая жизнеспособность «кодекса» в период катастроф XX в., Форд показывает не только безысходность и трагизм подобной позиции, но и ее относительность.

Находясь на войне, Титдженс испытывает на себе ее разрушающее действие. И в этом его образ мало чем напоминает сосредоточенную грусть героев Тургенева. Вбирая в себя сумятицу и хаос мира, он становится похожим на героев «потерянного поколения».

С писателями «потерянного поколения» Форда сближает не только проблематика второго и третьего романов тетралогии — путь героя через войну к разочарованию, потере веры, смерти физической или духовной. Этот путь раскрывается через сходные композиционно-сюжетные узловые момен-

⁸ Ford F. M. Portraits from Life. New York, 1937, p. 157.

ты: фронт, встреча с противником, окопы, ранение, госпиталь, отпуск, любовь. Как и герой романа Олдингтона «Смерть героя», Титдженс прошел ступень разрушения иллюзий еще до начала войны. Война только углубила и обострила его конфликт и разрыв с миром.

Титдженс в первые дни войны видит страшные сцены ранений и смерти, безграничность человеческих страданий. Детали, возникающие в его воспоминаниях и дегероизирующие войну, передают его внутреннее состояние: скептицизм, иронию, презрение к лживым, «парадным» словам, которыми государство стремится прикрыть истинную сущность войны. Видя солдат, проходящих в марше, Титдженс мысленно повторяет: «Пушечное мясо! Пушечное мясо! — вот что отступают их ноги»; город, забытый людьми, он сравнивает с мышеловкой, заправленной куском тухлого мяса; войну — с мясным рынком и т. д. Этот мотив получит развитие в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!», где «священная» война сравнивается с «чикапскими боями».

Командуя военной базой, отправляющей войска на фронт, Титдженс испытывает невероятную напряженность военных будней. Цель бюрократической военной машины нелепа и бессмысленна — поддерживать «парадный» вид «пушечного» мяса. В то же время на фронте Титдженс становится объектом «агрессивного» поведения Сильвии. В их отношениях Форд раскрывает тот нравственный хаос и беспорядок, который характерен для эпохи «конца», когда любовь становится невозможной, когда происходит отчуждение сексуального от высоких мотивов духовной жизни. «Я ненавижу своего мужа, — заявляет Сильвия, — потому что он лучше всех... он святой»⁹.

В отличие от своих младших современников Форд нагнетает ощущение психологического давления войны. Автор наделяет находящегося в окопах героя фантастическими видениями. Титдженс переживает сильное нервное потрясение, становится замкнутым и отчужденным человеком, помышляющим о самоубийстве, потерявшим частично память. Истоки этого Форд видит прежде всего во внешнем мире, в социальных катаклизмах эпохи.

Вместе с тем герой тетралогии и сам автор далеки от понимания истинной сути «кровавой бойни». «Победа или поражение не меняет сути дела», — говорит Титдженс¹⁰.

⁹ Ford F. M. Parade's End, p. 39.

¹⁰ Ibid., p. 454.

Он выходит из войны с углубленным политическим скептицизмом, порывая окончательно с обществом и противопоставляя ему добуржуазные формы жизни, близкие природе.

Скептицизм по отношению к собственным возможностям в сфере общественной деятельности заставляет Кристофера, как и героев «потерянного поколения», искать прибежища в любви. Но в то же время у героя Форда даже естественному проявлению чувства мешает сознательно установленный нравственный «кодекс», которому он стремится подчинить все свое поведение. Это делает внутреннюю жизнь Титдженса более сложной и состояние — еще более безвыходным, чем у лейтенанта Генри и Джорджа Уинтербуорна.

Проследживая поведение героя на самых глубоких психологических срезах, автор пытается показать тонкую и сложную зависимость современного человека от общества, которое стремится подавить личность «изнутри», вытеснить человеческое в ней.

Но Форд не хочет признать факт нравственного поражения героя, поэтому он ищет пути реализации незаурядности его личности. В предисловии ко второму роману писатель говорил о своем намерении показать героя «в процессе возрождения». Как и многие его современники, Форд ищет выход в «частной жизни». «Старые идеалы абсолютно мертвы, — писал Лоуренс. — Единственный идеал — это совершенный союз с женщиной»¹¹. Однако Лоуренс, изображая этот союз, лишил его духовного начала. В культе сексуального он видел средство спасения человечества. Форд, показывая поединок Сильвии и Кристофера, полемически пародирует идею лоуренсовского бездуховного союза, напротив, подчеркивая духовное начало в любви.

В финале мы видим Титдженса полностью порвавшим со своим классом (он отказывается от принадлежащего ему имени и наследства). Символический характер приобретает и выбранный им род занятий: он продает старую мебель. Соединение с Валентиной дает повествованию мотив надежды на будущее. Впрочем эта надежда звучит приглушенно, никак не раскрывается. Путей возрождения личности автор, по сути, не знает. Но для него ясна необходимость отказа от старой, «парадной» Англии.

С образом Титдженса связаны и художественные поиски

¹¹ Цит. по кн.: Жантеева Д. Г. Английский роман XX века. 1918—1939. М., 1965, с. 140.

Форда, сочетавшего традиции классического реализма (в том числе русского романа) с попыткой утвердить на практике эстетические принципы, выработанные «школой Г. Джеймса» и самим Фордом.

Сочетание традиционного и нового в тетралогии неоднократно отмечалось критиками. Р. Лид, например, называет Титдженса «диккенсовским персонажем, наделенным утонченностью джеймсовских героев»¹². Классическая английская традиция просматривается в сосредоточении основного действия вокруг фигуры главного героя, жажде положительного исхода, даже знаменитом «счастливом конце». Как и у Диккенса, главный герой выступает критерием человечности, отношение к нему является своеобразным показателем авторской оценки других персонажей.

Но еще отчетливее прослеживается, пожалуй, тургеневская традиция. Юношеское увлечение Форда «Дворянским гнездом» нашло отражение на страницах первого романа тетралогии. Особенно дает оно о себе знать в изображении отношений Кристофера и Валентины. Сходство здесь различно.

И у Форда, и в «Дворянском гнезде» первое пробуждение обновляющего чувства происходит во время ночной прогулки¹³. Эпизоды близки по самой психологической схеме: оба героя несчастны, оба погружены в свои мысли. Под воздействием красоты природы, которая вторгается в их одинокую жизнь, они вспоминают свое тягостное прошлое, мечтают о счастье. Образ прекрасной природы создает фон душевного состояния.

Неприметное движение в природе рождает надежду на обновление, мечту о будущем. У Тургенева ощущение надежды создается с помощью световых эффектов: «светлый дым», «твердый блеск месяца», «голубой поток света» и «пятно дымчатого золота» на тучах. У Форда взгляд героя каждый раз по-разному оценивает упавший на местность туман. Сначала он «глупый», потом, освещенный лунным светом, становится «серебряным», затем «сплошным», еще более «густым» и «непроницаемым» и далее — снова «светящимся в неожиданном луче лунного света».

¹² Lid R. Ford Madox Ford. The essence of his art. Berkley — Los Angeles, 1964, p. 153.

¹³ См. Тургенев И. С. Дворянское гнездо. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., 1961, с. 169—170. Ср.: Ford F. M. Parade's End, p. 124—134.

Мечты о счастье в обоих романах передаются с помощью внутренних монологов, в которых и Лаврецкий, и Титдженс размышляют о внезапно поразивших их женщинах. В обоих романах близкие переживания сопровождаются аналогичной реакцией: «Он [Кристофер] почувствовал огромную боль, представив жену, высокую, белокурую, в платье, напоминающем чешую угря»¹⁴; «Вспомнил он [Лаврецкий] Варвару Павловну и невольно прищурился, как щурится человек от мгновенной внутренней боли»¹⁵.

Лирический настрой чувств вызывает у обоих героев в памяти стихотворные строки. Подобно тому как у Лаврецкого с образом Лизы ассоциируется мотив «чистой звезды», у Кристофера с образом Валентины — мотив «первой черемухи».

Можно наблюдать определенное сходство между писателями даже в построении фразы. Простые предложения использованы для создания фона. В момент высшего напряжения чувств героев картина природы превращается в «пейзаж души». Фраза становится медленной, сложно построенной, отличается лирической недоговоренностью и взволнованностью. «Луна следовала за ними по небу, — читаем в сравнимом эпизоде у Форда, — он чувствовал запах сена, слышал трель соловья, уже, конечно, охрипшего сейчас — в июне он меняет свою мелодию, — слышал крик перепелок и летучих мышей, дважды прокричала цапля... серая серебряная дорога, теплая ночь, ночь середины лета»¹⁶.

На фоне английской литературы 20-х гг., увлеченной фрейдистскими теориями «новой любви»; утверждение Фордом нравственной чистоты свидетельствует о верности поэтической традиции. Однако важно отметить и существенные отличия Форда от русского писателя. Они обусловлены эпохой, разными масштабами творчества, иными идеологическими задачами. Кристофер — герой нового века. Поэтому он склонен даже от себя самого прятать глубину собственной лирической взволнованности. Состояние Лаврецкого и форма его выражения находятся в полном соответствии. Кристофер стыдится своей взволнованности, поэтому она часто принимает не прямые формы выражения.

Так, Форд делает одним из драматических способов раскрытия внутреннего мира героя категорию времени. Посколь-

¹⁴ Ford F. M. Parade's End, p. 143.

¹⁵ Тургенев И. С. Дворянское гнездо, с. 149.

¹⁶ Ford F. M. Parade's End, p. 130.

кү позиций героя «some do not», с точки зрения автора, оказывается непродуктивной, субъективно-психологическое время героя останавливается, как бы застывает («...больше парадов не будет... прошло их время... Кончено»¹⁷). Стремление Форда передать сложное взаимодействие того, что герой переживает в настоящий момент, с его прошлым, приводит к постоянному смешению разных временных планов внутри повествования. Ощущение момента смешивается с воспоминаниями. Временная дистанция нарушается, даже разрушается, и воспоминания обретают такую же реальность, как и сиюминутное переживание.

Генерал Кемпион, например, расследуя дело о скандале в отеле, причиной которого стала Сильвия, спрашивает Титдженса: «Почему вы не разводитесь?» И прежде чем Кристофер ответит на вопрос генерала, в воспоминаниях героя возникает картина бомбардировки небольшого бельгийского города и гибели мирных жителей: «...годы тому назад. Сколько месяцев тому назад? Девятнадцать, если сосчитать точно, он сидел на Черной горе в Бельгии... Что он там делал? Пытался уяснить расположение местности? Нет... ожидал прибытия какого-то толстого английского генерала, который так и не явился... И каждые пять минут — он следил по своим часам — белые облачка ваты появлялись на окопах немцев»¹⁸. Смешение, контраст временных аспектов повествования становятся здесь средством передачи смятенного, подавленного психологического состояния героя.

Широко использует Форд и эмоционально насыщенные лейтмотивы. Выделенная как бы случайно фраза или обрывок фразы в разговоре или в мыслях героя в момент определенного душевного состояния оказывается символическим лейтмотивом и даже выносится в заглавие романов цикла. Таковы фразы: «не каждому дано» («some do not»), «парадов больше не будет» («no more parades»), «человек мог бы подняться» («a man could stand up»), «последний пост» («the last post»).

Обилие символов, которые в силу своей многозначности мешают добиться психологической органичности образа, затрудняет выявление авторской позиции. Известная дистанция между героем и автором, конечно, есть. Но налицо и их внутренняя близость. Нравственные принципы Кристофера

¹⁷ Parade's End, p. 307.

¹⁸ Ibid., p. 492.

Титдженса и его жизненная позиция созвучны авторским настроениям. Вместе с тем логика повествования раскрывает и внутреннюю несостоятельность носителя принципа «some do not». Отсюда авторская оценка получает многозначность, и образ героя вписывается в плеяду «трагических комедиантов», появлявшихся на страницах английской литературы той поры¹⁹.

Взятый в целом образ главного героя тетралогии «Конец парада» является своеобразным этапом в трудных поисках героя в английском реалистическом романе 20-х гг. XX в. Идеал писателя, воплощенный в образе Кристофера Титдженса, по сути далек от современности. Не видя путей социального преобразования общества, автор абсолютизирует нравственные принципы героя, которые оказываются оторванными от общественных задач эпохи. При всем этом решение проблемы героя в тетралогии Форда противостоит упадочническим модернистским концепциям личности и знаменует собой стремление писателя утвердить веру в высокие и благородные качества человеческой природы.

¹⁹ См. Hall J. The Tragic Comedians. Indiana Un-ty Press, 1963.

А. Б. БОТНИКОВА

ВРЕМЯ В РОМАНЕ Г. БЕЛЛЯ «БИЛЬЯРД В ПОЛОВИНЕ ДЕСЯТОГО»

«Категория времени имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении этого мира в искусстве», — пишет Д. С. Лихачев¹. Развитие современного искусства слова, и в особенности прозы, характеризуется свободой и многообразием в использовании различных временных аспектов. Писатели разных направлений стремятся к философскому осмыслению понятия времени и ищут разные способы его художественного изображения.

Интерес к проблеме времени в равной мере присущ как реалистам, так и писателям модернистского направления. В реалистическом искусстве изображение времени является средством художественного познания различных моментов че-

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 212.

ловеческой жизни, связанных с конкретно-исторической ситуацией эпохи, т. е. с объективно-историческим временем. У модернистов же объективно-историческое время вытесняется, действия и события даются как воплощение вечных круговращений бытия, а отсчет времени подчиняется субъективным и капризным свойствам человеческой памяти.

Проблема времени у Генриха Бёлля, и особенно в романе «Бильярд в половине десятого», неоднократно привлекала внимание исследователей. Говорилось о принципе «сжатого времени»², о «концентрированном времени»³, о «преодоленном»⁴, «утраченном и обретенном»⁵ и т. д.

Вопрос о функции и содержательности различных временных планов в романе Бёлля трактуется по-разному. Речь идет о целесообразности композиционной формы романа, о том, направлена она на выявление и отражение объективной сущности исторического процесса или призвана выразить лишь субъективно-авторскую концепцию жизни.

Советские ученые и исследователи ГДР видят в композиции романа стремление писателя к обобщению социально-политического опыта немецкой истории⁶.

В работах западногерманских литературоведов, напротив, больше подчеркивается вневременной характер романа, отказ писателя от изображения исторического времени и размышлений над его природой и сутью. К. А. Хорст, например, утверждает, что автор «Бильярда» «вывел роман о современности за пределы времени». «Он сконструировал образ, столь замкнутый и столь связанный зависимостью в стиле и языке, что каждой частице с положительным зарядом сопутствует отрицательная с таинственным и трансцендентным со-

² Фрадкин И. Семья Фемель осознает свой долг.— В кн.: Бёлль Генрих. Бильярд в половине десятого. М., 1961, с. 289.

³ Рожновский С. В. Генрих Бёлль. М., 1965, с. 93.

⁴ Horst K. A. Überwindung der Zeit.— In: Der Schriftsteller Heinrich Böll. Köln—Berlin, [1965], S. 92.

⁵ Posen Therese. Heinrich Böll. Billard um halb zehn.— In: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Frankfurt a. M.—Berlin—Bonn, [1965], S. 245.

⁶ См. Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. М., 1966, с. 310; Фрадкин И. Семья Фемель осознает свой долг, с. 290; Haase Horst. Charakter und Funktion der zentralen Symbolik in Heinrich Bölls Roman «Billard um halb zehn».— «Weimarer Beiträge», 1964, H. 2, S. 219—220; Bernhard H. J. Die Romane Heinrich Bölls. Berlin, [1970], S. 232; Wirth Günter. Heinrich Böll. Berlin, [1969], S. 123.

держанием»⁷. Роман поэтому в лучшем случае приобретает «двойной характер — реализма и аллегории»⁸.

Таким образом, проблема времени в романе тесно связана с вопросом о методе писателя и заслуживает подробного и специального рассмотрения.

В романе «Бильярд в половине десятого» время выступает объектом изображения, раздумий, оно живет особой жизнью. Герои размышляют о времени, оно властно вторгается в их судьбы; многочисленные часы отбивают и отстукивают время действия, сосредоточивая внимание читателя на минутах и даже секундах. Воспоминания входят в сегодняшнюю жизнь героев. Прошлое постоянно напоминает о себе. Столкновение и монтаж различных временных пластов позволяют выявить концепцию автора, служат средством выражения авторского сознания.

В книге можно отчетливо выделить три временных плана. Первый план составляет настоящее время. Это — нынешнее время для автора и действующих лиц. Оно обозначено точно: 6 сентября 1958 года. Действие в романе сконцентрировано в пределах одного дня, как в классицистической трагедии. Для всех членов семьи Фемелей этот день значительный, даже решающий. Старый Фемель празднует свое восьмидесятилетие. После долгого отсутствия появляется в городе Шрелла. Фемели вновь сталкиваются с Неттлингером. Автор сначала выводит героев поодиночке, потом соединяет всех вместе, чтобы показать, как каждый из них, осмысливая собственную жизнь, приходит к важному для себя выводу и решению.

6 сентября 1958 года Генрих Фемель узнает, что созданное им аббатство святого Антония, источник его карьеры и известности, во время войны было взорвано его сыном Робертом. Поняв побуждения сына, который «хотел воздвигнуть памятник из праха и развалин тем, кто не представлял собой «культурно-исторической ценности», тем, кого никто не щадил»⁹, безмянным жертвам нацизма и войны, Генрих

⁷ Horst K. A. Op. cit., S. 92. См. также: Stresau Hermann. Heinrich Böll. Berlin, [1964], S. 59; Demetz Peter. Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. [Berlin—Frankfurt a. M.—Wien, 1970] S. 227.

⁸ Plard Henri. Mut und Bescheidenheit. Krieg und Nachkrieg im Werk Heinrich Bölls.— In: Der Schriftsteller Heinrich Böll. Köln—Berlin, [1965], S. 83.

⁹ Бёлль Генрих. Бильярд в половине десятого. М., 1961, с. 159. Все цитаты из романа, кроме особо оговоренных, приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

приходит к выводу о том, что жизнь его была построена на ложных основаниях, и отказывается от мифа о себе — солидном и преуспевающем человеке, которому все удастся.

В этот же день внук Генриха Йозеф по тем же причинам отказывается от участия в работах по восстановлению разрушенного аббатства. Роберт, вняв заповеди: «Паси агнцев моих», — отрекается от трагически-пассивного погружения в невеселые воспоминания и усыновляет слугу из отеля мальчика Гуго, а старая Иоганна Фемель стреляет в будущего убийцу своего внука, министра господина М.

В течение этого дня автор неоднократно отмечает время. «Суровым оком» взирает оно с большого календаря. Башенные колокола дробят «время на множество осколков» (106). Часы на башне Святого Северина, вокзальные часы, часы на руке Леоноры, часы в лечебнице и отеле отмеряют время по минутам: «Часы на Святом Северине начали бить двенадцать» (19); «Шрелла надел плащ, положил в карман возвращенные ему вещи и подписал бумагу, где была проставлена дата: «6 сентября 1958 года, 16 ч. 10 м.» (173); «Нам надо поторапливаться, — сказала Рут, — уже без десяти семь, не следует заставлять их ждать» (265) и т. д.

Время каждого эпизода фиксируется со скрупулезной точностью¹⁰. И это отнюдь не формальный прием. Он подчеркивает значительность момента в жизни героев. Это как бы физически ощущаемое время суток, его движение в столь знаменательный день. Отсчет времени придает внутреннему развитию темы в романе драматическую напряженность. Герои приходят к важному решению. Постепенное вызревание его протекает во времени. Читателю неясно, чем закончится роман, но указания на точное время, которое в течение дня движется со страшной медлительностью, заставляет ожидать развязку.

Фиксация точного времени порой служит для того, чтобы вынести в подтекст внутреннее состояние героя, помогает его психологической характеристике. Местом действия шестой главы является привокзальный ресторан в Денклингене. Роберт только что навестил мать в лечебнице и видит отца, направляющегося туда же. Ему не хочется встречаться с отцом: неизбежен разговор об аббатстве. Разговор нелегкий.

¹⁰ В статье Терезы Позен, посвященной «Бильярду», сделана попытка определения точной временной протяженности каждого эпизода. См. Pos en T h e r e s e. Op. cit., S. 250.

«...Роберт посмотрел на вокзальные часы — было без двадцати четыре, а поезд прибудет только в двадцать минут пятого, до него больше получаса... он надеялся, что старик задержится в лечебнице подольше и ему не придется вести с ним сыновнюю беседу» (155). Появляется отец. Завязывается «сыновняя беседа». Внутреннее напряжение Роберта опять передается через указание времени: «... старик встал, вслед за ним поднялся и Роберт; на вокзальных часах было всего (разрядка наша.— А. Б.) десять минут пятого...» (168). И, наконец: «Осталось четыре минуты, отец. Пожалуй, можно уже выйти на перрон» (171). Роберт торопится: последнее слово так и не сказано.

Или другой эпизод. Иоганна только что раздобыла пистолет. Она готовится к тому, чтобы совершить главный акт своей жизни. Решение зреет. Каждое мгновение переживается и воспринимается с необыкновенной отчетливостью. Здесь счет времени идет на секунды: «Правой рукой она набрала номер — три единицы — и услышала бархатный голос, который произнес:

«По местному времени семнадцать часов пятьдесят восемь минут и тридцать секунд». Напряженная тишина, удар гонга, и тот же бархатный голос сказал: «Семнадцать часов пятьдесят восемь минут и сорок секунд».

Время набегало, заливая смертельной бледностью ее лицо, а голос продолжал вещать: «Семнадцать часов пятьдесят девять минут и десять секунд... и двадцать секунд... и тридцать секунд... и сорок секунд... и пятьдесят секунд». Снова раздался резкий удар гонга, и бархатный голос прогворил:

«Восемнадцать часов, шестого сентября тысяча девятьсот пятьдесят восьмого года» (244).

Эстетическая ценность мгновения определяется мироощущением писателя. Он не раз говорил о ценности мгновения как единицы измерения жизни для людей его поколения: «... слишком много в нашей жизни было залов ожидания, лагерей, госпиталей, очередей, в которых дожидаются санобработки или освобождения из лагеря. В таких условиях жизнь, как и сама история, складывается из мгновений...»¹¹. Вся композиция романа подчинена тому, чтобы схватить наибо-

¹¹ Цит. по кн.: Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня, с. 310

лее значительные мгновения в жизни героев, чаще всего те самые, из которых складывается история.

Второй временной план в романе образует ретроспекция, время воспоминаний, прошедшее время. Оно вместе с тем и историческое. На страницах книги мелькают даты, в той или иной мере обусловившие поступки героев в день, когда происходит действие. Одна из самых ранних — 6 сентября 1907 года. Это — день появления Генриха Фемеля в городе, первый завтрак в кафе «Кронер». Через месяц он сдает проект аббатства и делает предложение Иоганне. Начинается история семейства Фемелей, тесно связанная с полувековой историей Германии.

Многие из приводимых дат имеют отношение только к семейным делам Фемелей. И чаще всего это грустные даты. Старый Фемель возводил здания и терял своих детей. В 1909 году у него умерла дочь Иоганна, в 1917 году он похоронил сына Генриха, в 1942 году под Киевом погиб сын Отто. «Помнишь ли ты, как в тысяча девятьсот седьмом году... как в тысяча девятьсот четырнадцатом году... как в двадцать первом году, как в двадцать восьмом году, как в тридцать пятом году...». И в ответ на этот вопрос мы вспоминали либо какое-нибудь сооружение, либо чью-нибудь смерть...», — говорит Иоганна (142).

Но не только события семейного значения фиксирует цепкая память героев. Всплывают даты, связанные с развитием страны.

В 1908 году Генрих Фемель получил свой первый гононар, через несколько лет он был свидетелем того, как «высшая сила двигалась к вокзалу, гигантские толпы народа горланили «Вахту на Рейне» и выкрикивали имя дурака, который и сейчас еще скачет на бронзовом коне...» (84), а его четырехлетний сынишка повторял: «Хочу ружье, Хочу ружье...» и «Французу каюк! Англичанину каюк! Русскому каюк!» (84—85).

Когда Роберту исполнилось восемнадцать лет, немцы опять нашли себе «избавителя», «носили этого буйвола на руках, наклеивали марки с его изображением, без конца повторяли, словно причитая: приличия, приличия, честь, верность, «побежденные и все же непобедимые» (143), а 21 июля 1935 года газеты оповестили о казни мальчика Ферди Прогульски.

В 1945 году старый Фемель увидел груду развалин на месте выстроенного им аббатства.

Так в личный опыт героев входит история.

В январе 1908 года в городе устраивается парад в честь кайзера, а в сентябре 1958-го — парад союза солдат. В этой повторяемости есть своя логика. Особенно если учесть, что на период между двумя последними датами падают две мировые войны.

Даты, обозначенные в романе, фиксируют в основном либо смерти, либо те позорные страницы в истории страны, свидетелями которых были герои. И совсем не названы даты, составлявшие вехи в официальной немецкой истории. Не упомянуты 1914, 1918, 1933, 1945 годы. Однако история все-таки присутствует в романе, хотя бы в форме тех дат, которые оказались значительными для действующих лиц. Это их личные даты, но они по-своему соотносятся с историческими.

В 1917 году Иоганна вырвала из рук своего малолетнего сына националистически стихи «С Гинденбургом вперед! Ура!» с молчаливого согласия своего мужа. Фемели поняли, что такое война. 14 июля 1935 года происходит знаменитая игра в бейзбол. В этот день школьники при попустительстве наставников избивают Шреллу, и Роберт решил для себя, что никогда не присоединится к «буйволам». Через неделю осуществляется приговор над Ферди Прогульски и Роберт бежит за границу. Дата, не отмеченная никакими событиями крупного исторического значения¹², приобретает здесь огромный смысл. Не случайно так часто в памяти действующих лиц возникает «мяч, который забил Роберт». Этот день — день постижения звериной сущности фашизма для Роберта и его окружения, поэтому он и выделяется. Это личный отсчет героями исторического времени.

12 января 1942 года погибает Отто — сын-чужак, нацист. Об этом упоминается неоднократно. Но 1942 год был и поворотным годом во второй мировой войне. Личная биография членов семьи так или иначе оказывается связанной с историей.

Может возникнуть вопрос, почему Бёльль останавливается на таких датах и полностью игнорирует общепризнанные. Это объясняется неприятием официальной истории, известным недоверием к обанкротившимся формам политической жизни. Историю Бёльль судит только с моральной точки зрения, именно поэтому она и предстает перед нами в его кни-

¹² Бёльль рассказывал, что в основу эпизода игры в бейзбол лег исторический факт — казнь четырех молодых коммунистов в Кельне в 1934 г. См. *Bieneck Horst. Werkstattgespräche mit Schriftstellern.* [München, 1965], S. 173.

гах лишь пропущенной через опыт и душевную жизнь героев.

Герои Бёлля нарочито устраняются от всяких политических определений и уточнений. Все власти — безразлично, идет ли речь о кайзере, правителях Веймарской Германии или о Гитлере, — называются «высшей силой». Каждый из властителей «глуп, как пень, глух, как тетерев» (141) — все, от «священного буйвола» Гинденбурга до весьма важных лиц в Федеративной Республике. Все они трактуются отрицательно, ибо при них «одно движение руки может стоить человеку жизни» (134). «Они убьют вас даже не за движение руки, а просто так, ни за что ни про что. Пусть у вас будут темные или светлые волосы, пусть вам выдадут свидетельство о том, что ваша прабабушка крестилась, они все равно убьют вас, если им не понравится ваше лицо», — размышляет Иоганна (255). И при всякой власти люди проявляют, то, что Фемели негодуяще-иронически называют «политическим благоразумием», т. е. терпят и приспособляются.

Отдельные слова, фразы и обороты в речах и размышлениях разных действующих лиц образуют своеобразные лейтмотивы больших тем романа, являясь опознавательными знаками времени, его моральной характеристикой.

Повторы — вообще важный элемент в структуре романа. То, что существо германской истории на протяжении всего полувека оставалось неизменным, подчеркивается повторяющимися описаниями деталей городского пейзажа, интерьера, почти не изменяющимся обликом людей, вещей и порядков. Вид, открывающийся из окон дома Фемелей, по ходу всего повествования, на протяжении всех прожитых лет и испытаний остается одним и тем же или почти одним и тем же: «подмастерья, ломовики, монахини» в 1907 году; «машины, монахини, грузовики» в 1958-м. Типографские машины напротив неизменно печатают «что-то назидательное». В кафе «Кронер» всегда были стеклянные двери, обтянутые изнутри зеленым шелком, а у служащих отеля «Принц Генрих» — лиловые livреи. Даже «за последние пятьдесят лет расписание поездов почти не изменилось» (163). И с символической неизбежностью во все времена возле мясной лавки Греца висела кабанья туша со стекающей кровью.

Отрицательное отношение к официальной политической жизни страны, свойственное всем положительным героям романа, приводит их к постоянным размышлениям о том, что такое время. И здесь возникает третий план — философ-

ское осмысление времени в романе. Каждый из героев несет с собой свое понимание проблемы.

Для старшего Фемеля времени как бы не существует. Еще по приезде в город, полвека тому назад он «все предвидел заранее» (69). С самого начала он расписал свою жизнь, как либретто. «Я познакомлюсь с девушкой, на которой женюсь, самое позднее на академическом балу шестого января. На этом балу я буду танцевать с ней; я всегда буду с ней хорошо обращаться, буду любить ее и она родит мне детей — пятерых, шестерых, семерых; они женятся и подарят мне внуков — пятью семь, шестью семь, семью семь ... я уже видел себя окруженным толпой внуков, видел себя восьмидесятилетним старцем, восседающим во главе рода, который я собирался основать; я видел дни рождения, похороны, серебряные свадьбы и просто свадьбы, видел крестины, видел, как в мои старческие руки кладут младенцев-правнуков; я буду их любить так же, как своих молодых красивых невесток; невесток я буду приглашать позавтракать со мной, буду дарить им цветы и конфеты, одеколон и картины; и все это я знал заранее, выйдя в тот день из здания вокзала, готовый сделать свое первое па» (71).

В картине, набрасываемой воображением Генриха Фемеля, в картине событий, развертывающихся во времени, все продумано, ясно, строго, а главное, все заранее известно. Время для него — обычное течение жизни, вечное повторение житейских ситуаций. Не случайно, девушки из семьи Кильбоз и Фемелей из поколения в поколение читают в маленьком садике на крыше «Коварство и любовь». Человек стремится к заранее заданной цели, и время не властно над ним. «Я был всегда так уверен в своем будущем, что настоящее казалось мне законченным прошлым...» (78). Извечный закон жизни уже известен, поэтому остается только плыть по «океану времени», не обращая внимание на препятствия, ведь они ничего не могут изменить в заранее установленном положении вещей. От них можно защищаться иронией. Она и определяет жизненную позицию Генриха в течение всех пятидесяти лет.

Если старший Фемель иронической улыбкой встречает незапланированные экивоки времени, то для запертой в лечебницу для душевнобольных Иоганны время застыло и остановилось, превратилось в «зпяющую бесконечность» (121), в трагически окрашенную вечность. Время для нее «ничего не значит» (139), оно «никогда не становится историей» (242): «...сегодня был Верден, сегодня умер Генрих, сегодня

погиб Отто... сегодня Генрих шепнул мне на ухо: «С Гинденбургом вперед! Ура!» (242). Воспоминания упорно наталкиваются на многочисленные смерти, моральные измены. Люди, принявшие «причастие буйвола», избивают беззащитных агнцев. Поэтому столь трагически-тревожным рефреном звучит вечный вопрос Иоганны: «Зачемзачемзачем?».

И Роберт, «негнущийся и несгибаемый» сын Иоганны («...его били, ему искромсали всю спину, но он не согнулся, никого не выдал», 122), после того, как взорвал аббатство, в свирепой ярости желая отомстить тем, кто ценит культурно-исторические памятники больше, чем человеческие жизни,— он тоже являет собой образ живого мертвеца. Всегда безукоризненно корректный, неизменно вежливый. Сигареты, коньяк и ежедневная игра в бильярд. Игра без правил и без счета, «без всякого смысла и цели» — «то была музыка без мелодии, живопись без образов, почти без цвета, одна только голая формула» (35).

Игра в бильярд с ее случайностями и закономерностями, с ее появляющимися и исчезающими фигурами становится для него образом жизни, ее вечных законов. Шары, образующие геометрические фигуры на зеленом сукне, бессвязные, хаотичные, вызывают к жизни воспоминания, произвольно возникающие из «океана времени». Но, подобно тому, как движение шаров ограничено прямоугольником бильярдной доски, так и память с унылым однообразием кружится вокруг одних и тех же наиболее запомнившихся событий. В них тоже есть своя повторяемость: «Бабушка ... он вспоминал движение, которое она делала целых семьдесят лет, он и теперь видел его много раз на дню, так как его повторяла Рут; это движение столетней давности, передававшееся по наследству, каждый раз пугало Фемеля; его дочь Рут никогда не видела своей прабабушки, откуда у нее этот жест? Ничего не подозревая, она откидывала волосы со лба так же, как ее прабабушка» (37).

Роберт Фемель делится своими воспоминаниями с бледным служкой из отеля — мальчиком Гуго. И благодаря этим рассказам мальчик познает «чувство вечности»: «...разве так не было всегда, разве уже сто лет назад он не стоял здесь у белой полированной двери, заложив руки за спину, наблюдая за тихой игрой в бильярд, прислушиваясь к словам, которые то отбрасывали его на шестьдесят лет назад, то бросали на двадцать лет вперед, то снова отбрасывали на десять лет назад...» (50).

В воспоминаниях Роберта угадывается все та же «зияющая бесконечность», что сквозила в раздумьях Иоганны. И здесь единственной реальностью оказывается прошлое, которое образует собственное царство, закрытое для вторжения внешнего мира и сегодняшнего дня. Время героев заперто в их индивидуальном сознании. Всюду господствует образ герметической замкнутости. Реальная жизнь совершается где-то за пределами сознания, с н а р у ж и. От разговоров с Фемелем Гуго выносит ощущение запертости в пространстве вечного времени. Слова Роберта держали его в плену прошлого и «вдруг выбрасывали вон (draußen) в действительность календарного листка»¹³.

Отсутствие движения времени в сознании героев постоянно ассоциируется с категорией замкнутого пространства. «... С приходом Фемеля все останавливалось, все прекращалось... <...> Он находился как бы в безвоздушном пространстве, и часы переставали показывать время; он погружался куда-то очень глубоко, двигался по дну океана; действительность не проникала сюда, она оставалась с н а р у ж и, будто за стенками аквариума или за стеклами витрин; прильнув к ним, она сплющивалась, теряла свою объемность, сохраняя лишь одно линейное измерение, словно картинка, вырезанная из детского альбома; люди там, с н а р у ж и (рядка наша.— А. Б.), казалось, набросили на себя одежды только на время, как картонные куклы, и беспомощно ударились о стены из стекла, которые были толще, чем столетия...» (51).

Иоганна тоже признается: «... время не проникает в меня»¹⁴.

Все Фемели живут в прихотливом и сугубо личном потоке воспоминаний. Время для них остановилось и застыло. «Часы без времени»...¹⁵. В течении жизни они видят только извечное противоборство полярных сил, всегда одних и тех же: «буйволов» и «агнцев».

Субъективное восприятие времени героями сродни модернистскому. Оно приводит их к состоянию духовной прострации. Подобно тому, как герой романа Фолкнера «Шум и ярость» Квентин Компсон ломает стрелку у дедовских часов, чтобы забыть о времени, вычеркнуть из жизни саму идею движения и развития, Фемели придавлены грузом прошлого,

¹³ Böll Heinrich. Billard um halb zehn. Insel—Verlag, 1965, S. 57.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., S. 58.

которое по-разному, но каждого отделяет от действительности. Именно это и позволяет некоторым исследователям вписывать роман Бёлля в литературу модернистского плана. Карл Август Хорст приравнивает метод Бёлля к методу авторов французского «нового романа» — Роб-Грийе, М. Бютора, К. Симона, К. Мориака и др.¹⁶

Однако при известном сходстве восприятия времени у бёллевских героев и героев вышеназванных авторов между ними существует и принципиальное различие. Память Фемелей не столь узко субъективна, их личные воспоминания постоянно наталкиваются на события объективно-исторического значения. Поэтому, признавая извечность борьбы между «буйволами» и «агнцами», Фемели меньше всего склонны предаваться пассивности. Каждый из них так или иначе, в меру своих сил действует, не желая мириться с существующим положением вещей. Роберт защищает Шреллу от побоев. Иоганна в 1942 году бежит на товарную станцию и требует, чтобы ее увезли вместе с обреченными на смерть евреями. Во все раздумья Фемелей постоянно вклинивается фраза: «Паси агнцев моих». Жизнь преподает им урок сопротивления и твердости. В размышления Роберта настойчивым лейтмотивом вторгается стих из Гельдерлина: «Сострадая, сердце всевышнего остается твердым».

Если у Фолкнера, говоря словами Сартра, «человек является собой совокупность своего прошедшего без будущего»¹⁷, то у Бёлля он трудно и мучительно, но стремится к нему. И бесчисленные взрывы, производимые Робертом, и желание Иоганны мстить, чтобы стереть слово «Гинденбург» с лица земли, и отказ Шреллы признать, что «время примиряет со всем» (274), — все это свидетельствует о стремлении героев, хотя и убежденных в трагическом постоянстве зла, по-своему вторгнуться в течение времени и, если не изменить и преобразовать его, то хотя бы утвердить свое несогласие с ним, с теми законами, которые представляются им извечными.

Бёлль признавался, что в своем писательском труде он постоянно чувствует себя «сопричастным»: «Сопричастным времени и современникам, тому, что пережито, узнано, увидено и услышано одним поколением»¹⁸. Авторская концеп-

¹⁶ См. Horst K. A. Op. cit., S. 92.

¹⁷ Цит. по кн.: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert. Bern—München, [1964], S. 156.

¹⁸ Böll Heinrich. Frankfurter Vorlesungen. [Köln—Berlin, 1966], S. 9.

дия времени сложнее, чем субъективно-психологическая форма восприятия и переживания его героями. Меняющаяся временная перспектива, соединение повествования о сегодняшнем дне с далеко уводящими воспоминаниями — этот чисто композиционный принцип отчетливо заявляет о том, что столкновение вечных начал добра и зла происходило на фоне реальных примет немецкой истории, где «буйволы» всегда пожирали «агнцев». Существование конкретно-исторического временного плана выявляет авторское понимание проблемы.

Но абстрактно-метафизическое и конкретно-историческое понимание сути времени как бы соединяются в сознании писателя и образуют центральную точку в противоречиях бёльевского мироощущения. Качественная повторяемость явлений в известной мере заслоняет от художника их социальную, а главное, политическую сущность. Реальные приметы исторического времени, которые встречаются в романном повествовании, выступают как явления, а не как суть времени.

Гигантские толпы, движущиеся к вокзалу и орущие «Вахту на Рейне», свидетельствуют о начале первой мировой войны, когда годы исчисляются по производству в очередной чин; конфета, стоившая триллион, напоминает о периоде инфляции; тонкие и пухлые пачки заказов на строительство рассказывают о годах экономического кризиса, периодически сменявшихся относительным процветанием. Эти меняющиеся приметы времени заслоняются его неизменным качеством: «буйволы» торжествуют, «агнцы» попрыганы.

Внутренняя противоречивость авторской позиции обуславливается противоречивым отношением Бёлля к политике. Его любимые герои упорно отстраняются от нее. Они — вне партий, вне даже более или менее определенной политической ориентации. Они повинуются лишь моральным императивам, чаще всего заимствованным из Евангелия: «Паси агнцев моих», «Даров не принимай» и пр. Но все они не принимают «причастия буйвола», не переносят несправедливости и, каждый по-своему, борются с ней. Ибо, как сказано в романе, «кто не выносит несправедливости, тот обязательно впутается в политику» (26).

В идеологической системе романа очень важным, может быть, даже ключевым является образ Шреллы. Важен он и для понимания проблемы времени, хотя бы уже потому, что в финале именно он принес заблудившимся Фемелям чувство действительности, или, точнее, как сказано в подлиннике,

«устойчивое присутствие настоящего времени»¹⁹. Но в силу противоречивости мировоззрения Бёлля именно этот образ художественно наименее убедителен. Избываемый «агнец», он в то же время воспринимается действующими лицами как «судебный исполнитель бога, который метит дома неисправных должников» (95). Шрелла утверждает, что всегда был «вне политики» (275), но из двадцати с небольшим лет четыре года провел в тюрьме, по существу, по политическим причинам. Именно ему принадлежат слова о том, что люди, живущие в современной Западной Германии, ничуть не лучше тех, от которых он бежал. Из-за своей неопределенности, даже загадочности он воспринимается скорее как персонификация понятия «совесть», нежели как полнокровный художественный образ.

К финалу романа герои «разрывают кольцо субъективизации времени»²⁰, приходят к осознанию исторического значения момента, к мысли о необходимости активного возвращения в сегодняшний день. Говоря словами Иоганны, время предъявляет им «свою визитную карточку, словно вызов на дуэль» (244). И каждый из них принимает этот вызов, чтобы проявить себя в сегодняшней действительности, ибо с точки зрения вечности важно, как ты прожил каждый день своей жизни. День 6 сентября 1958 года и становится для Фемелей датой утверждения их места в вечности и днем постижения подлинной сущности времени.

Примечательно, что в последней, тринадцатой главе романа действие происходит только в настоящем. Воспоминания исчезают. Герои исчерпали и подытожили свое прошлое. Каждый приходит к решению. Объектив автора здесь перемещается с одного действующего лица на другое. Глава делится на эпизоды, происходящие почти одновременно. В конце каждого эпизода все слышат выстрел — выстрел Иоганны. Это — кульминационная точка наполненного воспоминаниями дня, символическое обозначение той активности, к которой приходят герои. Этот выстрел — знак перехода их в сегодняшний день, утверждение исторической значительности момента. Как итог звучат размышления Гуго: «То, что происходило сейчас, происходило во времени и пространстве... в восемнадцать часов сорок четыре минуты, в субботу, шестнадцатого сентября тысяча девятьсот пятьдесят восьмого года...» (272).

¹⁹ Böll Heinrich. Billard um halb zehn, S. 304.

²⁰ Bernhard H. J. Op. cit., S. 234.

Какой бы ограниченной ни представлялась нам та активность, к которой приходят герои Бёлля, существенно, что размышления над различными аспектами времени привели писателя к выводу: «Не зря часы отбивали время, не зря передвигались стрелки; минут становилось все больше и больше, они превращались в четвертушки и в половинки часов, и в конце концов часы показывали точное время — год в год, час в час, секунда в секунду» (273). К концу романа время автора и время героев совпадает. Оно обрывает свое историческое содержание.

Использование различных аспектов времени, его художественное отражение и философское осмысление в романе Бёлля тесно связаны с поисками наиболее глубокого и всеобъемлющего постижения жизни в ее кардинальных моментах, определяющих не только судьбу индивида, но и судьбу страны, общества, народа. Авторская концепция времени не свободна от противоречий. Абстрактное понимание движущих сил истории борется в ней с конкретно-историческим осмыслением ее событий.

Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Бёллю. Противостояние «агнцев» и «буйволов» представляется ему извечным. Но в процессе развития действия в романе эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную реалистическую доминанту художественного метода писателя.

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Т. Удодов. О творческих связях М. Ю. Лермонтова и К. Ф. Рылеева	3
Л. Г. Фризман. Пути поэтической мысли	21
М. А. Козьмина. Художественное пространство и время в лирике М. Ю. Лермонтова	27
А. Б. Удодов. К спорам о повести Ф. М. Достоевского «Двойник»	37
В. А. Свительский. Романтическая повесть Достоевского	46
А. П. Гатицкий. Социальный аспект темы детства в раннем творчестве Ф. М. Достоевского	56
В. В. Борисова. Проблема соотношения «времени» и «вечности» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	64
В. А. Малкин. Мотивы гуманизма в раннем творчестве А. Ф. Писемского	71
В. Б. Ремизов. Художественное решение проблемы выбора в рассказе Л. Н. Толстого «Набег»	85
А. А. Слинко. К изучению литературно-критического наследия Н. К. Михайловского в дореволюционном литературоведении	97
А. К. Баборекко. Бунин в начале войны. 1939—1941	105
С. Н. Филюшкина. Автор и рассказчик в романе Ч. Диккенса «Холодный дом»	125
Л. Т. Тукузина. Проблема героя в английской прозе 20-х годов XX века (тетралогия Ф. М. Форда «Конец парада»)	135
А. Б. Ботникова. Время в романе Г. Бёлля «Бильярд в половине десятого»	146

~~1 p 20 k.~~

Handwritten mark resembling a stylized 'S' or '5' with a diagonal slash.

