

Ю. М. Лотман

В школе
поэтического
слова

ЛУШКИН
ЛЕРМОНТОВ
ГОГОЛЬ

Ю. М. Лотман

*В школе
поэтического
слова*

**ЛУШКИН
ЛЕРМОНТОВ
ГОГОЛЬ**

Книга для учителя

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1988

ББК 83.3Р1
Л80

Рецензенты: заслуженный учитель школы РСФСР *Р. И. Никитина*;
доктор филологических наук, профессор *В. Н. Аношкина*;
доктор филологических наук, профессор *Б. Ф. Егоров*.

Лотман Ю. М.

Л 80 В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь:
Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1988.—352 с.

ISBN 5-09-000544-3

Книга, предназначенная учителю-словеснику, познакомит с методами анализа литературного текста и покажет образцы применения этих методов к изучению произведений Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Литературоведческий анализ дается на материале как включенных в школьную программу произведений, так и непрограммных.

Работа будет способствовать повышению филологической культуры читателей.

Л $\frac{4306010000-613}{103(03)-88}$ 115—88

ББК 83.3Р1

ISBN 5-09-000544-3

© Издательство «Просвещение», 1988

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга обращена к учителю-словеснику — филологу, преподающему литературу в старших классах. И в первую очередь автор обращает ее к молодому учителю, ищущему свои пути в том трудном деле, конечная цель которого — привить ученикам любовь к русской литературе, научить их понимать художественное произведение, приобщить их к высокому духовному строю подлинной культуры. Это трудное дело. Оно требует и от самого учителя напряжения сил, любви и подлинной культуры. В частности, культуры филологической. Автор сознательно подчеркивает то, что школьный преподаватель литературы — филолог.

Мы живем во время, когда многие сложившиеся и долго считавшиеся истинами представления приходится преодолевать, многие психологические стереотипы — перестраивать. Это, конечно, беспокойно и нарушает привычки, но это неотвратимо. Среди укоренившихся, но вредных представлений можно назвать идею «китайской стены», которая, якобы, отгораживает «высокую», «академическую», вузовскую науку о литературе от изучения литературы в школе. Сторонники этой теории более всего озабочены тем, чтобы не дать учителю (а через него и ученику) «лишнего». Литература сводится к программе по литературе, чтение произведений — к чтению «отрывков» и «выдержек», анализ — к ответам на вопросы для повторения. Стереотип влечет за собой скуку, скука убивает интерес к предмету. Культура проходит мимо...

В культуре нет и не бывает «лишнего» (нельзя быть «слишком культурным», как слишком умным или добрым). Преодоление наукобоязни — этой, к сожалению, распространенной болезни — важнейший шаг на пути к той школе, создать которую требует от нас время.

Когда-то Петр I вписал в воинский устав слова о том, что «солдат есть имя общее, знаменитое»: «Речение солдат просто содержит в себе всех людей, которые при войске суть, от высшего генерала даже и до последнего». Точно так же «учитель» — имя общее, знаменитое и содержит всех, которые при обучении суть. И все — «от высшего даже и до последнего» — филологи, суть при науке. Меняются средства, но не меняются цели.

Эта книга — не монография. Это сборник статей, сосредоточенных вокруг узловых вопросов школьного курса истории русской литературы начала XIX в. и имеющих целью расширить кругозор учителя, заставить его задуматься, по возможности стимулировать его дальнейшее чтение. Школа должна приучать людей думать, а потому она не имеет права упрощать реальный

исторический процесс, сглаживать трудности, приучать к простым и бездумным ответам.

Приучить ученика понимать, чувствовать, любить литературу, — чтобы эти слова не остались пустыми, надо над ними задуматься и четко представить, что это три разные задачи. И средства для их достижения различные. Именно поэтому автор включил в настоящий сборник три типа статей. Анализ идей, лежащих в основе тех или иных художественных произведений, расширяет понимание, приучает видеть в литературном тексте акт мысли, требующий от читателя встречных интеллектуальных усилий.

Однако художественное произведение — не рифмованные прописи, а органическое создание творческого гения их автора. Его надо не только понять — им надо насладиться, пережить, пере-чувствовать. Ученика надо научить «художественному слуху». С этой целью в книгу включены исследования художественной ткани, стиля. Конечная цель этого вида работы — привить чуткость к поэтическому слову.

Любовь — чувство личное. Для того чтобы ученик полюбил произведение, оно должно перестать быть безликой книгой на полке и тем более не «заданием». Читатель должен почувствовать стоящую за книгой личность автора, его судьбу, его радости и страдания, цели и надежды. Третья группа статей вводит образ человека той далекой от нас эпохи. Автор стремился дать не парадный, условный портрет, а живую личность, способную вызвать непосредственный читательский отклик.

Предлагаемый вниманию читателей сборник составлен из статей разных лет: самая ранняя была опубликована в 1962 г., самые новые — в 1985 г. Тем не менее автор надеется, что сборник представляет собой книгу, отмеченную и внутренним единством темы, и связанным развитием исследовательской мысли. Надежда эта основана на истории создания книги: она неразрывно связана с тридцатипятилетней педагогической деятельностью автора и отражает его непрерывную в течение 1950—1985 гг. работу над построением курса истории русской литературы первой трети XIX столетия. Работа эта продолжается и в настоящее время. Именно ощущение связанности развития исследовательской концепции обусловило мое решение не вносить в текст глав, которые прежде были опубликованы в качестве отдельных статей, никаких изменений. В том случае, когда (как это имело место в главе, посвященной «Капитанской дочке») высказанные автором положения вызвали полемику, читатель найдет ссылки на статьи оппонентов и сможет вынести заключение сам. Вносить свои полемические ответы в текст я считал излишним.

Курсы лекций, в ходе обдумывания которых возникли предлагаемые работы, читались студентам-русистам, будущим учителям-словесникам и учителям — слушателям курсов повышения квалификации. Это определило сосредоточение внимания на ве-

душих фигурах русской литературы первой трети XIX в.: Пушкине, Лермонтове и Гоголе, а в пределах творчества этих авторов — на важнейших их произведениях: «Евгении Онегине», «Мертвых душах», «Ревизоре», «Герое нашего времени», а также на общих вопросах развития русского реализма 1820—1840-х гг.

Наблюдая за треть века изменения, которым подвергалась программа школьного изучения русской литературы, и думая о тех, которые неизбежно будут происходить в будущем (автор надеется, что учителям, которые возьмут в руки эту книгу, предстоит еще долгий срок работы в классе и что многие из них будут учить учеников в XXI в.), я пришел к убеждению, что принципиально ошибочно (а это часто делают, аргументируя соображениями «практики», в данном случае совершенно ложно понимаемой) полагать, что подготовка учителя должна строго ограничиваться ориентацией на ту или иную действующую в данное время программу. Более правильным представляется стремление вооружить учителя способностью самостоятельно и без больших для себя трудностей подготавливать материал в условиях динамического изменения программы. Для этого учитель должен иметь сведения более широкие, чем объем программного материала, и должен уметь читать делающиеся все более сложными научные книги и понимать усложняющуюся науку о литературе. Если багаж учителя-словесника по части специальной научной литературы будет ограничиваться тем, что ему пришлось прочесть в вузе, он неизбежно утратит контакт с динамикой филологической науки. Филология (и, в частности, литературоведение) в наши дни развивается стремительно, ищет новых методов анализа, обогащается фактическим материалом, впитывает в себя данные смежных наук. А процесс обогащения науки неизбежно отразится и на школьном преподавании. И наша задача — подготовить к этому учителя.

Мы живем в век научно-технической революции. Слова эти могли бы показаться банальными, если бы не отражали реальности. Однако частое повторение этих слов еще не означает понимания их смысла. Нам, конечно, трудно, даже невозможно предугадать последствия глубоких перемен, которые неизбежно последуют за научно-технической перестройкой не только производства и быта, но и самых привычных наших понятий. Но для историков и теоретиков культуры, к числу которых себя причисляет автор настоящей книги, очевидна ошибочность распространенного представления о том, что значение гуманитарных знаний в общем балансе культуры будет падать. Скорее всего, следует ожидать прямо противоположного. Развитие современной науки и техники требует не «запрограммированного» человека, а человека-творца. Неизбежным последствием научно-технической революции для школы будет рост удельного веса индивидуальной работы с учеником. А это потребует от учителя способности варьировать методы и приемы, угадывать личность ученика, потребует высокой гуманитарной культуры.

ПУШКИН

ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА

А. С. Пушкин — первый русский писатель бесспорно мирового значения. И более того, Пушкин — первый писатель, участвующий не только в русском, но и в мировом литературном (и шире — культурном) процессе. Как согласовать этот факт, который у всякого, кто знаком с западноевропейской и мировой культурой XIX—XX вв., интуитивно не вызывает сомнений, с не менее бесспорными данными о том, что имевшиеся в распоряжении западного читателя переводы произведений Пушкина были неполны и лишь отдаленно приближались к художественному богатству оригинала? Чувство неадекватности переводов подсказало даже Достоевскому не вполне справедливое утверждение, что Пушкин во многом непереводаим. Ответ на заданный вопрос мы найдем, пожалуй, у Достоевского же. Говоря о том, что «бесспорных гениев, с бесспорным «новым словом» во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частью Гоголь»¹, Достоевский настаивал на том, что вся последующая великая русская литература «вышла прямо из Пушкина»². Мировое значение Пушкина связано с осознанием мирового значения созданной им литературной традиции. Пушкин проложил дорогу литературе Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова, литературе, которая по праву сделалась не только фактом русской культуры, но и важнейшим моментом духовного развития человечества. А творчество этих писателей, осмысленное в единстве, неизбежно потребовало внимания к Пушкину и проникновения в глубины его творчества. Хотя отдельные писатели (например, Мериме, Мицкевич) и раньше называли Пушкина гением и писателем мирового значения, осознание его роли за пределами России пришло ретроспективно, сквозь призму последующих судеб России и русской литературы.

Взаимодействие культур, информационный диалог между ними — закон мирового культурного развития. Типологически в этом процессе можно выделить две стадии. Сначала сторона, поставленная в силу каких-либо исторических причин в позицию наи-

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т.— Л., 1983.— Т. 25.— С. 199.

² Там же.

большей активности, становится ведущей стороной диалога: создаваемые ею культурные ценности распространяются далеко за ее географическими пределами. Партнеры по культурному диалогу выступают в роли получателей. Однако и эта позиция никогда не бывает пассивной: поступающие извне культурные импульсы почти никогда не усваиваются механически и ученически — как правило, они сложно трансформируются, «перевариваются» культурой-получателем и стимулируют взрыв ее самобытной активности, когда она, в свою очередь, превращается в кипящий гейзер идей и текстов. Передающая же культура в этот момент часто переходит на положение получателя информации.

Так, например, римско-эллинистическое Средиземноморье выбросило в первые века нашей эры в окружающий «варварский» мир огромные богатства античной и христианской культуры. Но уже через несколько веков культурная активность перешла к периферии — от Северной Африки и Ирландии до германских и славянских земель. Средиземноморье же перешло на положение получателя. В эпоху Ренессанса культурным лидером Европы, бесспорно, была Италия: Франция, Англия, Германия, Нидерланды ориентировались на итальянскую культуру, итальянские моды, итальянское искусство и ремесло. Несколько веков французская культура накапливала импульсы, шедшие из Италии и, частично, из Испании, чтобы в XVII—XVIII вв. сделаться культурным центром Европы и распространить свое культурное влияние на весь континент.

Русская культура дважды находилась в позиции получателя, усваивающего мировой культурный опыт: в период крещения Руси и в эпоху реформ Петра I. Оба раза за этим последовал мощный взрыв национальной культуры. Именно творчество Пушкина было тем поворотным пунктом, когда «прием» сменился «передачей», русская культура сделалась ведущим голосом, к которому вынужден был прислушаться весь культурный мир. Европейская культура заметила эту смену ролей, лишь услышав Толстого, Достоевского и Чехова, но сам переворот произошел при Пушкине и, в значительной мере, благодаря его гению. Ибо хотя отмеченная закономерность имеет типологический и повторяющийся характер, она, как и все в истории, не происходит автоматически. Для того чтобы возможность превратилась в действительность, нужен был гений Пушкина. И как ни важен в этом случае размах таланта, дело к этому не сводится: талант Пушкина был не только огромным — он был специфическим, именно таким, который был необходим для произведения такого переворота. Кроме универсальности художественного мышления Пушкина и его способности интуитивно проникать в дух различных культур и эпох, тут, бесспорно, сыграла роль его широкая осведомленность в мировой литературе. Органически связанный с традициями отечественной культуры, Пушкин был одновременно прекрасным знатоком французской, ориентируясь в ней не хуже, чем любой

французский писатель его эпохи, имел широкие сведения в области итальянской и английской литератур, проявлял интерес к немецкой и испанской литературам. Предметом его постоянного внимания на протяжении всей жизни была античная культура. «Ориентализм» Пушкина не был поверхностной данью романтической моде, а основывался на обращении к доступному ему кругу первоисточников. Фольклор самых различных народов привлекал его внимание. Существенно при этом, что все эти интересы складывались в сознании поэта в единую концепцию мировой культуры.

Однако вся эта разносторонняя работа гения была бы бессильной, если бы ей не предшествовала другая работа мысли и искусства — начатый Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым и продолжавшийся до Радищева, Карамзина, Жуковского грандиозный труд по построению новой русской литературы как части и наследницы литературы мировой.

Творческое развитие Пушкина было стремительным. Не менее существенно, что оно было осознанным: поэт ясно ощущал рубежи своего творчества. Эти моменты, как правило, отмечены итоговыми пересмотрами написанного и созданием суммирующих сборников. Человек глубоко исторического мышления, Пушкин распространял этот взгляд и на собственное творчество. И в то же время творчество Пушкина отличается единством. Это как бы реализация некоторого органического пути. Творчество Пушкина многожанрово. И хотя в сознании читателей он был прежде всего поэт, но и проза, драматургия сопровождали его художественное воображение от первых опытов до последних страниц. А к этому следует добавить литературную критику, публицистику, эпистолярный, историческую прозу, вспомнить, сколь разнообразной была его поэзия, вмещающая и все жанры лирики, и поэмы, и роман в стихах, и сказки. Наконец, отмечалось уже, что сама биография Пушкина была в определенной мере художественным созданием, упорной реализацией творческого плана.

На разных этапах разные жанры занимали доминирующее положение, выражая ведущее направление художественной мысли Пушкина в те или иные годы. Но важно отметить, что рядом с этой доминирующей жанровой струей, с тем, что поэт предлагал читателю, у него, как правило, была скрытая лабораторная доминанта. Жанры развивались в тесном взаимодействии. Так, иногда лирика становилась лабораторией поэмы, дружеские письма — школой прозы. В определенные моменты лирика подготавливала прозу, в другие — проза становилась лабораторией лирики, драма выработывала взгляд на историю. В известном смысле, все творчество Пушкина — единое многожанровое произведение, сюжетом которого является его творческая и человеческая судьба.

При таком соотношении жанров, их постоянной перекличке и взаимном вторжении, образывавшем как бы единый многого-

лосый оркестр, в принципе отменялся иерархический, ценностный подход к жанрам. Ценность того или иного жанра определялась его художественной выразительностью в рамках данного замысла, а не местом в абстрактной иерархии. Перенесение норм одного жанра в пределы другого оказывалось важным революционизирующим средством пушкинского стиля и источником его динамики. Отсюда поражавшее современников ощущение новизны и необычности пушкинского стиля. Благодаря этому же Пушкин смог отказаться от принципиального деления средств языка на «низкие» и «высокие». Это явилось существенным условием решения им важнейшей национально-культурной задачи — синтеза языковых стилей и создания нового национального литературного языка. «Осуществив своеобразный синтез основных стихий русского литературного языка, Пушкин навсегда стер границы между классическими тремя стилями XVIII в. Разрушив эту схему, Пушкин создал и санкционировал многообразие национальных стилей, многообразие стилистических контекстов, спаянных темой и содержанием. Вследствие этого открылась возможность бесконечного индивидуально-художественного варьирования литературных стилей»¹.

Первый период творчества Пушкина (1813 — лето 1817) приходится на время ожесточенной борьбы между карамзинистами и шишковистами. Пушкин-лицеист активно включился в нее на стороне последователей Карамзина. Эпиграммы против «беседчиков», многочисленные полемические выходки в поэзии этих лет, принятие его в «Арзамас» (с кличкой «Сверчок») свидетельствуют о боевой позиции в рамках этого литературного направления. О том же свидетельствует осязаемая в ряде стихотворений этого периода ориентация на поэтическую традицию Жуковского и Батюшкова. Однако одновременно целый ряд признаков литературной позиции молодого Пушкина не только несовместим с поэтикой карамзинистов, но и глубоко ей противоречит. Если даже не говорить об интересе к философской прозе в духе XVIII в. (замысел романа «Фатама», мы, однако, слишком мало знаем о нем, чтобы делать какие-либо положительные выводы), в творчестве Пушкина этих лет отчетливо проявляется интерес к эпическим жанрам и в особенности к сатирической поэме, совершенно выпадавшей из поэтики карамзинистов. «Монах» (1813), «Бова» (1814), «Тень Баркова» и «Тень Фонвизина» (1815)² убедительно свидетельствуют о художественной ориентации, связанной с сатирической традицией XVIII в. и противоречащей субъективно-лирической установке карамзинистов. В лирике можно отметить влияние Державина («Воспоминания в Царском селе»), Д. Давыдова («Пирующие студенты», «Наездники» и др.),

¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. — М., 1982. — С. 294.

² Поэма «Руслан и Людмила» также начата в Лицее.

Милонова и других «гражданских» поэтов 1810-х гг. («К Лицинию»). Круг западноевропейских воздействий также весьма противоречив — от Вольтера до Оссиана. Стилистическому разнообразию соответствует и тематическая широта творчества начинающего поэта.

Отсутствие единства в лицейском творчестве Пушкина порой истолковывается как результат творческой незрелости еще не нашедшего своего пути поэта. В определенном смысле это справедливо. Однако следует отметить, что период собственно ученический был у Пушкина предельно кратким. Очень скоро, включаясь в различные художественные традиции и интонации, поэт достиг в каждой из них совершенства зрелых мастеров. Если в элегиях и романсах (например, «Желание» или «Певец») Пушкин выступает как зрелый соперник такого уже признанного в то время мастера, как Жуковский, то в дружеском послании («Городок») он равняется с Батюшковым. Еще более интересны опыты художественного синтеза различных традиций, позволяющие молодому поэту выступить как новатору. Так, в «Воспоминаниях в Царском Селе», бесспорно центральном произведении лицейского периода, Пушкин, синтезируя художественный опыт исторических элегий Батюшкова с державинской одой, смог добиться совершенно неожиданного идейно-художественного звучания, придав гражданственно-патриотической поэзии взволнованно-лирический пафос и личные интонации.

Второй период творчества падает на время с осени 1817 г. до весны 1820 г. Выпущенный из Лицея, Пушкин поселился в Петербурге. Этот период отмечен сближением с декабристами. Поэт постоянно встречается с Ф. Глинкой, Н. Тургеневым, Чаадаевым и испытывает сильное воздействие их идей. Пушкин вступает в тесно связанные с декабристским движением литературные общества «Зеленая лампа» и «Вольное общество любителей российской словесности». Его политическая лирика становится выразительницей идей «Союза благоденствия». Под непосредственным влиянием Н. Тургенева создаются программные стихотворения: ода «Вольность» и «Деревня», которые широко расходятся в рукописных копиях. Именно в сфере политической лирики этих лет особенно заметны новаторство Пушкина и его поиски новых художественных решений. Попробовав в оде «Вольность» решить задачу создания актуальной политической лирики на основе традиции XVIII в., Пушкин в дальнейшем к этому опыту больше не обращался, а призыв Кюхельбекера в 1824 г. возродить оду вызвал у него ироническое отношение. Интересны попытки использовать «малые», традиционно считавшиеся маргинальными жанры и на их основе создать гражданскую поэзию, соединяющую высокий пафос с интимными интонациями. Такие опыты делаются с мадригалом («Плюсковой», «Краев чужих неопытный любитель»), дружеским посланием («лампи́стский» цикл).

Особенно интересно в этом отношении послание «К Чаадаеву»

Первые строки стихотворения должны активизировать в сознании читателей образы и стилистику унылой элегии. Жанр этот, активно культивировавшийся молодыми поэтами начала 1820-х гг. и самим Пушкиным, не встречал сочувствия в кругу декабристов. На фоне элегической традиции строки: «Любви, надежды, тихой славы / Недолго нежил нас обман» (II, 1, 72) — воспринимались как жалоба на «преждевременную старость души», разочарование в «юных забавах». Достаточно сопоставить с ними элегию Пушкина «Я пережил свои желанья, / Я разлюбил свои мечты» (II, 1, 165), чтобы сделалось очевидным стилистическое и интонационное родство этих строк. Однако начало следующей строфы резко поворачивает течение смысла. Не случайно она начинается с энергического противительного «но». Разочарованной душе противопоставлена душа, полная сил и мужества. Вместе с тем фразеологическое клише «горит желанье» намекает, как кажется, и на то, что речь идет о нерастраченной силе любовного чувства (ср., например, пушкинское: «В крови горит огонь желанья»). Только с шестого стиха раскрывается, что речь идет о жажде свободы и борьбы. Третья строфа сливает образность политической и любовной лирики в напряженно-эмоциональное единство. И только после этого идут две заключительные строфы, в которых страстный порыв уступает возвышенной мечте, а напряженно-любовная фразеология сменяется образом боевого товарищества.

Новаторство это имело глубокую подоплеку. Этике «Союза благоденствия» присуща аскетическая окраска. Идеалом был герой, добровольно отказывающийся от личного счастья ради счастья родины. С этих позиций осуждалась и любовная лирика, расслабляющая и уводящая от сурового героизма: «Любовь никак нейдет на ум: / Увы! моя отчизна страждет» (Рылеев). В. Ф. Раевский, уже узник Тираспольской крепости, призывал Пушкина: «Оставь другим певцам любовь! / Любовь ли петь, где брызжет кровь...» В том же направлении влиял на Пушкина и Н. Тургенев. Под его воздействием Пушкин начал оду «Вольность» демонстративным изгнанием богини любви и призывом «разбить изнеженную лиру» (ср. аналогичное начало «Негодования» Вяземского). Однако в целом позиция Пушкина была более сложной. В стихотворении «Краев чужих неопытный любитель» Пушкин поставил рядом как два сопоставимых высоких идеала гражданина «с душою благородной, / Возвышенной и пламенно свободной» и женщину «не с хладной красотой, / Но с пламенной, пленительной, живой» (II, 1, 43). Параллелизм «пламенно свободная душа» и «пламенная красота» еще резче подчеркивает, что в глазах поэта любовь не противоречит свободе, а является как бы ее синонимом. Свобода включает счастье и расцвет, а не самоограничение личности. Поэтому для Пушкина политическая и любовная лирика не противостояли друг другу, а сливались в общем порыве свободолюбия.

Главным созданием этого периода была поэма «Руслан и

Людмила». Работа над ней закончилась лишь весной-летом 1820 г. Отдельное издание вышло, когда автор был уже на юге (позже во второе издание, которое появилось в 1828 г., внесены существенные изменения, в частности, вступление «У лукоморья дуб зеленый...»). Поэма имела большой читательский успех, но критика, в основном, оценила ее сдержанно. Несмотря на похвальный отзыв Жуковского, старшие карамзинисты поэму не одобрили: Карамзин снисходительно назвал ее «поэмкой», а Дмитриев отозвался о ней как о неприличной. Инспирированный Дмитриевым Воейков предал этот отзыв печати, подвергнув поэму пристрастной и придирчивой критике. Основываясь на этом и на полемических выходках против Жуковского в начале четвертой песни поэмы, Ю. Н. Тынянов увидел в «Руслане и Людмиле» признаки сближения Пушкина с Катениным и «архаистами». Однако, как показал Б. В. Томашевский, отношение Катенина к «Руслану и Людмиле» тоже было отрицательным (см. рецензию Д. П. Зыкова, фактически — Катенина, в «Сыне Отечества»). Критически оценили поэму представители литературной реакции (А. Г. Глаголев в «Вестнике Европы»). Но и декабрист, член «Союза благоденствия» Н. И. Кутузов, выражая мнение своих политических единомышленников, осудил поэму за недостаток «возвышенных чувств». При этом он повторил обвинение поэмы в безнравственности, дословно совпав с критиками совсем иных политических убеждений. Дмитриев отозвался о поэме словами: «Я тут не вижу ни мыслей, ни чувств: вижу одну чувственность», а Кутузов: «Пожалеем, что перо Пушкина, юного питомца муз, одушевлено не чувствами, а чувственностью».

Среди одобрявших поэму и даже выражавших восхищение ею были Жуковский, Крылов, Кюхельбекер, Вяземский, А. Тургенев, но ни один из них не принял участия в журнальной полемике. Выступивший в защиту Пушкина А. Перовский еще не имел литературного авторитета.

В целом критика обнаружила неспособность понять новаторство поэмы. Не будучи в силах отождествить ее с каким-либо из привычных жанров (на основании этого критик «Вестника Европы» бросил поэме упрек в «романтизме»), критика не смогла понять основного художественного принципа поэмы — контрастного соположения несовместимых жанрово-стилистических отрывков, результатом чего была ирония, направленная на самый принцип жанровости. В этом же, а не в нескольких вольных описаниях лежала основа обвинений в «безнравственности»: критики не могли определить точку зрения автора, но видели, что ирония заменяет мораль. Их возмущала не столько игривость некоторых сцен, сколько их соседство с героическими и высоколирическими интонациями. Между тем именно в этом, еще незрело, в виде прямой несовместимости частей, уже намечались принципы повествования, которые достигли зрелости в «Евгении Онегине». Не случайно в одной из первых строф романа в стихах Пушкин

обратился, минуя свои «южные» поэмы, к друзьям «Людмилы и Руслана» (именно так, а не «Руслан и Людмила», именовалась поэма в одной из первых журнальных публикаций в «Сыне Отечества»).

Третий период творчества связан с пребыванием Пушкина в южной ссылке (1820—1824). Творчество этих лет шло под знаком романтизма. В «южный» период были написаны поэмы «Кавказский пленник» (1821), «Гавриилиада» (1821), «Братья разбойники» (1821—1822), «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823), начаты «Цыгане» (закончены в 1824 г. в Михайловском), задуманы и частично начаты «Вадим» (1822), поэма о гетеристах, «Актеон», «Бова», «Мстислав» (все наброски 1821—1822 гг.). «Кавказский пленник» принес славу, «Бахчисарайский фонтан», опубликованный с программным предисловием П. А. Вяземского, упрочил за Пушкиным положение главы русских романтиков. В 1824 г. в «Сыне Отечества» М. Карниолин-Пинский в рецензии на «Бахчисарайский фонтан» заговорил о «байронизме»: «Байрон служил образцом для нашего Поэта; но Пушкин подражал, как обыкновенно подражают великие Художники: его Поэзия самопримерна». В дальнейшем вопрос этот обсуждался И. Киреевским, Белинским и, наконец, был капитально исследован В. М. Жирмунским: «Новый литературный жанр «романтической поэмы», созданный Пушкиным по образцу «восточных поэм» Байрона, изображает действительность в преломлении субъективного лирического восприятия героя, с которым поэт отождествляет себя эмоционально»¹. Вместе с тем В. М. Жирмунский отметил и отличие пушкинского романтизма от позиции английского поэта. Позже это противопоставление было развито Г. А. Гуковским, писавшим о поэме «Кавказский пленник»: «Байроническая характерология индивидуальности борется в ней с прорывами в объективное»².

Структура романтической поэмы создавалась переносом признаков элегии в эпический жанр. Не случайно Пушкин в письме к Горчакову определил жанр «Пленника» как «романтическое стихотворение». В том же письме, характеризуя героя поэмы, Пушкин подчеркнул принципиальное тождество его лирическому герою элегий 1820-х гг.: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (XIII, 52).

Однако в «южных» поэмах активно присутствует и другой — описательный элемент («описание нравов черкесских [самое сносное место во всей поэме]», черновик письма Гнедичу — XIII, 371). Не случайно «южным» поэмам сопутствовали замыслы описательных поэм «Кавказ» и «Таврида». Но описательный элемент мыслил

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы.— Л., 1978.— С. 368.

² Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики.— М., 1965.— С. 328.

ся не в духе «Садов» Делиля в переводе Воейкова. Это должно было быть описание жизни народной, экзотического этноса и одновременно характеров, полных дикой силы и энергии. С такой тенденцией были связаны и «Братья разбойники», и «Черная шаль», и «Песнь о вещем Олеге». Руссоистское противопоставление человека цивилизации и человека «дикой воли» получало в этом контексте новый смысл. Если Вяземский видел источник бунтарского пафоса в романтической личности, то для Катенина и Грибоедова истощенный и разочарованный «герой века» мог быть только рабом или жертвой. Носителем протеста был энергичный, сильный духом «разбойник» или «хищник». Колебание между двумя этими поэтическими идеалами определило неоднозначность пушкинской позиции и своеобразие его романтизма, сквозь не слишком глубокий байронизм которого проглядывала кровная связь с традицией демократической мысли второй половины XVIII в.

На дальнейшее развитие Пушкина повлияла тесная связь его с кишиневской группой декабристов, соприкосновение с наиболее радикальными деятелями тайного общества. Именно в Кишиневе накал его политической лирики достигает высшего напряжения («Кинжал», «Давыдову» и др.). Петербургский конституционализм сменяется тираноборческими призывами. Отношение к элегической поэзии и к разочарованному герою в декабристской среде было, скорее всего, негативным. М. И. Муравьев-Апостол писал И. Д. Якушкину: «Байрон наделал много зла, введя в моду искусственную разочарованность. <...> Воображают, будто скукою показывают свою глубину, — ну пусть это будет так для Англии, но у нас, где так много дела, даже если живешь в деревне, где всегда возможно хоть несколько облегчить участь бедного селянина, лучше пусть изведают эти попытки на опыте, а потом уж рассуждают о скуке»¹.

В этих условиях в сознании Пушкина вырисовывалась возможность иронического отношения к разочарованному герою или же оценки этого персонажа глазами народа. С первой возможностью связаны были замысел комедии об игроке и начальный (сатирический) замысел 1-й главы «Евгения Онегина», со второй — «Цыганы». В последние месяцы в Кишиневе и особенно в Одессе Пушкин напряженно думал над опытом европейского революционного движения, перспективами тайных обществ в России и проблемой бонапартизма. Он перечитывал Руссо, Радищева, читал (видимо, в воронцовской библиотеке) материалы по французской революции. Ближайшим итогом этого были кризисные настроения 1823 г. (переживавшиеся в то время и наиболее активным ядром декабристского движения). Трагические размышления этого периода выразились в элегии «Демон», стихо-

¹ Декабрист М. И. Муравьев-Апостол: Воспоминания и письма / Предисл. и примеч. С. Я. Штрайха. — Пг., 1922. — С. 85.

творении «Свободы сеятель пустынный» и поэме «Цыганы». В этих произведениях в центре оказывалась, с одной стороны, трагедия безнародного романтического бунта, а с другой — слепота и покорность «мирных народов». При всем трагизме переживаний Пушкина в 1823 г. кризис был плодотворным, так как он обращал мысль поэта к проблеме народности.

Главным итогом творческих поисков 1822—1823 гг. было начало работы над романом в стихах «Евгений Онегин». Работа над этим произведением продлилась более семи лет. «Евгений Онегин» стал не только одним из центральных произведений Пушкина, но и важнейшим русским романом XIX в.¹

Особенность и значение «Евгения Онегина» заключались не только в том, что были найдены новый сюжет, новый жанр и новый герой, но и в новаторском отношении к художественному слову. Изменилось самое понятие художественного текста. Роман в стихах — жанр, который автор отделяет и от традиционного прозаического романа («дьявольская разница»), и от романтической поэмы. Фрагментарности романтической поэмы «с быстрыми переходами» была противопоставлена манера, воссоздающая иллюзию непринужденного рассказа («забалтываюсь до нельзя»). Эта манера связывалась в сознании Пушкина с прозой («проза требует болтовни»). Однако эффект простоты и бесхитростной непринужденности авторского повествования создавался средствами исключительно сложной поэтической структуры. Переключение интонаций, игра точками зрения, система ассоциаций, реминисценций и цитат, стихия авторской иронии — все это создавало исключительно богатую смысловую конструкцию. Простота была кажущейся и требовала от читателя высокой поэтической культуры.

«Евгений Онегин» опирался на всю полноту европейской культурной традиции — от французской психологической прозы XVII—XVIII вв. до романтической поэмы — и на опыты «игры с литературой» от Стерна до «Дон Жуана» Байрона. Однако чтобы сделать первый шаг в мировой литературе, надо было произвести революцию в русской. И не случайно «Евгений Онегин» — бесспорно самое трудное для перевода и наиболее теряющее при этом произведение русской литературы.

Одновременно «Евгений Онегин» был итогом всего предшествующего пушкинского пути: «Кавказский пленник» и романтические элегии подготовили тип героя, «Руслан и Людмила» — контрастность и иронию стиля, дружеские послания — интимность авторского тона, «Таврида», — возможно, специфическую строфу, без которой онегинское повествование немислимо.

И все же как в мировом контексте, так и в перспективе собственного творческого пути Пушкина «Евгений Онегин» был не

¹ Подробнее см. в главе «Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина».

только продолжением, но и преодолением предшествующего опыта.

Поэтическое слово «Евгения Онегина» одновременно обыденно и неожиданно. Обыденно, так как автор отказался от традиционных стилистических характеристик: «высокие» и «низкие» слова уравниены как материал, которым повествователь пользуется по прихоти художественного произвола. Оставляя за собой свободу выбора любого слова, автор позволяет читателю наслаждаться вариативностью речи, оценить высоту высокого и просторечность простого слова. Сужение сферы стилистического автоматизма расширяет область смысловой насыщенности.

Одновременно контрастное соположение слов, стихов, строф и глав, разрушение всей системы читательских ожиданий, инерции, воспитанной предшествующим художественным опытом, придают слову и тексту «Евгения Онегина» краски первозданности. Нелыханное до толе обилие цитат, реминисценций, намеков до предела активизирует культурную память читателя. Но на все это накладывается авторская ирония. Она обнажает условность любых литературных решений и призвана вырвать роман из сферы «литературности», включить его в контекст «жизни действительной». Все виды и формы литературности обнажены, открыто явлены читателю и иронически сопоставлены друг с другом, условность любого способа выражения насмешливо продемонстрирована автором. Но за разоблаченной фразеологией обнаруживается не бездонная пустота романтической иронии, а правда простой жизни и точного смысла.

Отсутствие в «Евгении Онегине» традиционных жанровых признаков: начала (ироническая экспозиция дана в конце 7-й главы), конца, традиционных признаков романного сюжета и привычных героев — было причиной того, что современная автору критика не разглядела в романе его новаторского содержания. Основой построения текста «Евгения Онегина» стал принцип неснятых и нерешенных противоречий. Уже в конце 1-й главы поэт, как бы опасаясь, что читатель не заметит противоречивости характеристик, парадоксально декларировал: «Пересмотрел все это строго; / Противоречий очень много, / *Но их исправить не хочу*» (VI, 30, курсив мой. — Ю. Л.). Противоречие как принцип построения «пестрых глав» (VI, 3) автор положил в основу художественной идеи романа.

На уровне характеров это дало включение основных персонажей в контрастные пары, причем антитезы Онегин — Ленский, Онегин — Татьяна, Онегин — Зарецкий, Онегин — автор и др. дают разные и порой трудно совместимые облики заглавного героя. Более того, Онегин разных глав (а иногда и одной главы, например первой — до и после XIV строфы) предстает перед нами в разном освещении и в сопровождении противоположных авторских оценок. Да и сама авторская оценка дается как целый хор корректирующих друг друга, а иногда взаимоотрицающих голосов. Гибкая структура онегинской строфы позволяет такое

разнообразии интонаций, что в конце концов позиция автора раскрывается не какой-либо одной сентенцией, а всей системой пересечения смысловых напряжений. Так, например, категорическое осуждение героя в 7-й главе, данное от лица повествователя, чей голос слит с голосом Татьяны, «начинающей понимать» загадку Онегина («подражанье, ничтожный призрак», «чужих причуд истолкованье...»), почти дословно повторено в 8-й, но уже от лица «самолюбивой ничтожности», «благоразумных людей», и опровергнуто всем тоном авторского повествования. Но, давая новую оценку героя, Пушкин не снимает (и не отменяет) и старой. Он предпочитает сохранить и столкнуть обе (как, например, в характеристике Татьяны: «русская душой», «она по-русски плохо знала... И изъяснялася с трудом На языке своем родном»).

За таким построением текста лежало представление о принципиальной неместимости жизни в литературу, о неисчерпаемости возможностей и бесконечной вариативности действительности. Поэтому автор, выведя в своем романе решающие типы русской жизни: «русского европейца», человека ума и культуры и одновременно денди, томимого пустотой жизни, и русскую женщину, связавшую народность чувств и этических принципов с европейским образованием, а прозаичность светского существования — с одухотворенностью всего строя жизни, не дал сюжету однозначного развития.

Пушкин оборвал роман, «не договорив» сюжета. Он не хотел неисчерпаемость жизни сводить к завершенности литературного текста. Выносить приговор противоречило его поэтике. Но в «Евгении Онегине» он создал не только роман, но и *формулу русского романа*. Эта формула легла в основу всей последующей традиции русского реализма. Скрытые в ней возможности исследовали и Тургенев, и Гончаров, и Толстой, и Достоевский.

Проблема народности включала для Пушкина в середине 1820-х гг. два аспекта. Один касался отражения в литературе народной психики и народных этических представлений, другой — роли народа в истории. Первый повлиял на концепцию «Евгения Онегина», второй выразился в «Борисе Годунове».

Стремление к объективности, нараставшее в творчестве Пушкина, также могло реализоваться двояко: в игре «чужим словом», как в «Евгении Онегине», и в переходе к драматической форме. Оба пути вызревали уже в «Руслане и Людмиле» и «южных поэмах». Предпослав отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина» поэтический диалог «Разговор книгопродавца с поэтом», Пушкин подчеркнул принципиальное единство этих путей.

Пушкин задумал «Бориса Годунова» как историко-политическую трагедию. Как историческая драма «Борис Годунов» противостоял романтической традиции с ее героями — рупорами авторских идей и аллюзиями на современность; как политическая трагедия он обращен был к современным вопросам: роли народа

в истории и природы тиранической власти. «Шекспиризм» «Бориса Годунова», о котором сам Пушкин охотно говорил, напоминал «шекспиризм» Стендаля — он заключал в себе противостояние театру классицизма и романтической драме. Если в «Евгении Онегине» стройная композиция проступала сквозь «собрание пестрых глав», то здесь она маскировалась собранием пестрых сцен. Это живое разнообразие сталкивающихся характеров и колоритных исторических эпизодов не имело орнаментального характера, присущего «историзму» романтиков. Пушкин порвал с поэтикой «тезиса», при которой автор клал в основу доказанную и законченную мысль, которую надо было лишь украсить «эпизодами». С «Бориса Годунова» и «Цыган» начинается новая поэтика: автор как бы ставит эксперимент, исход которого не предreshен. Смысл произведения — в глубине постановки вопроса, а не в однозначности ответа. Позже, в сибирской ссылке, Михаил Лунин записал афоризм: «Одни сочинения сообщают мысли, другие заставляют мыслить». Сознательно или бессознательно, он обобщал пушкинский опыт. Предшествующая литература «сообщала мысли». С Пушкина способность литературы «заставлять мыслить» сделалась неотъемлемой принадлежностью искусства.

В «Борисе Годунове» переплетаются две трагедии: трагедия власти и трагедия народа. Имея перед глазами одиннадцать томов «Истории...» Карамзина, Пушкин мог избрать и другой сюжет, если бы его целью было декларативное осуждение деспотизма, как этого требовал от него Рылеев в письме (XIII, 133). Современники были потрясены неслыханной смелостью, с которой Карамзин изобразил деспотизм Грозного, и именно здесь, полагал Рылеев, Пушкину следует искать тему. Пушкин избрал Бориса Годунова — правителя, стремившегося снискать народную любовь и не чуждого государственной мудрости. Именно такой царь позволял выявить не эксцессы патологической личности, а закономерность трагедии власти, чуждой народу. Борис лелеет прогрессивные планы и хочет народу добра. Но для реализации своих намерений ему нужна власть. А власть дается лишь ценой преступления, ступени трона всегда в крови. Борис надеется, что употребленная во благо власть искупит этот шаг, но безошибочное этическое чувство народа заставляет его отвернуться от «царя-Ирода». Покинутый народом, Борис, вопреки своим благим намерениям, неизбежно делается тираном. Венец его политического опыта — цинический урок: «Милости не чувствует народ: / Твори добро — не скажет он спасибо; / Грабь и казни — тебе не будет хуже» (VII, 87). Деграция власти, покинутой народом и чуждой ему, — не случай, а закономерность («...государь досужною порою / Доносчиков допрашивает сам» — VII, 81). Добрые намерения — преступление — потеря народного доверия — тирания — гибель. Таков закономерный трагический путь отчужденной от народа власти.

Но и путь народа трагичен. В изображении народа Пушкин

чужд и просветительского оптимизма, и романтических жалоб на чернь. Он смотрит «взором Шекспира». Народ присутствует на сцене в течение всей трагедии. Более того, именно он играет решающую роль в исторических конфликтах.

Однако и позиция народа противоречива: обладая безошибочным нравственным чутьем (выразителями его в трагедии являются юродивый и Пимен-летописец), он политически наивен и беспомощен, легко передоверяет инициативу боярам («...то ведают бояре, / Не нам чета...»). Встречая избрание Бориса со смесью доверия и равнодушия, народ отворачивается, узнав в нем «царя-Ирода». Но противопоставить власти он может лишь идеал гонимого сироты. Именно слабость самозванца оборачивается его силой, так как привлекает к нему симпатии народа. Негодование против преступной власти перерождается в бунт во имя самозванца (тема эта в дальнейшем приведет Пушкина к Пугачеву). Поэт смело вводит в действие народ и дает ему голос — Мужика на амвоне. Народное восстание победило. Но Пушкин не заканчивает этим своей трагедии. Самозванец вошел в Кремль, но, для того чтобы взойти на трон, он должен еще совершить убийство. Роли переменялись: сын Бориса Федор, который еще в предыдущей сцене был «Борисов щенок» и, как и царь, вызывал ненависть народа, теперь «гонимый младенец», кровь которого с почти ритуальной фатальностью должен пролить поднимающийся по ступеням трона самозванец. Жертва принесена, и народ с ужасом замечает, что на престол он возвел не обиженного сироту, а убийцу сироты, нового царя-Ирода. Финальная ремарка: «Народ безмолвствует» — символизирует и нравственный суд над новым царем, и будущую обреченность еще одного представителя преступной власти, и бессилие народа вырваться из этого круга.

«Борис Годунов» завершал трудные раздумья Пушкина, которые овладели им в Одессе в 1823 г. и касались перспектив политической борьбы в России, безнародной революционности декабристов и трагической судьбы «мирных народов». Сама история перевернула страницу: 14 декабря 1825 г. в Петербурге на Сенатской площади произошло восстание декабристов.

Реакция Пушкина на события на Сенатской площади и на то, что последовало за ними, была двойственной. С одной стороны, остро вспыхнуло чувство солидарности с «братьями, друзьями, товарищами». На задний план отступили сомнения и тактические разногласия, мучившие поэта с 1823 г., критика Рылеева как поэта или Кюхельбекера как пропагандиста оды. Чувство общности идеалов продиктовало «Послание в Сибирь», «Арион», обусловило устойчивость декабристской темы в позднем творчестве Пушкина. С другой стороны, не менее настойчивым было требование извлечь исторические уроки из поражения декабристов. В феврале 1826 г. Пушкин писал Дельвигу: «Не будем ни суеверны, ни односторонни — как фр.<анцузские>

трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира» (XIII, 259). «Взгляд Шекспира» — взгляд исторический и объективный. Пушкин стремится оценить события не с позиции романтического субъективизма, а в свете объективных закономерностей истории. Интерес к законам истории, историзм сделаются одной из доминирующих черт пушкинского реализма. Одновременно они повлияют и на эволюцию политических воззрений поэта. Стремление изучить прошлое России, чтобы проникнуть в ее будущие пути, надежда найти в Николае I нового Петра I продиктуют «Стансы» (1826) и определяют место темы Петра в дальнейшем творчестве поэта. Нарастающее разочарование в Николае I выразится, наконец, в дневнике 1834 г. записью: «В нем много от прапорщика и немножко от Петра Великого» (XII, 330).

Плодом первого этапа пушкинского историзма явилась «Полтава» (1829). Сюжет позволил столкнуть драматический любовный конфликт и одно из решающих событий в истории России. Не только сюжетно, но и стилистически поэма построена на переплетении и контрасте лирико-романтической и ориентированной на поэтику XVIII в. одической струи. Для Пушкина это было принципиально важно, так как символизировало столкновение эгоистической личности с исторической закономерностью. Современники не поняли пушкинского замысла и упрекали поэму в отсутствии единства.

Конфликт романтического эгоизма, воплощенного в поэме в образе Мазепы (ассоциативно связанном с одноименными героями Байрона и Рылеева), и законов истории, «России молодой», персонафицированной в лице Петра, безоговорочно решен в пользу последнего. Более того, в исторической перспективе¹ не сила страстей и даже не величие личности, а слитность с историческими законами сохраняет имя человека в народной памяти: «Прошло сто лет — и что ж осталось / От сильных, гордых сих мужей, / Столь полных волею страстей?»; «Забит Мазепа с давних пор»; «Но дочь преступница... преданья / Об ней молчат»; «В гражданстве северной державы, / В ее воинственной судьбе, / Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, / Огромный памятник себе» (V, 63, 64).

Торжество эпико-одической стихии над лирической придает и Истории, и ее воплощению Петру характер героический и поэтический. Общая структура поэмы включает, однако, еще два элемента, вносящие в этот образ художественные коррективы: поэма снабжена сухим документальным комментарием — рядом с голосом исторической поэзии звучит голос исторической прозы. А посвящение, с трагической силой говорящее об утаенной

¹ Во временном отношении «историческая точка зрения» дана в эпилоге поэмы. Пушкин нашел для нее формулу: «Прошло сто лет». В дальнейшем он к ней обращался для того, чтобы дистанцировать исторические периоды: «Прошло сто лет...» («Медный всадник»). Источником формулы, видимо, был отрывок из «Конрада Валленрода» Мицкевича, который Пушкин переводил в 1828 г.: «Сто лет минуло».

любви и превращающее этот уже ставший банальным романтический миф в страстную исповедь автора, звучит как оправдание романтизма, утверждение права человеческого сердца любить и страдать, не справляясь с историческими законами.

Хотя в «Полтаве» верховное право Истории было торжественно провозглашено, в глубинах творческого сознания Пушкина уже зрели гуманистические коррективы этой идеи. Еще в 1826 г. в черновиках 6-й главы «Евгения Онегина» мелькнула формула: «Герой, будь прежде человек». А в 1830 г. она уже обрела законченность и афористичность формулировки: «Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран...» (III, 1, 253). В дальнейшем конфликт «бессердечной» истории и истории как прогресса гуманности совместится с конфликтом человек — история (и шире: человек — стихия), что придаст самому вопросу многоплановую глубину.

В конце 1820-х гг. отчетливо обозначился переход Пушкина к новому этапу реализма. Одним из существенных признаков его явился возрастающий интерес к прозе. Проза и поэзия требуют принципиально разного художественного слова. Поэтическое слово — слово с установкой на особое, вне искусства невозможное его употребление. Новаторство Карамзина-прозаика состояло в том, что он начал употреблять в прозе поэтическое слово, этим ценностно «возвышая» прозу до поэзии. После него понятие «художественной прозы» отождествлялось с прозой поэтической, пользующейся непрозаической значимостью слова. Обращение Пушкина к прозе связано было с реабилитацией прозаического слова как элемента искусства. Сначала эта реабилитация произошла в сфере прозы. А затем «простое», «голое» прозаическое слово отождествилось с самим понятием художественной речи и было перенесено в поэзию. Это был закономерный следующий шаг от перенасыщенного слова «Евгения Онегина». В более широком эстетическом плане об этом писал Белинский: «Мы под «стихами» разумеем здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки: стихи бывают и в прозе, так же как и проза бывает в стихах. Так, например, «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Пушкина — настоящие стихи; «Онегин», «Цыганы», «Полтава», «Борис Годунов» — уже переход к прозе, а такие поэмы, как «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь», «Русалка», «Галуб», «Каменный гость» — уже чистая, беспримесная проза, где уже совсем нет стихов, хоть эти поэмы писаны и стихами. Напротив, повести и романы Г. Полевого <...> — чистейшие стихи, без всякой примеси прозы, хоть писаны и прозою»¹.

Время с начала сентября до конца ноября 1830 г. Пушкин провел в Болдине. Здесь он написал две последние главы «Евгения Онегина», «Повести Белкина», «Маленькие трагедии» («Скупой

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. VI. — С. 523.

рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), «Домик в Коломне», «Историю села Горюхина», «Сказку о попе и работнике его Балде» и «Сказку о медведихе», ряд стихотворений, критических статей, писем... Период этот вошел в историю русской литературы под названием «болдинской осени». Здесь новые принципы пушкинского реализма получили осуществление.

При всем разнообразии тем и жанров, произведения болдинского периода отличаются единством — поисками нового прозаического слова и нового построения характера человека. Завершение «Евгения Онегина» символизирует окончание предшествующего этапа творчества, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» — начало нового. Онегинский опыт не был напрасным: от него осталась игра «чужим словом», многоликость повествователя, глубокая ирония стиля. Но, переведенные в прозу, растворенные в простоте и точности повествовательного слога, эти качества давали художественной речи совершенно новый облик. Еще в 1822 г. Пушкин писал: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — *Карамзина*» (XI, 19). Новый период русской прозы должен был «свести счеты» с предшествующим: Пушкин собрал в «Повестях Белкина» как бы сюжетную квинтэссенцию прозы карамзинского периода и, пересказав ее средствами своего нового слога, отделил психологическую правду от литературной условности. Он дал образец того, как серьезно и точно литература может говорить о жизни и иронически-литературно повествовать о литературе.

Наиболее полным выражением реализма болдинского периода явились так называемые «маленькие трагедии». В этом отношении они подводят итог всему творческому развитию поэта с момента разрыва его с романтизмом. Стремление к исторической и этнокультурной конкретности образов, представление о связи характера человека со средой и эпохой позволили ему достигнуть неслыханной психологической верности характеров. На это указывал еще Достоевский, говоря, что, «обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность»¹. Достоевский видел в этом проявление «всемирной отзывчивости», современники, а за ними и ряд исследователей говорили о «протеизме» таланта Пушкина. Г. А. Гуковский увидел в этом черту пушкинского реализма, основанного, по его мнению, на детерминировании характеров окружающей их средой². Исходя из этой концепции,

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т.— Л., 1984.— Т. 26.— С. 145—146.

² См.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.— М., 1957.

исследователь вскрыл в «маленьких трагедиях» исторические конфликты между характерами людей различных эпох (рыцарский и денежный век в «Скупом рыцаре», классицизм и романтизм в «Моцарте и Сальери», Ренессанс и средние века в «Каменном госте» и Ренессанс и пуританизм в «Пире во время чумы»). Признавая подобную интерпретацию наиболее глубокой из всего, что было до сих пор сказано об этих пьесах, и во многом справедливой, ее нельзя принять без существенных оговорок. Исходя из отождествления реализма с формулой: характеры «производны от среды»¹, Г. А. Гуковский считает, что всю моральную ответственность за творимое зло Пушкин переносит на среду, освобождая отдельную личность, как несвободную в своих поступках, от моральной ответственности: «Барон и Сальери <...> не осуждены и не прославлены, но сформировавшие их исторические системы Пушкин осуждает»². Гуманистический дух пушкинского историзма покоился на иных основаниях. Один «ужасный век» сменяется другим, но человек может или застыть в своем веке, полностью раствориться в среде, утратив и свободу суждений и действий, и моральную ответственность за поступки, — или же встать выше «железного века», прославить, вопреки ему, свободу и быть свободным. Свобода — закон жизни, растворение в любой безличности и несвободе — окаменение и смерть. Столкновение любых форм окостенения (от камней памятника Командора до догматизма Сальери) с жизнью несет смерть, но вызов, отчаянный и безнадежный, который жизнь бросает чуме, могильным монументам, мертвящей зависти, — всегда поэтичен. Зависимость от внешней среды — это лишь обязательный низший уровень человеческой личности, борьба со средой за духовную свободу и отказ принимать бесчеловечность «века» за норму — удел высокой личности. Поэтому, например, ограничение характера пушкинского Моцарта историческими рамками романтизма выглядит откровенной натяжкой. Но если ядро цикла («Моцарт и Сальери» и «Каменный гость») дают столкновение жизни, бьющей через край, с жизнью, окаменевшей и превратившейся в смерть, то обрамление построено несколько иначе. В «Скупом рыцаре» и Барон, и Альбер — люди определенных эпох. Барон не лишен адского величия, Альбер — рыцарских добродетелей, но оба они растворены каждый в своей эпохе и оба жестоки, как их среда («...ужасный век, ужасные сердца»). В «Пире во время чумы» и Председатель, и Священник — оба в трагическом положении: они оба враги и жертвы чумы и оба выше автоматического следования обстоятельствам. Председатель борется с чумой погружением в безудержную свободу, а Священник — призывом к нравственной ответственности. Но свобода и ответственность — две нераздельные стороны единого, и «Пир во

¹ См. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957 — С. 300.

² Там же. — С. 301

время чумы» — единственная из пьес цикла, где борьба враждебных героев заканчивается не гибелью одного из них, а нравственным их примирением.

Итак, зависимость от среды — лишь одна сторона бытия пушкинских героев. Другая — это стремление «подняться над жизнью позорной» (Пастернак). Свойственная лучшим из героев Пушкина, эта черта в высшей мере присуща и самому поэту. Особенно это проявилось в 1830-е гг., когда и жизнь, и творчество Пушкина вступили в новый — последний — этап и когда трагическая борьба за независимость сделалась основным в жизни поэта, а все более глубокое понимание свободы — главным направлением его размышлений.

Общественная обстановка 1830-х гг. характеризовалась растущим напряжением. Победа общеевропейской реакции, начавшаяся разгромом испанской революции 1820 г. и завершившаяся пушечными залпами на Сенатской площади, оказалась недолговечной. В 1830 г. Европа вступила в новую фазу революций, под ударами которых порядок, установленный Венским конгрессом, разлетелся в прах. Одновременно по России прокатилась волна народных беспорядков, напомнивших о том, какой непрочной и зыбкой была почва крепостничества. В этих условиях исторические размышления Пушкина приобретали особенно напряженный характер. Стремясь разглядеть в прошлом те исторические силы, которым предстоит сыграть решающую роль в будущем, Пушкин видел три таинственных образа, загадочное прошлое которых могло определить грядущую судьбу России: самодержавная власть, высшие возможности которой казались воплощенными в Петре, просвещенное дворянство, размышляя о котором надо было решить, исчерпало ли оно свои исторические возможности на Сенатской площади или способно заполнить еще одну страницу в истории России, и народ, образ которого все больше принимал черты Пугачева. Так завязался узел основных тем творчества 1830-х гг.

Самодержавная власть в ее высших возможностях мыслилась Пушкиным как сила реформаторская и европеизирующая, но деспотическая в своем неумолимом прогрессизме. Готовность ее беспощадно ломать сложившиеся формы жизни придавала ей, в глазах Пушкина, черты, роднящие ее с революционностью. Сказав великому князю Михаилу Павловичу: «Все Романовы революционеры и уравниатели» (XII, 335), Пушкин выразил свое глубокое убеждение. Сила эта — творческая и разрушительная одновременно, в зависимости от того, куда она направлена. Воплощая разумную волю, она вместе с тем представляет собой и бесконтрольное насилие. Размышления о конструктивной роли этой силы в грядущей истории России связывались с надеждами на то, что удастся «поднять» реальных носителей самодержавия до идеального эталона Петра Великого. Это та мерка, которой измеряются достоинства и недостатки власти.

Однако этот «эталон» демонстрировал неустранимые нравственные пороки даже лучших образцов деспотической государственности. Если одни указы Петра «суть плоды ума обширного», то вторые *«нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом»* (курсив Пушкина. — Ю. Л.; X. 256). Таким образом, если определенные пороки правящей власти коренятся в ее неспособности возвыситься до своего идеала, то другие присущи этому идеалу как таковому. Основной состоит в том, что, лишённая поддержки народа, самодержавная власть висит в пустоте и вынуждена укреплять себя чиновниками-иностранцами, аппаратом доносчиков, тайной канцелярией. Преступление коренится в самой ее природе, и поэтому она фатально чужда этическому чувству народа. Хотя в царствование Бориса Годунова «правительство впереди народа» (X, 291), Годунов для последнего «царь-Ирод»; «народ почитал Петра антихристом» (X, 4). Отсюда сочетание воли и бессилия, безграничной власти и ничтожных результатов.

Дворянство в целом и особенно лучшая часть его — образованное дворянство — воспринималось Пушкиным прежде всего как сила, противостоящая самодержавию. Многовековое противостояние власти выработало в нем чувство человеческого достоинства, а непрерывное разорение сблизило с народом. Таким образом, в России возник класс людей, образованием сближенных с Европой, традицией — с русской деревней, материальным положением — с «третьим сословием» и унаследовавших от предков вековое сопротивление власти и чувство собственного достоинства. Эта среда закономерно порождает бунтарские настроения, в частности декабризм. Родовое дворянство противостоит, по мнению Пушкина, русской аристократии, которая вся составлена по прихоти деспотизма из безродных выскочек и вместе с бюрократией представляет собой опору власти. В черновой заметке он писал: «Освобождение Европы придет из России, т. к. только здесь абсолютно не существует аристократических предрассудков» (XII, 207). Ср. запись в дневнике 1834 г.: «...что же значит наше старинное дворянство с именьями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью против аристократии... Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много» (XII, 335).

Уже в одной из заключительных сцен «Бориса Годунова» Пушкин показал народный бунт. Народные волнения 1830 г. поставили тему восстания в повестку дня. Она впервые появляется в «Истории села Горюхина» и уже не сходит со страниц пушкинских произведений.

В целом получается парадоксальная картина: «Петр I — Робеспьер и Наполеон в одном лице (воплощенная революция)» (XII, 205), дворянство — «страшная стихия мятежей», народ-бунтарь. А между тем силы эти враждебны друг другу, или идут

различными путями, к разным целям. Именно соотношение действующих в России социальных сил становится объектом изучения Пушкина как художника и, во все возрастающей степени, как историка.

В начале 1830-х гг. Пушкин склонен был считать старинное дворянство, уже утратившее свои сословные привилегии и имущество, естественным союзником народа. Так родился замысел «Дубровского». Переворот 1762 г., с которого Пушкин ведет отсчет окончательного падения старинного дворянства («Попали в честь тогда Орловы, / А дед мой в крепость...»), — время разорения и отставки отца Дубровского (как позже и отца Гринева), в то время как «Троекуров, родственник княгини Дашковой, пошел в гору» (VIII, 1, 162). Пути расходятся: Троекуров, опираясь на власть чиновников, становится самодержцем в миниатюре, а сын Дубровского — вождем крестьянского восстания. Однако реальность такого сюжета вызвала у Пушкина сомнения: 6 февраля 1833 г. он дописал XIX главу «Дубровского» (на которой работа остановилась), а 7 февраля обратился за разрешением ознакомиться с архивными документами по делу Пугачева. Необходимо было проверить свои идеи на реальном историческом материале.

31 января 1833 г. Пушкин начал «Капитанскую дочку» Первоначальный замысел развивался в русле сюжета «Дубровского»: в центре сюжета должна быть судьба дворянина Шванвича, врага Орловых, перешедшего на сторону Пугачева. Однако документальный материал разрушил эту схему. 2 ноября 1833 г. Пушкин окончил «Историю Пугачева». В предназначенных для Николая I «Замечаниях о бунте» Пушкин дал исключительно четкий социологический анализ восстания: «Весь черный народ был за Пугачева. <...> Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но *выгоды их были слишком противоположны*» (курсив мой. — Ю. Л.; IX, 1, 375). Когда 19 октября 1836 г. Пушкин поставил точку на рукописи «Капитанской дочки», он уже не думал о крестьянском восстании под руководством дворянина. Шванвич был превращен в предателя Швабрина, а центральным персонажем сделался верный долг и присяге и одновременно гуманный человек «жесточкого века», странный приятель вождя крестьянского бунта Гринев.

Изучая движение Пугачева по подлинным документам и собирая в заволжских степях и Приуралье народные толки, Пушкин пришел к новым выводам. Прежде всего он убедился, что самозванец для дворянско-правительственного лагеря, Пугачев был для народа законной властью. Пушкин записал речи пугачевцев солдатам: «Долго ли вам, дуракам, служить женщине — пора одуматься и служить государю» (IX, 2, 767). Д. Пьянов, крестьянин, на свадьбе которого «гулял» Пугачев, был спрошен об этом Пушкиным. «Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито

старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович» (IX, 1, 373).

«Противуположность выгод» дворянства и крестьян делает конфликт между ними фатально непримиримым, ибо каждая сторона отстаивает коренные и, со своей точки зрения, самые справедливые свои права. Только способность возвыситься над ними может решить противоречие между добротой отдельных участников событий и жестокостью социального конфликта. Добрый капитан Миронов приказывает пытать, чтобы заставить говорить, пленного башкирца, у которого вырезан язык (этот же башкирец позже вешает капитана Миронова), а казаки, подталкивая Гринева в петлю, повторяют «не бось, не бось», «может быть, и вправду желая» его «ободрить» (VIII, 1, 325). Но жесткая логика борьбы может отступить перед душевной широтой, гуманностью и поэзией, поскольку исторические закономерности проявляются через людей, а людям свойственна спасительная непоследовательность. Когда Белобородов обвиняет Гринева в шпионаже в пользу «Оренбургских командиров» и предлагает прибегнуть к пытке, Гринева не может не признать, что логика его «показалась мне довольно убедительною» (VIII, 1, 348). Но Пугачев руководствуется не только логикой ума, но и «логикой сердца»: «Казнить так казнить, жаловать так жаловать: таков мой обычай» (VIII, 1, 356). Это та же способность к спасительной непоследовательности, благодаря которой Петр «виноватому вину / Отпускаю, веселится», а Дук прощает сурового законника и преступника Анджею («...и Дук его простил»). В конечном счете это приводит к итоговой строке: «И милость к падшим призывал».

Художественный прием, к которому все чаще прибегает Пушкин в 1830-е гг., — рассказ от чужого лица, повествовательная манера и образ мыслей которого не равны авторским, хотя и растворены в стихии авторской речи, — позволял автору избежать дидактизма. Чехов писал Суворину: «Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но <...> все вопросы поставлены в них правильно¹. Это подлинно пушкинский подход.

Эволюция, параллельная движению от «Дубровского» к «Капитанской дочке», привела Пушкина от замысла поэмы о Езерском, петербургском потомке старинного рода, к «Медному всаднику».

Идейно-философские и художественные искания Пушкина 1830-х гг. вылились в систему образов, повторяющихся и устойчивых в своей сути и одновременно подвижных и вариативных. Речь идет не об однолинейных аллегориях, а о гибких, многозначных образах символического характера, смысл которых варьи-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Письма. — М., 1976. — Т. 3. — С. 46.

руется от сочетаний и переакцентировок. Чехов писал, что то, что в сфере искусства «нет вопросов, а всплошную одни только ответы, может говорить только тот, кто никогда не писал и не имел дела с образами»¹. Пушкинский реализм 1830-х гг. сочетает, с одной стороны, постановку наиболее глубоких вопросов, а с другой — показ возможности неоднозначных ответов на них. Произведение его заключает не ответ, а поиски ответов, многообразие которых отражает неисчерпаемое многообразие жизни. Созданная им в этот период система образов представляла собой гибкий инструмент художественного поиска, поскольку была суггестивна, давая возможность ставить вопросы в самом обобщенном плане, и одновременно высказана на языке образов, позволяющих широкое варьирование логических интерпретаций.

Сквозь все произведения Пушкина этих лет проходят, во-первых, разнообразные образы бушующих стихий: метели («Бесы», «Метель» и «Капитанская дочка»), пожара («Дубровский»), наводнения («Медный всадник»), чумной эпидемии («Пир во время чумы»), извержения вулкана («Везувий зев открыл...» — 10-я глава «Евгения Онегина»), во-вторых, группа образов, связанных со статуями, столпами, памятниками, «кумирами», в-третьих, образы людей, живых существ, жертв или борцов — «народ, гонимый [страхом]» (III, I, 332), или гордо протестующий человек.

Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент ассоциировалось со стихийным катастрофическим взрывом. Второй член отличается от него дифференциальными признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации в антитезе «сознательное — бессознательное». Третий противостоит первому, как личное безличному, и второму — как человеческое над- или бесчеловечному. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации².

Истолкование каждой из образных групп зависит от формулы отношения ее с другими двумя. Первой приписывались признаки стихийного движения, размаха, неукротимой силы и одновременно разрушительности, иррациональности и неуправляемости, второй — воли, разума, рациональности, созидательности и вместе с тем жестокой неуклонности, «каменности». Образ «кумира», памятника неизменно вызывает представление о направленной, цивилизаторской («культурной», а не стихийной) силе, рукотворной и имеющей человекоподобный облик, но внутренне мертвой. Человекоподобие статуи лишь подчеркивает ее отличие от живого,

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Письма. — М., 1976. — Т. 3. — С. 45.

² Подробнее см. в главе «Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина».

трепетного человеческого существа. В антитезе третьей группе первые две обнаруживают величие (каждая в своем роде) и бесчеловечность. Они таят для человека смертельную угрозу. Бессмысленная гибель от разбушевавшейся стихии или смерть, обусловленная каким-то бесчеловечным замыслом сверхчеловеческой воли, — разница для жертвы невелика. Но человек в этом конфликте может выступать не только жертвой, а и героем, возвышаясь до величия тех сил, которые ему противостоят.

Возможность автора встать на точку зрения любой из этих сил, соответственно изменяя конкретную смысловую ее интерпретацию, демонстрируется тем, что каждая из них, для Пушкина, не лишена своей поэзии. Ему понятна и поэтичность разбушевавшейся стихии: «Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном океане, / Средь грозных волн и бурной тьмы, / И в аравийском урагане, / И в дуновении Чумы» (VII, 180). Даже чума предстает хранительницей грозной поэзии! Особой, но бесспорной поэзией овевает дух Разума и бесчеловечной Воли, не только в ее зиждительной силе (начало «Медного всадника»), но и в губительной непреклонности («Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта!» — V, 147). Даже физическая мощь и пространственная протяженность имеют свою поэзию. Поэзия третьей группы образов дает широкую гамму оттенков — от идеала частной жизни частного человека до гордой независимости и величия личности. Этой поэзией напоен так называемый «каменноостровский цикл» — заключительный цикл пушкинской лирики, не случайно увенчанный «Памятником» — торжеством творческой личности, вознесшейся «главою непокорной» выше памятника из камня и металла.

Образы стихии могут ассоциироваться и с природно-космическими силами, и со взрывами народного гнева, и с иррациональными силами в жизни и истории («Пиковая дама», «Золотой петушок»). Статуя — камень, бронза — прежде всего «кумир», земной бог, воплощение власти, но она же, сливаясь с образом Города, может концентрировать в себе идеи цивилизации, прогресса, даже исторического Гения. Бегущий народ ассоциируется с понятием жертвы и беззащитности. Но здесь же — все, что отмечено «самостоянием человека» и «наукой первой» — «читать самого себя».

Испытание на человечность является, в конечном итоге, решающим для оценки участников конфликта. Здесь обнаруживается разница между безусловной бесчеловечностью природных или потусторонних стихий и потенциальной человечностью стихии народного мятежа (Архип, Пугачев). Исторические и государственные начала второй группы могут также реализовываться в бесчеловечной абстрактной разумности и в человечности человеческой непоследовательности («Пир Петра Великого»). Наконец, и образы третьей группы не всегда реализуют семантику униженности

и обреченности. Они могут, противостоя абстрактной Воле, возвыситься до бунта (Евгений) или, не признавая иррациональной разрушительности стихий, героически противопоставить ей волю и творческую энергию Человека (Вальсингам) и бескомпромиссность нравственной стойкости (Священник).

Картина усложняется наличием образов, входящих в основные образные поля. Таковы образы Дома и Кладбища. Дом — сфера жизни, естественное пространство Личности. Но он может двоиться в образах «домишки ветхого» и дворца. Оклеенная золотыми обоями изба Пугачева парадоксально соединяет два его облика. «Кладбище родовое» — «животворящая святыня», естественно связана с Домом. Ему противопоставит «публичное кладбище», где уродливо сконцентрированы жалкие статуи — «дешевого резца нелепые затей». Пугачев в «Капитанской дочке» и Петр в «Пире Петра Великого» неожиданно демонстрируют спасительное проникновение человечности в чуждые ей образные миры.

Создаваемые в этом смысловом поле сюжеты состоят в нарушении стабильного соотношения образов: стихия вырывается из плена, статуи приходят в движение, униженный вступает в борьбу, неподвижное начинает двигаться, движущееся каменеет. Однако если движение входит в сущность и стихии, и человека и воспринимается как возврат их к естественному состоянию, то противоестественное движение камня и металла (пассивное: «кумиры падают» — III, 1, 332, или активное в «Каменном госте», «Медном всаднике» или «Золотом петушке») производит зловещее впечатление. Это связано с тем, что за всеми столкновениями и сюжетными конфликтами этих образов для Пушкина 1830-х гг. стоит еще более глубокое философское противопоставление Жизни и Смерти. Все динамическое, меняющееся, способное «мыслить и страдать» принадлежит Жизни, все неподвижное и застывшее — Смерти. И человеческая, и космическая жизнь — постоянное рождение, оживление, одухотворение или окаменение, застывание, механическое мертвое движение, безумное повторение одного и того же цикла. Все, от «маленьких трагедий» до «Пиковой дамы», организовано этим конфликтом живого и мертвого. Показывая страшную силу смерти, способной превратить жизнь в наполненную смертью псевдожизнь, Пушкин все же полон веры в торжество Жизни, высшим проявлением которой является Творчество.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОСТРОЕНИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

«Евгений Онегин» — трудное произведение. Самая легкость стиха, привычность содержания, знакомого с детства читателю и подчеркнута простого, парадоксально создают добавочные трудности в понимании пушкинского романа в стихах. Иллюзор-

ное представление о «понятности» произведения скрывает от сознания современного читателя огромное число непонятных ему слов, выражений, фразеологизмов, имен, намеков, цитат. Задумываться над стихом, который знаешь с детства, представляется ничем не оправданным педантизмом. Однако стоит преодолеть этот наивный оптимизм неискушенного читателя, чтобы сделалось очевидно, как далеки мы даже от простого текстуального понимания романа. Специфическая структура пушкинского романа в стихах, при которой любое позитивное высказывание автора тут же незаметно может быть превращено в ироническое, а словесная ткань как бы скользит, передаваясь от одного носителя речи к другому, делает метод насильственного извлечения отдельных цитат из текста особенно опасным.

Во избежание этой угрозы роман следует рассматривать не как механическую сумму высказываний автора по различным вопросам, своеобразную хрестоматию цитат, а как органический художественный мир, части которого живут и получают смысл лишь в соотнесенности с целым. Простой перечень проблем, которые «ставит» Пушкин в своем произведении, не введет нас в мир «Онегина». Художественная идея подразумевает особый тип преображения жизни в искусстве. Известно, что для Пушкина была «дьявольская разница» между поэтическим и прозаическим моделированием одной и той же действительности, даже при сохранении той же тематики и проблематики. Понимание литературного произведения как общественного явления не может быть противопоставлено специфике его художественной организации, поскольку общественная функция, которая определяет потребность существования искусства, может быть выполнена лишь благодаря специфически художественной организации текста.

В чисто методическом отношении анализ произведения обычно расчлняют на рассмотрение внутренней организации текста как такового и изучение исторических связей произведения с окружающими его явлениями действительности, общественной мысли и литературы. Такой подход представляет ряд удобств и вполне может быть рекомендован как практический прием анализа.

Однако даже в этой ограничительной функции его не следует абсолютизировать: при строго синхронном анализе останутся не выделенными внесистемные элементы, роль которых при построении динамических моделей исключительно велика¹. Напротив того, при включении произведения в иной исторический ряд будет меняться и представление о природе его имманентной организации. Так, в зависимости от того, проведем ли мы линии преем-

¹ См.: Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы // Институт русского языка АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике, предварительные публикации.— М., 1974.— Вып. 60.

ственной зависимости от «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени», романам Достоевского или «Поэме без героя» Ахматовой (все эти — как и многие другие — связи исторически реальны; относительно Лермонтова и Достоевского они очевидны, на последнюю указала сама А. А. Ахматова, например заявив в примечаниях к поэме: «Пропущенные строфы — подражание Пушкину»¹), изменится и тот тип внутренней организации, который актуализируется в пушкинском романе в стихах. В первом случае вперед выступит фрагментарность композиции и система взаимных пересечений точек зрения. Во втором — диалогическая природа текста (см. труды М. М. Бахтина). В третьем — система намеков, ссылок, цитат — зашифровка смысла в толще культурных наслоений (см.: «Решка», строфа XVII). Не случайно каждое подлинно новое завоевание литературы неизбежно по-новому раскрывает не только внешние внетекстовые связи, но и природу внутренней структуры живых явлений культурного прошлого.

Из сказанного вытекает безнадежность попыток дать какой-либо конечный итог истолкования тех художественных явлений прошлого, которые сохраняют культурную значимость.

ПРИНЦИП ПРОТИВОРЕЧИЙ

Работа над «Евгением Онегиным» была длительной. 26 сентября 1830 г. в Болдине, подводя итог работе над романом, Пушкин сделал запись: «1823 год 9 мая *Кишинев* — 1830 25 сент.<ября> *Болдино*» и подсчитал: «7 ле<т> 4 ме<сяца> 17 д<ней>»². Знакомство современников с текстом «Евгения Онегина» также растянулось на многие годы. Первую главу читатели, не имевшие возможности познакомиться с ней в рукописи, увидели в 1825 г., в середине февраля³. После этого остальные главы стали появляться с интервалом приблизительно в год: в октябре 1826 г. — вторая, в октябре 1827 г. — третья. В начале 1828 г. вышли сразу две главы: четвертая и пятая, а в марте того же года — шестая. Затем наступил перерыв в два года, и седьмую главу читатель получил лишь в марте 1830 г. Восьмая появилась в январе 1832 г. Наконец, в двадцатых числах марта 1833 г. «Евгений Онегин» вышел отдельным изданием, собравшим воедино публиковавшиеся на протяжении ряда лет тексты.

И публикация текста частями, и то, что по ходу создания романа менялся автор, менялся читатель, менялась эпоха, были в значительной мере обстоятельствами, внешними по отношению к перво-

¹ Ахматова Анна. Избранное. — М., 1974. — С. 440.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., Л., 1937. — Т. VI — С. 532 (в дальнейшем все ссылки на это — «большое академическое» — издание в 16 томах будут приводиться в тексте с обозначением римской цифрой тома, а арабской — полутама и страницы).

³ См.: Синявский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. — М., 1914. — С. 23.

начальному замыслу Пушкина. Определенные особенности **романа сложились стихийно** и только впоследствии были осмыслены поэтом как сознательный принцип. Однако очень скоро то, что порой появлялось случайно, сделалось осознанной конструктивной идеей. Тем более это стало справедливо для тех поколений читателей, которые знакомились с «Евгением Онегиным» уже не по отдельным выпускам и сразу же смотрели на него как на окончанный текст.

В ходе растянувшейся на семь лет работы в текст романа вкрадывались противоречия и несогласованности. Так, в XXXI строфе 3-й главы Пушкин писал:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу... (VI, 65).

Но в 8-й главе письмо Татьяны находится в архиве Онегина, а не Пушкина:

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит (VI, 174)¹.

Есть и более значимые противоречия. В 3-й главе о Татьяне говорится:

...И выражалася с трудом
На языке своем родном... (VI, 63).

А в 5-й главе — хрестоматийно известная характеристика:

Татьяна (русская душою...)... (VI, 98)

В программной XXIV строфе 7-й главы дана убийственная характеристика Онегина, которая преподносится автором как прозрение героини, совпадающее с оценкой повествователя, а в VIII—IX строфах 8-й главы текстуально близкие определения героя объявляются мнением «самолюбивой ничтожности». Количество таких противоречий настолько велико, что трудно отнести их на счет случайных недосмотров. Более того, сам автор категорически высказался против такого понимания. Рассмотрим в этом аспекте структуру первой главы.

Первая глава романа писалась в Кишиневе, в обстановке политического напряжения, в постоянном и тесном общении с кружком Орлова — Раевского.

Близость к кишиневской ячейке декабристской организации отразилась на всем строе произведений этого периода. Одной из характерных сторон пушкинского творчества 1822—1823 гг., наряду с тяготением к гражданственной тематике, ростом критического отношения к карамзинизму, является обострение интеле-

¹ См.: Чумаков Ю. Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники: Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена.— Псков, 1970.— Т. 434.— С. 24.

реса к сатире. Б. В. Томашевский, реконструируя послание к Вяземскому, содержащее характерный стих:

Но Феб во гневе мне промолвил: будь сатирик (II, 2, 680),—

с полным основанием заключает: «Эти строки свидетельствуют о сатирическом настроении Пушкина в кишиневскую эпоху»¹.

Интерес к сатире соответствовал программным установкам декабристской поэзии. Бич сатиры «В руке суровой Ювенала»² — устойчивый образ декабристской политической лирики. Сатирический метод вытекал из агитационной направленности искусства и был второй стороной требования создавать «высокие» положительные образы, выражающие авторские идеи и чувства. В раннем послании Пушкина, уже на пороге гражданственной поэзии декабристской поры, рядом с героизированным образом сурового республиканца-римлянина находим:

Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом,
В сатире праведной порок изображу
И нравы сих веков потомству обнажу.

(«Лицинию», 1815—1825)³

Однако если обличительный пафос при характеристике современности был неотъемлемой чертой декабристской поэзии, то сама природа сатирических жанров существенно влияла при этом на весь строй стихотворения. Гражданственно-героическая лирика создавала образ, равный авторскому сознанию. Если поэтический мир подобного произведения был един в своей субъективности, то сатира вносила антитезу обличаемому авторскому сознанию — мир объективных физических явлений. Рядом с обличающим авторским «я» появляется «изнеженное племя переродившихся славян», «надменный временщик»⁴ — объекты обличения.

«Союз благоденствия» проявляет живую заинтересованность в действенности литературы. «В это время главные члены Союза благоденствия вполне ценили предоставленный им способ действия посредством слова истины, они верили в его силу и орудовали им успешно», — писал И. Д. Якушкин⁵. Это предъявляло особые требования и к сатире. Произведение типа послания «Лицинию» давало возможность в условно-римских образах осудить современность и прославить республику. Политическую мысль подобной

¹ Томашевский Б. Из пушкинских рукописей // Литературное наследство. — М., 1934. — Кн. 16—18. — С. 290.

² Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы. — Л., 1939. — Т. 1. — С. 45; ср. его же «розги Ювенала» (там же. — С. LIX).

³ Цитируется по тексту, напечатанному в «Стихотворениях Александра Пушкина» издания 1826 г. (II, 1, 12). Текст «Российского музеума» 1815 г. (I, 113) имеет незначительные варианты («Свой дух воспламеню Петроном, Ювеналом, / В гремящей сатире...»).

⁴ Выражения К. Ф. Рыльева в стихотворениях «Гражданин» и «К временщику».

⁵ Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма / Ред. и коммент. С. Я. Штрайха. — М., 1951. — С. 24.

остроты выразить на современном материале в приемлемом для цензуры виде было невозможно. Однако, выигрывая в широте политической перспективы, стихотворение такого типа теряло в конкретности сатирического обличения, что было неизбежно при условно-античной системе образов. Между тем установка «Союза благоденствия», не требуя непосредственных призывов к республике и революции, подразумевала обличение вполне конкретных противников: аракчеевщины, придворной мистики, антинационального воспитания, увлечения легкой поэзией, цензурного гнета и т. д., причем подразумевалось обличение не только современных пороков, но и конкретных их носителей. В этих условиях особую важность приобретала эпиграмма, которая теряла значение периферийного литературного жанра. Эпиграмма не только сама по себе привлекала писателей скрытыми в ней сатирическими возможностями, но и оказывала влияние на другие жанры. В этом отношении любопытно сравнить два стихотворных послания Пушкина: написанное в более ранней стилистической манере (хотя и датированное 1822 г.) послание к Ф. Н. Глинке, в котором положительному образу Гражданина, Аристиды противопоставляются условные «венки пиров и блеск Афин» (II, 1, 273), и послание «Чаадаеву» (1821). Система отрицательных персонажей в последнем не только прямо связана с современностью, но и распадается на ряд недвусмысленно портретных образов (Ф. И. Толстой-американец, М. Т. Каченовский и пр.). Достаточно сравнить текст послания с эпиграммой на Толстого-американца («В жизни мрачной и презренной...», 1820), чтобы убедиться в их явной стилистической взаимосвязи. Еще более показательным послание к Вяземскому («Язвительный поэт, остряк замысловатый...», 1821). Насколько позволяет судить фрагментарный текст, стихотворение представляет собой демонстративный отказ от культивировавшейся в кругу карамзинистов изящной и отвлеченной сатиры и отстаивает право сатирика на оскорбительную «личность». Послание, видимо, связано с эпистолярной полемикой между Пушкиным и Вяземским. 1 сентября 1822 г. Пушкин писал: «Уголовное обвинение, по твоим словам, выходит из пределов поэзии; я не согласен. Куда не достягает меч законов, туда достает бич сатиры. Горацианская сатира, тонкая, легкая и веселая, не устоит против угрюмой злости тяжелого пасквиля» (XIII, 43). Если в письме речь идет только об одной эпиграмме, то в послании поэт склонен трактовать вопрос более расширительно, требуя персональной сатиры и резких характеристик конкретных литературных и политических противников:

И в глупом бешенстве кричу я наконец
Хвост [тову] ты дурак — а Стурдзе ты подлец (II, 2, 677).

Подобные споры имели значение и для теории комедии как сатирической картины общества, осуждаемого с позиции высоких

политических идеалов автора. Созданная еще Шаховским комедия-кариатура сыграла при этом ту же роль, что и эпиграмма в поэзии, явившись средством приближения сатиры к современности (ср. в письме Грибоедова к П. А. Катенину: «Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии»).

Захвативший Пушкина в Кишиневе интерес к сатире находился в русле развития передовой литературы той эпохи и в общих чертах совпадал с литературными установками «Союза благоденствия». Сказанное может объяснить возникновение одного пушкинского замысла.

Отрывок комедии Пушкина «Скажи, какой судьбой...» уже неоднократно привлекал внимание исследователей. Еще П. В. Анненков считал, что Пушкин хотел «написать <...> комедию или драму потрясающего содержания, <...> выставить в позорном свете безобразия крепостничества». Эта точка зрения была поддержана исследователями С. М. Бонди и Б. В. Томашевским, справедливо указавшими на несостоятельность точки зрения Н. О. Лернера¹ и А. Л. Слонимского², которые считали, что этот замысел — набросок «легкой комедии» в духе Н. И. Хмельницкого, и явно недооценивали серьезность темы крепостного права для Пушкина кишиневского периода. Однако А. Л. Слонимскому принадлежит ценное сопоставление героя комедии с образом Репетилова.

В беседе брата и сестры рисуется общество, в котором проводит время герой. Эти люди, которые, «пустясь в шестнадцать лет на волю, / Привыкли в трех войнах лишь к лагерю да к полю» (VII, 246, 365), т. е. участники походов 1805, 1807 и 1812—1815 гг. В «шестнадцать лет» (в окончательном тексте — «пятнадцать») — деталь также выразительная: речь идет о молодежи, чье вступление в сознательную жизнь слилось с эпохой антинаполеоновских войн. Бежавший в 1812 г. из дому в армию Н. М. Муравьев на следствии показывал: «Имея от роду 16 лет, когда поход 1812 года прекратил мое учение, я не имел образа мыслей, кроме пламенной любви к отечеству»³. Пример Муравьева в данном случае, конечно, не исключение. Шестнадцати лет приняли участие в военных действиях С. И. Муравьев-Апостол и И. Д. Якушкин, семнадцати лет вступил в армию Грибоедов, пятнадцати лет «пустился на волю» гардемарин гвардейского экипажа князь Д. А. Щепин-Ростовский и т. д. В комедии рисуется определенный тип молодежи, которая не ездит на балы, не танцует (о значении этой детали см. ниже): «В кругу своем они / О дельном говорят» (VII, 246). Облик общества без карт и танцев достаточно красноречив. Следует иметь в виду, что понятие «дела» и «дельного» в околодекабристской литературе имело определенный

¹ Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова.— Спб., 1908.— Т. II.— С. 587.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— М., 1935.— Т. VII.— С. 667.

³ Восстание декабристов.— М.; Л., 1925.— Т. I.— С. 294.

смысл. Вспомним характеристику вечеров у И. П. Липранди в его мемуарах: «Здесь не было карт и танцев, а шла иногда очень шумная беседа, спор и всегда о чем-либо дельном, в особенности у Пушкина с Раевским». Анонимный автор, составивший с явно декабристских позиций биографию В. Д. Вальховского (по предположению Ю. Н. Тынянова — К. А. Розен), осуждая «светские» ноты поэзии Пушкина, считал, что, если бы Малиновский «довел первый выпуск до конца», «в его (Пушкина.— Ю. Л.) поэзии просвечивал бы более дельный и, главное, нравственный характер»¹. Наконец, в словах героини содержится и прямая характеристика людей этого круга: «Добро <бы> либералы» (VII, 366). Термин «либерал» был уже совершенно недвусмысленным. Доносчик А. И. Майборода писал: «В России назад тому уже десять лет, как родилось и время от времени значительным образом увеличивается тайное общество под именем общество Либералов»². Булгарин в доносе на лицейскую молодежь писал: «**Верноподданный** значит укоризну на их языке, **европеец** и **либерал** — почетные названия»³.

Однако сам герой не похож на такую молодежь. На это указывают и слова сестры, противопоставляющей его «либералам»: «да ты что?» (VII, 366). Он «не видал псходной пыли сроду» (VII, 246), он — картежник, способный проиграть крепостного слугу. М. И. Муравьев-Апостол в письме к И. Д. Якушкину, многозначительно намекая на связь интереса к картам с атмосферой реакции и упадком политических интересов, писал: «После войны 1814 г. страсть к игре, так мне казалось, исчезла среди молодежи. Чему же приписать возвращение к этому столь презренному занятию»⁴.

Комедия должна была, видимо, не только осудить крепостничество, но и создать сатирический образ представителя «изнеженного племени переродившихся славян».

Сопоставление с кругом молодежи декабристского типа должно было резче оттенить сатирический образ самого героя. Это связывает набросок не только с рассуждениями декабристов об оригинальной комедии, но и с замыслом романа в стихах «Евгений Онегин».

Эволюция пушкинских оценок «Евгения Онегина» в письмах хорошо известна и неоднократно прослеживалась в исследова-

¹ Цит. по статье: Тынянов Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер // Литературное наследство.— Кн. 16—18.— С. 327. Ср. комическое для Грибоедова сочетание в речи Репетилова: «...Дельный разговор зашел про водевиль» (д. VII, явл. 6).

² Восстание декабристов.— М.; Л., 1927.— Т. IV.— С. 8.

³ Былое.— 1918.— № 1.— С. 16; ср.: Виноградов В. Из истории русской литературной лексики // Уч. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. Каф. русского языка.— М., 1947.— Т. XII.— С. 6—7.

⁴ Декабрист М. И. Муравьев-Апостол: Воспоминания и письма / Предисл. и примеч. С. Я. Штрайха.— Пг., 1922.— С. 85; см. также: Я к у ш к и н И. Д. Записки, статьи, письма.— С. 246.

тельской литературе. Не представляет чего-либо нового и мысль об общем характере перехода Пушкина от идеи сатирической поэмы к социально-бытовому роману. Гораздо сложнее вопрос, происходило ли за годы работы над романом только изменение в деталях сюжетной схемы, тоне авторского повествования, или дело идет о гораздо более глубоких сдвигах, захватывающих самый характер художественного метода? На каком моменте работы поэта этот метод может быть определен как реалистический, и был ли сам этот момент завершением эволюции художественного метода поэта, или внутри истории создания «Евгения Онегина» как реалистического произведения также можно наметить определенные этапы?

Замысел «Евгения Онегина» первоначально намечался в плане сатирического противопоставления светского общества и светского героя высокому авторскому идеалу. Круг тем и вопросов, которые Пушкин, судя по черновикам первой главы, собирался поместить в поле зрения героя, оценивался иногда в исследовательской литературе как «намек на активное свободомыслие, сближающее Онегина с Чацким»¹. Как мы увидим, замысел Пушкина был прямо противоположен. Обратимся к черновому тексту V строфы 1-й главы, приведенному в цитированном исследовании для доказательства «активного свободомыслия» Онегина. Герою приписывается интерес к спорам:

О Байроне, о Манюэле,
О карбонарах, о Парни,
Об генерале Жомини (VI, 217).

Упоминания Байрона, «карбонаров» (в вариантах — «гетерии») говорят сами за себя. Не менее показателен вариант:

О Benjamin, о Манюэле.

Имена эти в 20-е гг., видимо, ассоциировались с тем же кругом идей, что и карбонаризм и гетерия, — с революционным движением в Европе. В. С. Толстой на «дополнительные вопросные пункты» показывал: «Действительно мне Аниньков говорил, что наше общество соединено с польским, в котором не знаю кто начальники, и с французским, в котором начальники Manuel и Benjamin-Constant»². Однако подобная тематика бесед ни в какой степени не сближает героя с кругом «высоких» авторских идеалов (хотя то, что Байрон и европейское революционное движение были для Пушкина в Кишиневе вполне серьезными, идеологически значимыми темами, бесспорно). Вся строфа приобретает иронический оттенок, поскольку собеседниками героя оказываются светские дамы:

¹ История русской литературы. — М.; Л., 1953. — Т. VI. — С. 246.

² Толстой В. С. Воспоминания / Публикация, вступ. статья и примеч. С. В. Житомирской // Декабристы: Новые материалы / Под ред. М. К. Азадовского. — М., 1955. — С. 131.

В нем дамы видели талант —
И мог он с ними в с<а>мом деле>
Вести [ученый разговор]
И [даже] мужественный спор... (VI, 217)

«Мужественный спор» в подобном контексте звучит явно иронически¹.

Авторская ирония проявляется и в том, что в одном ряду с политически острыми именами и темами оказывается магнетизм (см. там же — вариант). Вся беседа приобретает характер светской болтовни. Интерес к «генералу Жомини» у Онегина, конечно, не более глубок, чем у героя наброска комедии, который «век в биваке не живал» (VII, 365).

Противоречие между предметом беседы и политико-интеллектуальным обликом собеседников придает тону повествования характер иронии. Прием этот устойчиво характеризует Онегина в первой главе. С одной стороны, перечисляются черты, как бы сближающие героя с людьми декабристского круга, с другой — резко им противоположные, раскрывающие внешний, поверхностный характер этого сближения. Онегин не имеет «высокой страсти» к стихам, бранит «Гомера, Феокрита» и увлекается политической экономией. В контексте политических настроений 1818—1819 гг. отрицательное отношение к поэзии не менее типично для передовой молодежи, чем увлечение Адамом Смитом. Стихи воспринимаются как нечто противоположное «дельным», т. е. общественно значимым, занятиям. Н. И. Тургенев в проспекте «Общества 19 года XIX века» писал: «Где русский может почерпнуть нужные для сего общие правила гражданственности? Наша словесность ограничивается донныне почти одною поэзией. Сочинения в прозе не касаются до предметов политики». И далее: «Поэзия и вообще изящная литература не может наполнить души нашей, открытой для впечатлений важных, решительных»². В письме к брату Сергею Ивановичу (от 14 ноября 1817 г.) Николай Тургенев жаловался на исключительно литературное направление «Арзамаса». Противопоставляя нововступивших членов-декабристов карамзинистам, он писал: «Другие члены наши лучше нас пишут, но не лучше думают, т. е. думают более всего о литературе»³. Подобные настроения характеризовали и кишиневскую ячейку «Союза благоденствия». Восклицание майора в «Вечере в Кишиневе» В. Ф. Раевского: «Я стихов терпеть не могу!»⁴ — в высшей

¹ Ср в «Горе от ума» этот же прием для характеристики Репетилова Ср в письме Пушкина А. А. Бестужеву: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело» (XIII, 138) Противоречие между темой разговора и аудиторией лишает Онегина права на звание «умного человека», что является и политической его характеристикой.

² Русский библиофил — 1914. — № 5 — С 17

³ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И Тургеневу — М. Л., 1936. — С. 238—239.

⁴ Литературное наследство. — Кн. 16—18. — С. 661

мере показательно. М. Ф. Орлов в письме Вяземскому от 9 сентября 1821 г. писал: «Займися прозою, вот чего недостает у нас. Стихов уже довольно»¹. Повлияла эта точка зрения и на Пушкина (ср. его набросок рассуждения о прозе — XI, 18—19; письмо Вяземскому от 1 сентября 1822 г. — XIII, 44). Не случайно в черновиках «Послания цензору» (1822) появляется жалоба на то, что «прозы нет»². Нарастание оппозиционных настроений в среде передовой молодежи в период формирования декабристской идеологии сопровождалось усилением интереса к политической экономии. Н. И. Тургенев в предисловии к «Опыту теории налогов» писал: «Кроме существенных выгод, которые доставляет политическая экономия, научая, например, не делать вреда, когда стремишься к пользе, она благотворна в своих действиях на нравственность политическую», так как учит «ненавидеть всякое насилие», «любить правоту, свободу, уважать класс земледельцев», «верить одним только исследованиям и соображениям рассудка»³. По мнению А. И. Чернышева и П. Д. Киселева, разбиравших бумаги деятелей Южного общества, Пестель, «занимаясь умозрительными положениями политической экономии, в особенности же имея у себя рассуждения и мнения о упадке торговли, финансов и кредита в России, показывает ум, стремящийся к преобразованию существующего порядка вещей»⁴. Интерес к политической экономии, как и вообще к политическим наукам, был оборотной стороной отрицания легкой поэзии.

Неоднократно комментируемое место из VII строфы первой главы сопоставлялось с отрывком из «Романа в письмах»: «...ты отстал от своего века — и целым десятилетием. Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы не снимая шпаг — нам было неприлично танцевать, и некогда заниматься дамами. Честь имею донести тебе, теперь это все переменялось.— Французский кадрили заменил

¹ Литературное наследство.— 1956.— Т. 60.— Кн. 1.— С. 33.

² Характерно противопоставление легкой поэзии, воспевающей «рощи да поля», «дельному» чтению:

...он хочет, может быть,
Поведать дельное иль сердце освежить
И чтеньем обновить его существованье,
А должен он терять бесплодное <?> вниманье
На бредни новые какого-то враля <?> (II, 2, 784)

См.: Томашевский Б. В. Из пушкинских рукописей // Литературное наследство.— Кн. 16—18.— С. 285.

³ Тургенев Н. Опыт теории налогов.— 2-е изд.— 1819.— С. IV, V. Выход в свет второго издания книги Н. Тургенева совпадает с моментом действия первой главы «Евгения Онегина» и, следовательно, с рассуждениями об Адаме Смите.

⁴ Восстание декабристов.— Т. IV.— С. 41.

Адама Смита. <...> Охота тебе сиднем сидеть одному на скамеечке оппозиционной стороны» (VIII, 1, 55)¹.

Однако эта же цитата позволяет увидеть и вторую сторону в трактовке образа Онегина в первой главе. Политические науки мыслятся здесь как нечто противоположное пустому светскому времяпрепровождению, и в первую очередь танцам. У Онегина то и другое совмещается. Это резко отделяет Онегина от свободолюбивой молодежи 1818—1819 гг. и раскрывает поверхностный характер его увлечения новыми идеями. Перечисляемые Пушкиным качества раскрывают «модный» (этот эпитет часто повторяется), светский характер героя. Онегин скачет на бал (в черновых вариантах) «с бомондом всей столицы» (VI, 236), в театре «лорнет <...> наводит / На ложи самых модных дам» (VI, 230). Он принадлежит к тому обществу, где, по характеристике поэта,

...говорят не русским словом,
Святую ненавидят Русь².

Увлечение балами и танцами («Легко мазурку танцевал») — важная черта в характеристике героя. Вспомним вечера у И. П. Липранди, где не было «карт (которыми увлекался герой наброска комедии.—Ю. Л.) и танцев». Н. И. Тургенев писал своему брату Сергею (25 марта 1819 г.): «Ты, я слышу, танцуешь. Гр<афу> Головину дочь его написала, что с тобою танцевала. И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции еще и танцуют! Une écossaise constitutionnelle, indépendante, ou une contredanse monarchique ou une danse contre-monarchique³. Новыми интересами молодежи объясняется жалоба княгини Тугоуховской: «Танцовщики ужасно стали редки». Не случайно монолог Чацкого, знаменующий кульминацию столкновения его с враждебным обществом, заканчивается ремаркой: «Оглядывается: все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись по карточным столам».

Главное занятие Онегина — «наука страсти нежной». Ей посвящены VIII, X, XI, XII и пропущенные IX, XIII, XIV строфы первой главы. Вспомним рылеевское: «Любовь никак нейдет на ум: / Увы! моя отчизна страждет». И. Д. Якушкин 21 октября 1821 г. писал П. Х. Граббе: «Большую часть моей молодости я пролюбил; любовь сменило какое-то стремление исполнить некоторые обя-

¹ Намек на декабристов в черновом тексте был более явным: «Оставаться на опустелых лавках оппозиционной стороны», «сидеть одному на <...> опустелой лавочке левой стороны» (VIII, 2, 577).

² Кю х е л ь б е к е р В. К. Избр. произв.: В 2 т.— М.; Л., 1967.— Т. I.— С. 207. О «модной» сущности Онегина см.: Кантор К. М. Мода как стиль жизни // Мода: за и против.— М., 1973; несмотря на ряд легкомысленных суждений, статья не лишена интереса.

³ «Конституционный, независимый экосез, или монархический контрданс, или противомонархический танец» (фр.) (Декабрист Н. И. Тургенев: Письма к брату С. И. Тургеневу.— С. 280).

занности; любовь исчезла и оставила за собой одни только воспоминания, сколько ни приятные, но недостаточные, чтобы наполнить жизнь, стремление к исполнению обязанностей».

Показательно, что сами любовные увлечения Онегина первоначально мыслились автором в резко «сниженном» плане. Характерны эпитеты: «Среди б<есст>ыдных наслаждений», «Любви нас не природа учит, / А первый пакостный роман» (VI, 243, 226). Итак, идеологический облик героя весьма определен. Он представляется нам как общественный тип, далекий от декабристских идеалов и от позиции самого автора. Герой отделен от автора политическим водоразделом. Однако политические идеи, по убеждению декабристов, тесно связаны с умственным уровнем. В основе человеческого характера лежит ум, образование. Сторонник просвещения, «умный человек» неизбежно будет и свободолюбом; враг наук, считающий, что «ученье — вот чума, ученость — вот причина», — неизбежно и защитник реакции. Такая постановка вопроса вела к рассмотрению проблемы воспитания и обучения как ключа к пониманию характера. Поверхностность образования — основная черта образа Онегина. «Мосье Швейцарец очень [умный]» заменен «французом убогим» (VI, 215, 6). Строфа VI, посвященная латинскому языку, указывала не только на уровень школьной образованности, но и на степень политической просвещенности героя. В черновом варианте подчеркивалось: «Не мог он Тацита [читать]» (VI, 219). Достаточно вспомнить, какое внимание уделяли декабристы и Пушкин Тациту как обличителю тиранов, чтобы понять многозначительность этих слов. Особенно показательна мысль о равнодушии Онегина к истории и интересе его к «анекдотам». Любопытным комментарием к этому могут быть слова из «Вечера в Кишиневе» В. Ф. Равевского. В ответ на обещание собеседника прочесть «прекрасное произведение» майор восклицает: «Верно опять г-жа Дирто или Воп-тоф камердинера Людовика 15? — Я терпеть не могу тех анекдотов, [которые для тебя новость], которые давно забыты в кофейн [ях] в Париже»¹.

Декабристы искали в истории высокие гражданственные идеи и отрицательно относились к культуре анекдота, процветавшему в мемуарной литературе дореволюционной Франции. Вместе с тем им было чуждо и вырвавшееся на почве исторического мышления стремление увидеть в анекдоте отражение живого быта и психологии, истории в ее не абстрактно-идеологическом, а жизненно-реальном содержании. Именно последнее заставляло Пушкина в 30-е гг. проявлять интерес к мемуарам и анекдотам (ср. запись П. А. Вяземским высказывания Мериме: «В истории люблю одни анекдоты»). Однако в момент работы над первой главой Пушкин смотрел на историю еще с декабристских позиций. Онегин «знал немецкую словесность / По книге госпожи де Сталь»; принявшись

¹ Литературное наследство.— Кн. 16—18.— С. 661

за книги, «читал глазами неумело» (VI, 219, 246)¹. Страсть к учению и увлечение светской жизнью взаимно друг друга исключают:

Мой друг пылал от нетерпенья
Избавиться навек ученья.
Большого света блеск и шум
Давно пленяли юный ум (VI, 218).

Таким образом, герой противопоставлен автору, причем противопоставление это имеет идеолого-интеллектуальный характер. Между Онегиным и автором, стремящимся «в просвещении стать с веком наравне» (II, 1, 187), — резкая грань. Интеллектуальное отличие, в свою очередь, является основой политического противопоставления. Политический индифферентизм Онегина для Пушкина кишиневского периода глубоко враждебен.

Итак, принцип сатиры, подразумевая осуждающий взгляд автора на объект², неизбежно приводил к отделению описываемого от описывающего; однако само по себе подобное противопоставление еще не приводило к разрыву с романтизмом.

Связанное с установками «Союза благоденствия» стремление к конкретизации обличения, к действительному осуждению окружающего обусловило другой шаг в этом направлении: и обличаемый герой, и обличающий автор помещались в бытовую обстановку современного общества. В связи с этим необходимо остановиться на значении широко представленных в первой главе бытовых картин. Вопрос этот уже привлекал внимание исследователей. Г. А. Гуковский, очень тонко проанализировав функцию описаний быта в произведении классицизма и романтизма, заключает: «Быт дан у Пушкина не в порядке моральных назиданий, а в порядке объяснения людей, как база формирования их характеров»³. Это положение вытекает из мысли о том, что уже в первой главе в основу характера героя положена идея о зависимости человека от среды, о том, что «изображению, истолкованию, а затем и суду подлежал не столько человек, сколько среда»⁴.

Анализ материала приводит к несколько иным выводам: в основе образа в первой главе романа лежит не социальная характеристика среды, а интеллектуально-политическая (вторая рассматривается как следствие первой) оценка героя. Для решения этого вопроса необходимо остановиться на понимании причин

¹ Ср. в наброске комедии: «Да ты не читывал с тех пор, как ты родился» (VII, 247).

² В этом отношении сатира отличается от иронии, которая допускает не только насмешку над объектом, но и романтическую насмешку над самой идеей объективности мира.

³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957. — С. 154.

⁴ Там же. — С. 170.

формирования характера человека в декабристской литературе.

Субъективно-элегической поэтике карамзинистов декабристы противопоставляли свою программу. «Ум народов, вследствие самих происшествий, оставил бесплодные поля мрачной мечтательности и обратился к важной действительности», — писал Н. И. Тургенев. Приведенная цитата перекликается с многочисленными высказываниями декабристов о «духе времени»¹. П. Г. Каховский писал: «Начало и корень общества должно искать в духе времени»². О «духе времени» писали А. И. Якубович³, П. И. Пестель⁴ и ряд других деятелей тайных обществ. Означало ли это, однако, возникновение идеи историзма, представления об истории как о закономерной смене взаимообусловленных этапов развития, пусть даже и духовного? Видимо, нет. Речь шла об ином: о вечной борьбе знания и невежества, свободы и деспотизма; «нынешний» (т. е. XIX) век ознаменован победой первого. Именно поэтому деятели иного интеллектуально-политического типа рассматривались как принадлежащие к прошлому веку. В этом — смысл монологов Чацкого о «веке нынешнем и веке минувшем». И. Д. Якушкину «было невыносимо смотреть на пустую петербургскую жизнь и слушать болтовню стариков». «Мы ушли от них на 100 лет вперед», — писал он.

Таким образом, речь идет не о зависимости умов людей от объективных, закономерно развивающихся исторических условий, а, напротив, об определяющем «дух времени» успехе политического просвещения и свободомыслия. Не случайно, противопоставляя «мечтательность» «действительности», Н. И. Тургенев подразумевал под ними масонство, мистицизм, карамзинскую «легкую поэзию», с одной стороны, и «предметы политики» — с другой. «Действительность» в литературе есть не верное воспроизведение жизни, а обращение к «важному» политическому содержанию. В этом понимании в стихотворении типа «Деревня» более «действительности», чем в реалистических произведениях, например в стихотворении «Румяный критик мой...».

В период начала работы над первой главой «Евгения Онегина» Пушкин вполне разделял эти воззрения декабристов. Как мы видели, основным в образе Онегина являлось определение интеллектуального уровня героя. Разница в образовании и глубине политических интересов создавала возможность иронического подхода к персонажу, что, в свою очередь, вызывало «отделение» героя от автора. Таким образом, формирующим характер фактором оказывалась не среда, а сознание героя. Вопрос сводился к тому, стоит ли герой «в просвещении» наравне с веком или нет. То

¹ См.: Нечкина М. В. Движение декабристов.— М., 1955.— Т. I.— С. 139, 194 и др.

² Из писем и показаний декабристов / Под ред. А. К. Бороздина.— Спб., 1906.— С. 10.

³ Там же.— С. 76.

⁴ Восстание декабристов.— Т. IV.— С. 91.

или иное решение вопроса обуславливало героический или сатирический тон повествования. Все сказанное определяет и оценку бытового материала. Стремление к конкретности сатиры, вызвавшее, о чем уже было сказано, обращение от условно-античных образов к современности, требовало и современного быта. Однако по отношению к характеру героя быт не первичен, а вторичен. Он не определял характера, а определялся им. Одежда, бытовое окружение, времяпрепровождение героя раскрывали читателю его интеллектуальный облик, показывали, принадлежит ли герой к «умным» людям или к «25 глупцам», изображавшим «общество, его <умного человека> окружающее»¹. Очевидно, что в этом известном высказывании Грибоедова «общество» — еще не социальная, а политико-интеллектуальная категория.

Таким образом, если в отношении тона авторского повествования роман был задуман как сатирический, то по характеру построения образов он может быть условно определен как политический, понимая под этим то же, что позволяет определить «Горе от ума» как «политическую комедию».

Работа над первой главой еще не была завершена, а в воззрениях автора успели произойти важные перемены.

Образ разочарованного героя, проникший в литературу вместе с отголосками байронизма и отразившийся в «южных» поэмах, вызвал со стороны декабристов критику. Об этом, как было сказано раньше, писал М. И. Муравьев-Апостол И. Д. Якушкину².

В момент возникновения замысла подобный разоблачительный пафос, видимо, не был чужд Пушкину. Первоначально разочарованность Онегина не должна была, видимо, выходить за рамки «светской причуды» и вызывалась причинами чисто внешними:

Затем, что не всегда же мог
Beef-steaks и стразбургский пирог
Шампанской обливать бутылкой
И сыпать острые слова,
Когда болела голова... (VI, 21).

Однако в дальнейшем замысел изменился.

Время работы над первой главой совпало с самороспуском «Союза благоденствия» в 1821 г. В начале февраля 1822 г. был арестован В. Ф. Раевский и началось «дело Орлова», закончившееся устранением его с поста командира дивизии 18 апреля 1823 г. Одновременное усиление правительственной реакции и гнетущая атмосфера политического разброда, которая характеризовала состояние тайных обществ в 1822 — начале 1823 г., тяжело отозвались на Пушкине.

¹ Грибоедов. Соч.— 1945.— С. 481, 482.

² Декабрист М. И. Муравьев-Апостол: Воспоминания и письма.— С. 85; Якушкин И. Д. Записки, статьи, письма.— С. 246. Подробнее см. в главе «Пушкин. Этапы творчества».

Лето и осень 1823 г.— период окончания первой и начала работы над второй главой — время сложного идейного перелома в творчестве поэта. Оно совпадает с работой над стихотворениями «Демон» и «Свободы сеятель пустынный...» (июнь — ноябрь 1823 г.).

Кризис и распад «Союза благоденствия» повлек дальнейшее идейно-организационное развитие декабристского движения. Общее направление эволюции связано было с прояснением сознания неизбежности тех или иных форм революции. Это, в свою очередь, вызвало двойкие следствия. С одной стороны, переход от пропагандистских приемов к подготовке военной революции отпугивал умеренных членов, которые в весьма значительном количестве отсеивались. С другой — перед наиболее решительным крылом декабристов идея неизбежности революции ставила в полный рост вопрос о необходимости политического контакта с социально чуждой средой — народной и солдатской. Боязнь революционной энергии крестьянства сложно сочеталась при этом с горьким сознанием политической инертности народа. Сознание того, что, «Как истукан, немой народ / Под игом дремлет в тайном страхе»¹, что «Народы тишины хотят» (II, 1, 179), не покидало наиболее «левых» декабристов в период высшего расцвета их политической активности. Идея обращения к народу ставила совершенно новый круг вопросов, для решения которых идеология дворянской революционности подготовлена не была. Если первоначально эти раздумья облекались в форму горьких упреков «мирным народам», которым не нужны «дары свободы» (II, 1, 302), то вскоре они обернулись сомнением в правильности принятой дворянскими революционерами тактики. Пушкин не был одинок в подобных сомнениях: их разделял Грибоедов, в 1825 г. ими были охвачены Пестель, Н. С. Бобрищев-Пушкин. Это был неизбежный и глубоко плодотворный кризис — этап на пути перерастания дворянской революционности в иную, более высокую стадию сознания. Процесс этот оборвался 14 декабря 1825 г. и завершен был уже поколением Герцена. И тем не менее для переживающих его деятелей этот кризис переоценки ценностей был глубоко драматичен, а порой и трагичен, так как сопровождался временным настроением неверия и пессимизма. С этих позиций представление об «умном» человеке ассоциировалось уже не с образом энтузиаста Чацкого, а с фигурой сомневающегося Демона. Новое обоснование получила и тема скуки. Весной 1825 г. Пушкин писал Рылеву: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» (XIII, 176).

Такой подход заставил по-иному оценить и скуку Онегина. Образ светского льва, бесконечно удаленного от положительных идеалов поэта, при переоценке скептического героя вырос в серьезную фигуру, достойную встать рядом с автором. Строфы XLV—

¹ Раевский В. Стихотворения.— Л., 1952.— С. 152.

XLVIII 1-й главы дают совершенно новый характер взаимоотношений героя и автора. Устанавливается единство взглядов:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас...
(VI, 23, курсив мой.— Ю. Л.).

Строфа XLVI говорит об Онегине языком лирического отступления. Поскольку интеллектуально герой стал в ряд с автором, тон иронии, отделявший одного от другого, оказался снятым. Однако изменение оценки героя создало угрозу возвращения к характерному для романтической поэмы слиянию героя и автора, что было для Пушкина уже пройденным этапом. Пока герой был отгорожен от автора ироническим тоном повествования, подобной опасности не существовало. Характерно, что именно в конце первой главы, когда мир героя и мир повествователя сблизились, Пушкину пришлось прибегнуть к знаменитому декларативному противопоставлению себя Онегину в строфе LVI. Быстрая эволюция воззрений Пушкина привела к тому, что в ходе работы над первой главой замысел сдвинулся. Характер героя в конце главы оказался весьма далеким от облика его в начале. Отношение автора к нему также коренным образом изменилось. Противоречия в тексте главы не укрылись от взора автора. Однако здесь произошла весьма странная вещь: Пушкин не только не принял мер к устранению их, но, как бы опасаясь, что читатели пройдут мимо этой особенности текста, специально обратил на нее внимание:

...Я кончил первую главу:
Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу... (VI, 30).

Заключительный стих способен вызвать истинное недоумение: почему же все-таки автор, видя противоречия, не только не хочет исправить их, но даже специально обращает на них внимание читателей? Это можно объяснить только одним: каково бы ни было происхождение тех или иных противоречий в тексте, они уже перестали рассматриваться Пушкиным как оплошности и недостатки, а сделались конструктивным элементом, структурным показателем художественного мира романа в стихах.

Принцип противоречий проявляется на протяжении всего ро-

мана и на самых различных структурных уровнях. Это столкновение различных характеристик персонажей в разных главах и строфах, резкая смена тона повествования (в результате чего одна и та же мысль может быть в смежных отрывках текста высказана серьезно и иронически), столкновение текста и авторского к нему комментария¹ или же ироническая омонимия типа эпитафии ко второй главе: «О rus... Ног.; О Русь!» (VI, 31). То, что Пушкин на протяжении романа дважды — в первой и последней главах — прямо обратил внимание читателя на наличие в тексте противоречий, конечно, не случайно. Это указывает на сознательный художественный расчет.

Основной сферой «противоречий» является характеристика героев. Уже то, что работу над романом начинал автор «Бахчисарайского фонтана», центральные главы писал создатель «Бориса Годунова», а заключительная обдумывалась одновременно с «Повестями Белкина» и «Маленькими трагедиями», не могло не создать изменения в характеристиках героев². Однако не следует забывать, что Пушкин неоднократно бросал тщательно обдуманые, а порой и частично опубликованные замыслы, если они переставали удовлетворять его. Он не колебался уничтожить основную часть «Братьев разбойников», бросить работу над «Арапом Петра Великого», оставить в черновиках целую серию блистательных прозаических замыслов и пр. Весь творческий путь Пушкина буквально устан обломками незавершенных произведений, которые часто поражают глубиной мысли и совершенством художественных решений. Тем не менее автор не усомнился подвергнуть их остракизму. Если бы противоречия в тексте «Онегина» сводились только к последствиям быстрой эволюции автора, Пушкин, вероятно, не усомнился бы в необходимости переработать текст романа, придав ему единство, соответствующее его окончательной позиции.

Однако в ходе работы над «Евгением Онегиным» у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой проти-

¹ Так, к сатирической XLII строфе 1-й главы, содержащей убийственную характеристику дам большого света («Так неприступны для мужчин, / Что вид уж их рождает *сплин*»), Пушкин дал примечание, ирония которого рождается из противоречия тексту строфы: «Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Лудовика XIV Наши дамы соединяют просвещение с любезностью и строгую чистоту нравов с этою восточною прелестью, столь пленившей г-жу Сталь (см. *Dix ans d'exil*)» (VI, 191) К XXVIII строфе 1-й главы («Бренчат кавалергарда шпоры...») Пушкин в черновой рукописи сделал уникальное примечание: «Неточность.— На балах кавалергард<ские> офицеры являются также, как и прочие гости в вицмундире в башмаках» (VI, 528). Характерно стремление автора как бы вступить в спор с самим собой вместо того, чтобы устранить противоречия в тексте.

² Подробнее эта динамика отражена в статье: Ю. М. Лотман. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы.— М., Л., 1960.— Т. III.

воречие в тексте представляло ценность как таковое. Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности.

На основе такого переживания возникла особая поэтика. Основной ее чертой было стремление преодолеть не какие-либо конкретные формы литературности («классицизм», «романтизм»), а литературность как таковую. Следование любым канонам и любой форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе противоположному жизненной правде. «Истинный романтизм», «поэзия действительности» рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом, практически несуществующая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности. Пушкин пошел здесь по самому неожиданному, казалось бы, пути: он не ослабил, а предельно усилил ощущение литературной условности в целом ряде ключевых мест романа. Однако, решительно отказавшись от тенденции к соблюдению на всем протяжении произведения одинаковых принципов и единой меры условности, он сознательно стремился сталкивать различные их виды и системы. Разоблачая в глазах читателя условную природу условности и как бы многократно беря любые литературные трафареты в кавычки, он достигал эффекта, при котором у читателя возникало иллюзорное впечатление выхода за пределы литературы. Такой подход подразумевал не только подчеркивание черт литературной организованности в отдельных частях текста, но и контрастное противопоставление взаимно несовместимых принципов. Порожденный таким подходом принцип противоречий, с одной стороны, делал любой способ литературной организации текста как бы отделенным от самого повествования. Способ повествования становится объектом иронии и абстрагируется от лежащей за его пределами сущности романа. С другой — создается ощущение, что ни один из способов повествования не в силах охватить эту сущность, которая улавливается лишь объемным сочетанием взаимоисключающих типов рассказа.

Таким образом, подчеркнутая литературность повествования парадоксально разрушает самый принцип «литературности» и ведет к реалистической манере, за которую И. Киреевский назвал Пушкина «поэтом действительности» (выражение, которое сам автор «Онегина» с удовольствием принял на свой счет, — см. XI, 104)¹.

¹ Исключительно глубокий анализ «литературности» «Онегина» см. в статье Ю. Н. Тынянова «О композиции «Евгения Онегина», Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, М., 1977 С. 52—77

Проблема «чужого слова» как особой категории стилистики романа была поставлена в трудах М. М. Бахтина¹. Указав, что поэтическое слово тяготеет к монологизму, М. М. Бахтин определяет сущность слова в романе как принципиальную ориентацию его на чужую речь. «Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чужести) создает новые и существенные художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе». И далее: «Предмет для прозаика — сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, «не звучат» его художественно-прозаические оттенки»². Глубокая мысль М. М. Бахтина существенна для понимания художественной природы «Евгения Онегина», хотя и допускает несколько иные интерпретации.

Ориентация на монологическую речь и полилог, сложно сочетающий различные градации «чужого слова» с текстом повествователя, отчетливо прослеживается в вековой судьбе словесного нарратива. Связь их с оппозицией «поэзия/проза» исторически весьма значима, но не является единственно возможной. Так, например, «разноязычие» характерно для всех форм повествования барокко, а монологичность — и для поэтического, и для прозаического повествования романтизма, в этом случае барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обиход типологическому объединению его с романтизмом).

«Евгений Онегин» резко выделяется не только на фоне предшествовавшей русской литературной традиции, но и в сопоставлении с последующей повествовательной литературой емкостью и разнообразием самой ткани нарративного текста. Однако если в этом отношении ткань реалистического повествования оказалась ближе к форме барочной прозы или к явлениям романтической иронии (не случайно «Дон Жуан» или «Беппо» Байрона, или «Житейские воззрения Кота Мурра» типологически оказались более тяготеющими к повествованию реалистического толка, чем к «южным» поэмам или «Генриху фон Офтердингену»), то, по существу художественного построения и с точки зрения функционального использования, нарративные принципы «Евгения Онегина» были явлением настолько новаторским, что современная Пушкину литература, в основном, была неспособна оценить масштаб его художественных открытий.

Тип художественного повествования «Евгения Онегина» — одна из основных новаторских особенностей романа. Сложное

¹ См.: Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе // Вопросы литературы.— 1972.— № 6; Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка.— Л., 1929 (в особенности раздел третий).

² Бахтин М. Слово в поэзии...— С. 67, 69.

переплетение форм «чужой» и авторской речи составляет важнейшую его характеристику. Однако само разделение на «чужую» и авторскую речь лишь в самом грубом виде характеризует конструкцию стиля романа. На самом деле перед нами значительно более сложная и богатая нюансами организация.

Чужая речь представлена в романе исключительно многообразно.

1. Монологи от лица какого-либо персонажа, выделенные графическими признаками чужой речи, и диалоги между героями романа. Такие куски текста играют большую роль как средство прямой речевой и идеологической характеристики героев. Как известно, именно так начинается роман, что придает такой форме речевого построения особое значение. Этот путь к объективизации повествования вел к сближению поэмы и драмы, что в «Цыганах» превратилось в один из основных образующих факторов повествования. Именно такое строение повествования выделил Пушкин как достижение Баратынского в «Эде»: «Какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт, всякой говорит по-своему» (XIII, 262). Однако для самого Пушкина в «Онегине» этот путь не стал основным.

2. Монологи, не выделенные графическими признаками чужой речи. В результате этого в начале чтения они могут восприниматься как речь автора. Однако в дальнейшем проясняется, что носитель речи не адекватен автору, а точка зрения его порой противоположна авторской. Так, уже говорилось, что VIII строфа 8-й главы содержит резкое осуждение Онегина. Она тем более производит впечатление прямой авторской речи, что дважды содержит местоимение первого лица:

Иль просто будет добрый малой,
Как вы да я, как целый свет?
По крайней мере *мой* совет:
Отстать от моды обветшалай
(VI, 168, курсив мой.— Ю. Л.).

Но уже следующая строфа вводит подлинно авторский голос, который по содержанию полемичен по отношению к VIII строфе и трактует ее как речь другого лица (или лиц):

— Зачем же так неблагоприятно
Вы отзываетесь о нем?
(VI, 169, курсив мой.— Ю. Л.).

Строфа VIII **оказалась** чужой речью. Этот пример можно истолковать и несколько иным образом: Пушкин предлагает нам диалогическую конструкцию, один из голосов которой принадлежит автору, а другой является «чужим». Однако определить с полной достоверностью, какой из кусков текста следует отождествить с первым, а какой со вторым, оказывается затруднительным. Происходит колебание общей ориентировки текста, в результате чего каждый из отрывков, в определенном смысле,

может считаться авторской или «чужой» речью в равной мере. Это делается очевидно на примере X строфы той же главы («Блажен, кто смолоду был молод...»), текст которой как бы мерцает, перемещаясь в поле «авторская речь — чужая речь».

3. Включение чужой речи в форме косвенной или несобственно-прямой. Такая форма дает не изложение некоторой внешней по отношению к автору текстовой позиции, а представляет собой как бы отсылку к ней, указание на факт ее существования. При этом можно различать как бы две степени интенсивности такой отсылки. Первая подразумевает выделения слов-отсылок курсивом, равнозначным в пушкинскую эпоху, в ряде случаев, современному употреблению кавычек. Вторая — включает знаки чужой речи без графического их выделения:

Онегин с первого движенья,
К послу такого порученья
Оборотясь, без лишних слов
Сказал, что он *всегда готов*.
Зарецкий встал без объяснений;
Остаться доле не хотел,
Имея дома много дел,
И тотчас вышел... (VI, 121).

«Всегда готов» выделено курсивом и представляет отсылку к прямой речи Онегина. Слова эти представляют собой ритуализованную форму согласия на поединок, а не непосредственное выражение мнений Онегина. Они могли бы быть пересказаны так: «Онегин произнес условную формулу согласия, что сделало поединок неизбежным».

Однако выражение «имея дома много дел» — тоже этикетный штамп и также представляет отсылку к прямой речи персонажа. Штампованность этой словесной формулы подтверждается ее повторностью:

Старик, имея много дел,
В иные книги не глядел (VI, 32).

Как формулу этикетного прощания, означающую желание прервать разговор, см.: «М у р о м с к и й (*мягче*). Право... того... а я бы полагал... десять.

В а р р а в и н (*кланяясь и резко*). Имея по должности моей многообразные занятия, прошу извинить (*уходит в кабинет*)»¹.

Таким образом, выражения «всегда готов» и «имея дома много дел» в определенном смысле функционально подобны. Однако стоит нам представить себе, что Пушкин второе тоже напечатал бы курсивом, чтобы стало ясно: в этом случае степень выделения его из потока авторского повествования резко возросла бы.

Курсив играет в построении авторской речи «Онегина» исклю-

¹ Сухо-Кобылин А. Картины прошедшего, писал с натуры А. Сухо-Кобылин. — М., 1869. — С. 255.

чительно большую роль. Он сигнализирует о вкраплениях в повествование элементов чужой речи. В некоторых случаях он усиливает и так очевидное выделение, например характеризуя, как правило, иноязычные тексты.

4. Цитаты и реминисценции составляют один из основных структурообразующих элементов самой ткани повествования романа в стихах Пушкина. Они выполняют разнообразные функции. Активизируя в сознании читателя определенные затекстовые (поэтические, языковые и общекультурные) пласты, цитаты и реминисценции могут погружать авторский текст в созвучные ему внешние контексты, могут обнажать полемичность идейно-стилистических решений Пушкина, создавая ситуации иронии, диссонанса, контекстуальной несовместимости. Однако цитаты имеют и другой смысл. Это в особенности относится к скрытым цитатам, выделение которых достигается не путем графики и типографических знаков, а отождествлением некоторых мест текста «Онегина» с текстами, хранящимися в памяти читателей. Объем культурной памяти и ее состав значительно колеблется даже в пределах читательской аудитории одной эпохи. Поэтому цитата, особенно не выделенная, «работает» еще в одном направлении: она, создавая атмосферу намека, расчленяет читательскую аудиторию на группы по признаку «свои / чужие», «близкие / далекие», «понимающие / непонимающие». Текст приобретает характер интимности по принципу «кому надо, тот поймет». При этом весьма распространен случай *двойной* отсылки, что создает многоступенчатую систему приближения читателя к тексту: одни воспринимают текст как непосредственное выражение авторской мысли (наиболее «чужие»), другие понимают, что текст содержит намек, но не могут его дешифровать, третьи могут соотнести содержащуюся в пушкинском тексте цитату с определенным внешним текстом и извлечь смыслы, вытекающие из этого сопоставления. И, наконец, четвертые знают специфическое употребление этой цитаты в тесном дружеском кружке, связанные с ней кружковые ассоциации, ее эмоционально-культурный ореол, «домашнюю семантику». Приведем пример: в строфе XLIV 4-й главы романа читаем:

Вдовы Клико или Мозта
Благословенное вино...
...Оно сверкает Ипокреной;
Оно своей игрой и пеной
(Подобием того-сего)
Меня пленяло: за него
Последний бедный лепт, бывало,
Давал я. Помните ль, друзья? (VI, 92).

«Подобие того-сего» воспринимается читателем как ироническая отсылка к распространенному в традиции дружеских посланий уподоблению шампанского — юности и любви. Ср. стихотворение Вяземского «К партизану-поэту»:

Благословенное Аи
Кипит, бьет искрами и пеной —
Так жизнь кипит в молодые дни...

Непосредственное отношение к пушкинскому отрывку имеет текст из «Пиров» Баратынского:

Как гордый ум, не терпит плена,
Рвет пробку резвою волной —
И брызжет радостная пена,
Подобье жизни молодой.

В той же традиции находилось и пушкинское «Послание к Л. Пушкину», ссылке на которое сам поэт дал в тексте романа:

В лета красные мои
Поэтический Аи
Нравился мне пеной шумной,
Сим подобием любви
Или юности безумной
(VI, 193; несколько иной вариант
см.: II, 1, 361).

В отношении к этим текстам пушкинское «подобие того-сего» воспринимается как «звучащее почти сознательной пародией»¹. Так это, видимо, и воспринималось большинством читателей. Однако более тесный круг имел возможность прочитать текст и на иной глубине смысла. В начале 1826 г. уже отцензурованная книга «Эда и Пиры. Стихотворения Евгения Баратынского» была подвергнута повторному рассмотрению и уподобление «Аи» и «гордого ума» подверглось запрещению. Цензурный вердикт с горячностью обсуждался в кругу Баратынского — Дельвига — Вяземского — Пушкина. Вяземский с горечью писал Жуковскому: «Что говорить мне о новых надеждах, когда цензура глупее старого, когда Баратынскому не позволяют сравнивать шампанского с пылким умом, не терпящим плена». В этой перспективе «подобие того-сего» — дерзкая выходка, замена цензурно запретного сравнения. В таком контексте становится понятен и скрытый смысл «позволено ль» в «Отрывках из путешествия Онегина».

Как зашипевшего Аи
Струя и брызги золотые...
Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-ge-mi-sol? (VI, 204).

В первом случае (4-я глава) упоминание цензурного запрета — события, вызвавшего волнение в сравнительно тесном кругу, — заставляет голос автора звучать как предельно интимный, говорящий о том, что до конца понятно лишь избранным. Закономерно появляется обращение «Помните ль, друзья?».

¹ Бродский Н. Л. Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина. — М., 1950. — С. 220.

Причем имеются в виду не условно-литературные, а реально-биографические друзья. Во втором (отрывки путешествия) — дело усложняется введением пародийно строгого и официозного (в обращении он называет автора и его друзей — «господа») голоса (цензорского?), дающего предельно противоположную точку зрения: он одергивает автора, ставя вопрос о допустимости его сравнений. Таким образом, цитаты, актуализируя определенные внетекстовые связи, создают некоторый «образ аудитории» данного текста, что косвенно характеризует и самый текст. Кроме того, цитаты, как и введенный в повествование романа мир собственных имен поэтов, художников, деятелей культуры, политиков, исторических персонажей, а также названий произведений искусства и имен литературных героев (имен и тех и других по окончательному тексту романа — без вариантов, не считая эпиграфов и пушкинских примечаний, — насчитывается более 150), включают текст в сложную систему культурных ассоциаций, сближений и противопоставлений.

5. Иноязычные тексты (как в иностранной, так и в русской транскрипции) также выступают как отсылки к чужой речи. Иногда это собственная речь Пушкина, но поскольку она находится за пределами любых возможностей поэтической речи его эпохи, в стихотворном тексте романа она оказывается на правах «чужой», что графически подчеркивается курсивом. Она воспринимается как цитата из прозаической речи автора в его поэтическом повествовании.

6. В функции чужой речи выступают такие элементы текста, как эпиграфы, авторские примечания. Публикуя первую главу отдельной брошюрой, Пушкин после предисловия («Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено...») дал «Разговор книгопродавца с поэтом». Текст этот он соположил в сознании читателя онегинскому, хотя, видимо, даже включая «Разговор...» в брошюру, рассматривал его как другое произведение. Здесь можно говорить о «другом авторском голосе» как разновидности чужой речи — явлении, принципиально невозможном в системе романтизма. Такую же функцию «другого авторского голоса» выполняют и пушкинские прозаические примечания в романе¹.

Чужой речи в романе противостоит собственное повествование автора. В нем также можно выделить функционально значимые типы.

1. «Обычное» романное повествование в предельно нейтральных формах, не создающее осязаемого образа носителя речи. Этот тип повествования не содержит обращения к какому-либо адресату. Более отмеченной формой повествования является та же

¹ См.: Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Пушкин и его современники: Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. — Псков, 1970.

структура, но содержащая не нейтральные типы интонационных конструкций: вопросы, восклицания, в результате чего намечается некоторая выделенность носителя речи, правда, относительно незначительная.

2. Речь, обращенная к собеседнику, — замена монологического повествования «одной партией» диалогической речи. Игра различными адресатами речи — воображаемыми («Татьяна, милая Татьяна...») и исторически реальными («Певец Пиров и грусти томной...»), интимно близкими автору, в обращении к которым можно имитировать подлинную дружескую болтовню, и исторически, пространственно, культурно, социально от него удаленными. В зависимости от изменения типа воображаемых диалогов трансформируется и тип носителя речи.

3. Авторское повествование об авторском повествовании. Наличие метаструктурного пласта, внесение в текст романа размышлений о романе решительно меняют функцию авторского повествования. Возникает структурная игра не только между разными видами «чужого» и авторского слова, но и между различными уровнями повествования: от уровня, при котором рассказывание настолько слито с предметом, о котором повествуется, что делается полностью нейтральным, незаметным, как бы прозрачным, до уровня, на котором само рассказывание становится объектом повествования и приобретает полную автономность и осознанность.

К метауровню текста относятся все графические элементы, которые Ю. Н. Тынянов называл «эквивалентами текста»: сложная система нумерации строк с ее подлинными и мнимыми пропусками, замены текста многоочиями и пр. Пушкин, видимо, собирался включить в текстовую структуру и иллюстрации. Так, он непременно хотел, чтобы на рисунке, изображающем автора и Онегина, была видна Петропавловская крепость, что, **в отношении к тексту**, должно было приобрести особый смысл. Однако плохое качество иллюстраций сорвало этот план, все же весьма показательный.

Все перечисленные виды чужого и авторского слова имеют некоторую «естественную» (внетекстовую) семантику, приписанную им широкими языковыми и культурными контекстами. Однако основное значение их в романе определяется не их изолированной сущностью, а взаимной соотнесенностью, системой столкновений и переплетений, определяющих **игру т о ч к и з р е н и я**. На этом пути Пушкин стремился разрешить противоречие: как средствами словесного повествования имитировать не литературный текст, а самую текстовую реальность.

ПРОБЛЕМА «ТОЧКИ ЗРЕНИЯ» В РОМАНЕ

Понятие «художественная точка зрения» раскрывается как отношение системы к своему субъекту («система» в данном контексте может быть и лингвистической, и других, более высоких,

уровней). Под «субъектом системы» (идеологической, стилевой и т. п.) подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста¹.

Художественная система строится как иерархия отношений. Само понятие «иметь значение» подразумевает наличие известной относительной связи, т. е. факт определенной направленности. А так как художественная модель, в самом общем виде, воспроизводит образ мира для данного сознания, т. е. моделирует отношение личности и мира (частный случай — познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер.

Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII в., традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменной, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывающейся разному сознанию. Этому соответствовала иерархия художественных точек зрения, лежащая в основе жанровых законов.

В романтической поэзии художественные точки зрения также радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль легко становится объектом пародии). Центр этот — субъект поэтического текста — совмещается с личностью автора, становится ее лирическим двойником².

Однако возможна и такая структура текста, при которой художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некое рассеянное пятно-субъект, состоящее из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы.

Приведем пример:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так <?>, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий (III, I, 419).

¹ О «точке зрения» см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы.— М., 1970. Там же указана основная литература по данной проблеме.

² Явление это раскрыто на примере поэзии Жуковского Г. А. Гуковским (Пушкин и русские романтики.— 2-е изд.— Саратов, 1946.— М., 1965).

Ясно, что для выражений «ноздри пыльные» и «бег пахучий» нельзя подобрать единой точки зрения: первая будет иметь субъектом человека, наблюдающего льва, вторая — самого льва, поскольку человек не способен воспринимать след оленя как обладающий запахом, тем более резким («пахучим»). Но сочетания «голодный лев» и «пыльные ноздри» также не имеют единого субъектного центра, поскольку одно подразумевает наблюдателя, не конкретизированного в пространстве, а другое — созерцание льва вблизи, на расстоянии, позволяющем разглядеть пыль, покрывающую ноздри. Даже оставаясь в пределах двух последних стихов, мы наблюдаем не один фокусный центр точки зрения, а некую область субъекта, в пределах которой существует не одна, а ряд точек зрения, отношения между которыми становятся дополнительным источником значений. Ясно, что для метода, стремящегося создать иллюзию реальности, придать определенным сочетаниям слов характер воспроизводимого объекта, второй структурный принцип открывает большие возможности.

Как уже отмечалось, русская литература до Пушкина характеризовалась фиксированностью выраженной в произведении точки зрения. Множественность жанровых точек зрения в системе, традиционно именуемой классицизмом, и единичность (на основе философского субъективизма) точки зрения в лирике Жуковского в этом смысле были явлениями однотипными. Количество возможных в литературе точек зрения было невелико, они были читателю заданы его предшествующим литературным опытом, и всякое отклонение художественного текста от какой-либо точки зрения означало для читателя неизбежность вовлечения его в систему с другой фиксированной структурой.

Существенным этапом на пути создания собственно пушкинской художественной системы явилась поэма «Руслан и Людмила». Новаторство имело здесь главным образом негативный характер: художественная система поэмы в целом не вовлекалась ни в одну из наперед заданных точек зрения. Механизм этого явления, поставившего в затруднение современных Пушкину критиков, был сравнительно прост: каждый из отдельных отрывков текста свободно вовлекался в традиционные осмысления. Однако смешение точек зрения, запрещенное самой системой художественного мышления предшествующей поры, превращало мир художественного создания в царство относительности, заменяло неизбежность отношений произведения и субъекта — игрой, иронически раскрывающей условность всех данных автору точек зрения.

* *
*
* *

«Евгений Онегин» стал в творчестве Пушкина новым этапом в построении текста. В 1822 г в известной заметке, цитируемой под условным названием «О прозе», Пушкин отчетливо проти-

вопоставил в чисто семиотическом плане выражение и содержание.

Перифрастическая проза (в первую очередь школы Карамзина) осуждается как неправдивая. При этом очень интересны критерии правдивости. Определенная литературная манера, построение текста по некоторым (любим) условным правилам — отвергаются. Структурно организованному тексту («блестящие выражения») противопоставляется «простое» содержание, которое мыслится как сама жизнь. А «жизнь» в литературном произведении — это неэстетизированная речь, текст, художественно не организованный и поэтому истинный. Но естественно, что любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст.

Так возникает задача построения художественного (организованного) текста, который имитировал бы нехудожественность (неорганизованность), создания такой структуры, которая воспринималась бы как отсутствие структуры.

Ниже мы постараемся показать, как складывалось в романе Пушкина такое построение текста. Причем, как мы увидим, для того чтобы вызвать в читателе ощущение простоты, разговорной естественности языка, жизненной непосредственности сюжета, безыскусственности характеров, потребовалось значительно более сложное структурное построение, чем все известные в литературе тех лет. **Эффект упрощения достигался ценой резкого усложнения структуры** текста.

В 1822 г. Пушкин высказал убеждение, что путем к художественной правде является отказ от ложной условности существующих литературных стилей. Сказать правду — значит сказать просто. Он писал: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона, [этот человек] пишет — Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь.<...> Читаю отчет какого-нибудь любителя театра — сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедроодаренная Апол... боже мой, да поставь — эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений...» (XI, 18). Итак, один способ построения текста (ложный, литературный) — противопоставляется другому (истинному, «простому»). При этом следует подчеркнуть (в дальнейшем это нам потребуется), что это «простое» содержание — совсем не многообразная действительность, а мысль¹. Именно мысль как содержание противостоит условности литературного выражения (проза «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»). Это представление о том, что мысль адекватно выражается

¹ См.: Сидяков Л. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники: Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. — Псков, 1970. — Т. 434.

простым языком и противостоит вычурности литературного стиля, неоднократно возникало в момент кризиса романтизма. Не случайно Белинский называл эпоху романтизма «веком фразеологии», а Лермонтов писал:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

В 1822 г., в процитированном отрывке, Пушкин полагал, что «язык простой» необходим для прозы, оговариваясь: «Стихи дело иное» (XI, 19). Однако в дальнейшем разворачивается экспансия прозы (понимаемой как простота, отказ от литературной условности и выход искусства во внелитературный ряд содержания) и в сферу поэзии. При этом прозаизация поэзии воспринималась как борьба за ее истинность и содержательность.

Стремление раскрыть жизненное содержание романтических выражений, столкнув их с «прозой» действительности,— один из распространенных приемов пушкинского романа. При этом особенно ясно он проявляется там, где авторский стиль формируется в противопоставлении системе литературно-условных выражений. Так возникает текст, состоящий из парно соотнесенных кусков, причем один из фрагментов — «простой» — выступает в качестве **значения** другого, обнажая его литературную условность.

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохом и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилен стебелек;
Чтобы двухутренный цветок
Увял еще полураскрытый».
Всё это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я
(VI, 123—124, курсив мой.— Ю. Л.).

Здесь текст, построенный на внесистемной, с точки зрения всей первой его части, лексике, воспринимается как проза, или, что в данном случае равно, как содержание, **значение** монолога Ленского. При этом то, что оба отрывка реализуют стихотворную речь, не имеет значения. Один из них эквивалентен прозе и не мешает воспринимать заключительные стихи как структурно неорганизованные. Ритмически организованный текст становится воспроизведением разговорной прозы,— все, что отличает его от нее, теряет значение, а все совпадающее становится релевантным (значимым) признаком.

При таком построении, чтобы дать образцы литературной «правдивости», автору все время надо цитировать «антисистему» стиля. В «Евгении Онегине» это делается очень широко:

Луну, небесную лампаду...
...Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей (VI, 41).

На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал... (VI, 126).

Стократ блажен, кто предан вере,
Кто хладный ум угомонив,
Поконится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок (VI, 94—95).

В черновом варианте стилистической антитезы не было:

Как бедный путник на ночлеге —
Как беззаботный мотылек (VI, 377).

Поскольку как структурный выступает лишь «ложный» план, «истинный» характеризуется только негативно, отсутствием отмеченной структурности. Так, например, Татьяна конструирует свою личность в соответствии с усвоенной ею системой выражения:

...себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть.

Ее собственная личность — жизненный эквивалент условной романтической героини, в качестве которой она сама себя воспринимает:

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной (VI, 55).

Речь идет не о какой-либо конкретной системе сознания, хотя во всем этом строе идей легко можно усмотреть черты литературного романтизма, а шире — об условной, книжной модели мира, включающей всю наличную для эпохи Пушкина сумму литературных традиций. Эта единая структура, объединяющая условный образ героини и условную систему выражения, определила представления о герое: в этом мире Онегин может быть воспринятым лишь в переводе на условный язык стиля: он «милый герой» (VI, 55), «ангел хранитель» или «коварный искуситель» (VI, 67). В первом случае он будет осмысляться как «совершенства образец», наделенный

Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом (VI, 56).

Во втором — это будет «задумчивый Вампир / Или Мельмот, бродяга мрачный». Каждый из этих вариантов героя будет в сознании Татьяны жестко определять развитие романа. Это или неизбежное («при конце последней части») наказание порока и

торжество законной любви, или гибель соблазненной героини («погибну — дева говорит»). Привычные нормы построения сюжета романа становятся для Татьяны готовым штампом осмысления жизненных ситуаций. Для того чтобы раскрыть ложность данной (романтической) модели мира, строится перевернутая система: вместо «искусство — воспроизведение жизни» — «жизнь — воспроизведение искусства».

Татьяна более склонна видеть в Онегине «искусителя» («блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени»). Отсутствие третьей возможности доказывается и тем, что романтический Ленский мыслит в тех же категориях: «спаситель — развратитель». Пушкин утверждает ложность такого осмысления героя, а следовательно, и всей этой структуры. Однако при таком художественном построении истинная характеристика героя дается лишь негативно:

Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон
(VI, 55, курсив мой.— Ю. Л.).

Там, где мыслилось создание стиля, не полемически противопоставленного литературным штампам, а вполне от него независимого, требовалась более сложная структура текста.

Рассмотрим стилистическую структуру двух строф из четвертой главы романа:

XXXIV

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным
Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград.
И впрям, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви,
Красавице приятно-томной!
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена.

XXXV

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няни,
Подруги юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав неожиданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами томим,

Бродя над озером моим,
 Пугаю стадо диких уток:
 Вняв пенью сладкозвучных строф,
 Они слетают с берегов (VI, 87—88).

Строфы представляют собой многократное повторение одной и той же ситуации: «Поэт читает свои стихи возлюбленной» — в стилистически контрастных системах. Каждый из трех членов ситуации («поэт», «стихи», «аудитория») может трансформироваться.

I Владимир	оды	Ольга
II поэты слезные	творенья	любезные
III любовник скромный	мечты	предмет песен и любви — красавица приятно-томная
IV Я	плоды моих мечтаний	старая няня
V Я	трагедия	сосед
VI Я	сладкозвучные строфы	дикие утки

Соответственным образом действие по чтению стихов получает каждый раз особое наименование: «читаю», «душú», «пугаю». Такой же «трансформации» подвергается реакция объекта на чтение:

Ольга не читала их...
 Говорят,
 Что в мире выше нет награда.

Блажен... хоть, может быть, она
 Совсем иным развлечена.

Вняв пенью сладкозвучных строф,
 Они слетают с берегов.

Значение этих стихов строится по сложной системе: каждая отдельная лексическая единица получает дополнительное стилистическое значение в соответствии с характером структуры, в которую она включена. Здесь в первую очередь будет играть роль ближайшее окружение данного слова. Действие поэта в случаях III и IV охарактеризовано почти одинаково:

Читающий мечты свои...
 ...Плоды моих мечтаний
 И гармонических затей
 Читаю...

Но то, что в случае III это действие связывает «любownika скромного» и «красавицу приятно-томную», а в IV — «я» и «старую няню», придает одинаковым словам глубоко различное стилистическое значение. «Мечты» в III включены в условно-

литературную фразеологическую структуру и соотносятся с IV по принципу ложного выражения и истинного содержания. Точно так же «старая няня» оказывается в аналогичном отношении к «красавице приятно-томной». Но антитеза «условная поэзия — истинная проза» усложняется тем, что «старая няня» одновременно «подруга юности», и это сочетание дано не как иронический стык разных стилей, а в качестве однозначной стилистической группы. Вместо антитезы «поэзия — проза» появляется: «ложная поэзия — истинная поэзия». «Поклонник славы и свободы» и его «оды» получают особое значение от того, что «Ольга не читала их». В данном случае возникает двунаправленное отношение: равнодушие Ольги раскрывает книжный характер «волнения бурных дум» Ленского, поскольку стих «Да Ольга не читала их» — звучит как голос трезвой прозы, который в структуре романа неизменно ассоциируется с истиной; но одновременно безусловное поэтическое обаяние «славы и свободы» и «бурных дум» подчеркивает житейскую заземленность Ольги. «Говорят, / Что в мире выше нет наград» — сочетание двух эквивалентно-уровненных единиц, разговорной и условно-литературной, — сопровождается «снижающим» стилистическим эффектом. Однако значения в этих строфах образуются не только синтагматической связью. Расположенные в вертикальных колонках слова воспринимаются как варианты парадигмы единых в этом тексте значений. Причем ни одно из них не относится к другому как содержание к выражению: они взаимонакладываются, образуя сложное значение. Сама отдаленность и кажущаяся несовместимость таких понятий, как «предмет песен и любви», «старая няня», «сосед», «дикие утки», при их включенности в один парадигматический ряд оказывается важным средством семантической интенсификации. Разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым и, следовательно, особо значимым. Необходимо отметить и другое: не только отдаленные лексемы сближаются в сложной архиединице, но и элементы различных (часто — противоположных) стилистических систем оказываются включенными в единую стилистическую структуру. Такое уравнивание различных стилистических планов ведет к осознанию относительности каждой из стилистических систем в отдельности и возникновению иронии. Доминирующее место иронии в стилевом единстве «Евгения Онегина» — очевидный и отмечавшийся в литературе факт.

В дневнике В. К. Кюхельбекера содержится определение юмора, очень важное для понимания стилистической функции иронии: «Сатирик-саркастик; Ювенал, Персий ограничиваются одним чувством — негодованием, гневом. Юморист, напротив, доступен в с е м возможным чувствам; он не раб их, — не они им, он ими властвует, он играет ими, вот чем, с другой стороны, отличается он от элегика и лирика, совершенно увлекаемых,

порабощаемых чувствами. Юморист забавляется ими и даже над ними¹. Ирония истолковывается здесь как выход за пределы определенного «чувства», принципиальное допущение любой оценки, любого «чувства» и возможность в связи с этим встать выше самого этого принципа («над ними»). Если отметить, что «чувства» в терминологии Кюхельбекера близко соответствуют нашему представлению о «точке зрения», то станет очевидно значение этого высказывания для построения художественной системы, ставящей целью выход за пределы субъективизма того или иного текста к внетекстовой реальности. Причем принцип множественной перекодировки систем может служить и романтической иронии, стремящейся доказать, что каждая из систем релятивна, но выход за их пределы есть выход в пустоту, и реалистической иронии, стремящейся воссоздать облик реальности, лежащей по ту сторону субъективных стилистических структур, взаимно налагая их и снимая самый принцип субъективности. Если в отрывке «О прозе» Пушкин требовал «мысли и мысли» (принцип этот мог бы реализовываться не только в прозе, но и, например, в сатире, написанной с точки зрения человека, ставшего «в просвещении» «с веком наравне», в политической комедии типа «Горя от ума»), то теперь он выдвинул новый принцип, для которого нашел неожиданное определение: «Болтовня». 16 ноября 1823 г. он написал А. А. Дельвигу: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до нельзя», а летом 1825 г. — А. А. Бестужеву: «...Полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни». Неоднократно уже отмечалось, что Пушкин имеет здесь в виду повествовательность. Однако, видимо, речь идет и о другом — о том стилизовом разнообразии, которое заставило Н. Полевого сравнить первую главу романа с музыкальным *sergiccio*. Так, в первой главе автор, именно в связи с, якобы, случайными отклонениями от стройности изложения, называл свою лиру «болтливой» (VI, 19).

Механизм иронии составляет один из основных ключей стиля романа. Проследим его на некоторых примерах.

XXXVI

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом,
Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной.
Он был простой и добрый барин,
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
Смирный грешник, Дмитрий Ларин,

¹ Дневник В. К. Кюхельбекера. — Л., 1929. — С. 40.

*Господний раб и бригадир,
Под камнем сим вкушает мир.*

XXXVII

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.
«Роог Yoric!» — молвил он уныло... (VI, 47—48).

Здесь стилистические сломы образуются не системой трансформации одного и того же экстрастилистического содержания, а последовательной сменой стилевых аспектов. Первый стих «И так они старели оба» демонстративно нейтрален. В нем отмеченным является отсутствие признаков какого бы то ни было поэтического стиля. В стилевом отношении это стих без точки зрения. Последующие три стиха характеризуются хорошо выдержанной высокой, в духе XVIII в., стилистикой, что конструирует и соответствующую точку зрения: перифразы «отворились двери гроба», «новый он приял венец» вместо «умер», лексика — «супруг», «приял» не могли вызвать у читателя Пушкина никаких других художественных переживаний. Однако в следующем стихе торжественные перифразы переведены в другую систему: «...он умер». Стилистика последующих стихов совсем не нейтральна в своем прозаизме. Она составлена из соединения точных прозаизмов, придающих стилю в системе данного построения текста оттенок истинности и, следовательно, поэтичности и снижающих стиль элементов. Подробность «в час перед обедом» в сочетании с «отворились двери гроба» вносит несколько комический оттенок архаической деревенской наивности — время смерти отсчитывается от времени еды. Ср.:

...Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок — верный наш брегет (VI, 113).

Этот же комический эффект создается сочетанием торжественного «оплаканый» и — «своим соседом», поскольку облик деревенского соседа-помещика был для читателя «Евгения Онегина» достаточно недвусмысленным и к тому же был уже обрисован в строфах IV, V, VI и др. той же главы. В свете этого «дети» и «верная жена», оплакивающие покойника, воспринимаются как архаически-торжественный штамп. Все это бросает иронический отсвет на точку зрения 2—4-го стихов. Высокая поэтика XVIII в. воспринимается как штамп, за которым стоит архаическое и наивное сознание, провинциальная культура, простодушно переживающая вчерашний день общенационального умственного развития. Однако стих «Чистосердечней, чем иной» обнаруживает в архаическом штампе не ложную фразу, а содержание

истины. Оставаясь штампом обязательного в эпитафиях высокого стиля и одновременно неся печать неуклюжего провинциализма, текст не теряет способности быть носителем истины. Стих «Он был простой и добрый барин» вводит совершенно неожиданную точку зрения. Семантическая направленность подразумевает наличие в качестве субъекта этой системы крепостного крестьянина. Объект (Ларин) является для субъекта текста барином. И с **этой точки зрения** Ларин выглядит как «простой и добрый» — этим продолжает очерчиваться контур патриархальных отношений, царящих в доме Лариных. Все эти многократные стилистико-семантические переключения синтезируются в заключительных стихах — в тексте эпитафии, одновременно и торжественной («Смиренный грешник», «вкушает мир»), и комической («Господний раб и бригадир»), наивно уравнивающей отношение к земной и небесной власти.

В следующей строфе мы сталкиваемся с новой группой переключений. Условно-поэтическое (в традиции дружеского послания) «своим пенатам возвращенный» сменяется известием о посещении Ленским могилы Ларина. «Соседа памятник смиренный» выглядит «смиренным», т. е. прозаическим («смиренная проза») для Ленского (с той наивной точки зрения, которая реализована в эпитафии, — он торжествен). «Вздых он пеплу посвятил» ведет нас в мир представлений Ленского, что закономерно завершается репликой «Poog Yorick!». Ленский строит свое «я» по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуацию в образах шекспировской драмы.

Мы убедились на этом примере (а аналогичным образом можно было бы проанализировать любые строфы романа), что последовательность семанτικο-стилистических слов создает не фокусированную, а рассеянную, множественную точку зрения, которая и становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности. При этом существенным именно для реалистического стиля, стремящегося выйти за пределы субъективности семанτικο-стилистических «точек зрения» и воссоздать объективную реальность, является специфическое соотношение этих множественных центров, разнообразных (соседствующих или взаимонаслаивающихся) структур: каждая из них не отменяет других, а соотносится с ними. В результате текст значит не только то, что он значит, но и нечто другое. Новое значение не отменяет старого, а коррелирует с ним. В итоге художественная модель воспроизводит такую важную сторону действительности, как ее неисчерпаемость в любой конечной интерпретации.

ПРОБЛЕМА ИНТОНАЦИИ. «РОМАН ТРЕБУЕТ БОЛТОВНИ»

Мы уже приводили парадоксально звучащее утверждение Пушкина: «Роман требует *болтовни*» (XIII, 180). Парадокс здесь в том, что роман — жанр, исторически сложившийся как п и с ь

менное повествование, — Пушкин трактует в категориях устной речи, во-первых, и нелитературной речи — во-вторых. И то и другое должно имитироваться средствами письменного литературного повествования. Такая имитация создавала в читательском восприятии эффект непосредственного присутствия, что резко повышало степень соучастия и доверия читателя по отношению к тексту. Происходящий при этом скачок восприятия можно было бы сопоставить с переходом от сценического зрелища к кинематографическому экрану. Параллель эта имеет глубокий смысл: переход к «болтовне» совершался в первую очередь в поэтическом, а не прозаическом повествовании. Именно здесь, в обстановке повышенной условности, удалось создать эффект непосредственного читательского присутствия. Кинематограф, заменивший реальных, живых, объемных актеров проекциями теней на полотне, казалось, повышал меру условности искусства.

Однако именно он создал иллюзию непосредственного присутствия зрителя при мнимо-реальном течении экранных событий. Этим он вызвал настоящую революцию в других видах искусства, резко повысив уровень требований к иллюзии подлинности. Аналогичной была и роль стихотворного повествования: достигнув условными средствами иллюзии непосредственного рассказа, оно изменило уровень требований, предъявляемых прозаическому повествованию.

«Болтовня» — сознательная ориентация на повествование, которое воспринималось бы читателем как непринужденный, непосредственный **нелитературный** рассказ, — определила поиски новаторского построения поэтической интонации в «Онегине».

Принцип семантико-стилистического слома является лишь проявлением общей конструктивной идеи романа. Так, на низших уровнях ему соответствует интонационное разнообразие: сосуществование и, следовательно, уравнивание на шкале художественных ценностей различных интонаций органически связано с принципом «болтовни», выходом за пределы любой фиксированной художественной структуры.

Поскольку лексико-семантический строй стиха влияет на стиль декламации, эквивалентность различных типов интонирования задана проанализированными выше сломами. Однако у мелодики есть и другая сторона — связь с ритмико-синтаксическим построением стиха.

Воспроизведение действительности на интонационном уровне — это в значительной мере воссоздание иллюзии разговорных интонаций. Конечно, речь идет не о перенесении в текст романа конструкций, прямо заимствованных из každодневной речи, поскольку стихотворная структура и связанный с ней определенный декламационный строй заданы, и «разговорность» — не отказ от них, а надстройка над ними. Таким образом, и на этом уровне стремление к имитации свободной речи оборачивается созда-

нием «надструктуры». При этом снова объективность (воспринимаемая как «внеструктурность») оказывается результатом количественного и качественного увеличения структурных связей, а не их ослабления, т. е. не разрушения структур, а создания структуры структур.

Бросается в глаза одна особенность: очевидно, что стихотворный текст, разделенный на строфы (тем более на строфы со сложной рифмовкой), более удален от «простой», нестихотворной речи, чем нестрофический поэтический текст. Структурность текста выражена в нем резче. В истории русской поэзии, действительно, будет реализован путь, который поведет к прозаизации стиха через значимое отсутствие внешних признаков стихотворной структуры («минус-прием»): через отказ от рифмы, отказ от поэтизмов языка, отсутствие тропов, обилие enjambements. В данном случае, однако, мы имеем дело с явлением прямо противоположным.

Стремление ряда европейских поэтов (Байрон, Пушкин, Лермонтов) в момент отказа от субъективно-лирического и монологического построения романтической поэмы обратиться к строфической организации текста весьма примечательно. Имитация разнообразия живой речи, разговорности, интонация «болтовни» оказывается связанной с монотонностью строфического деления. Этот парадоксальный факт нуждается в объяснении.

Дело в том, что прозаическая (как и всякая иная) интонация всегда определяется не наличием каких-либо элементов, а отношением между структурами. Для того чтобы стих воспринимался как звучащий близко к неорганизованной речи, нужно не просто придать ему структурные черты непоэтического текста, а воскресить в сознании декламатора и отменяемую, и отменяющую структуру одновременно.

В анализируемом нами случае основным средством депозитизации является несовпадение синтаксических и метрических единиц. Именно их отношение (в данном случае — отношение несовпадения) становится значимым признаком структуры. Однако значимое несовпадение синтагмы и ритмы (переживаемое декламатором как торжество языка над стихом, т. е. как «естественность») возможно лишь при наличии устойчивых и однообразных границ ритмического членения текста. В романтических «южных» поэмах с их нефиксированной строфой отношение абзаца и ритмы не может стать смыслообразующим элементом.

В «Евгении Онегине» текст глав (на сверхстиховом уровне) устойчиво членится на строфы, а внутри строф — благодаря постоянной системе рифмовки — на весьма обособленные и симметрически повторяющиеся из строфы в строфу элементы: три четырехстишия и одно двустишие.

Конечно, вы не раз видели
Уездной барышни альбом,

Что все подружки измарали
С конца, с начала и кругом.

Сюда, на зло правописанью,
Стихи без меры, по преданью
В знак дружбы верной внесены,
Уменьшены, продолжены.

На первом листике встречаешь
Qu'écirez-vous sur ces tablettes;
И подпись: *t. à v. Annette;*
И на последнем прочитаешь:

«Кто любит более тебя,
Пусть пишет далее меня» (VI, 85).

Совершенно очевидно, что не только система рифм, но и — в полном соответствии с нею — синтаксическое строение делит строфу на хорошо выделенные части.

Границы ритмического деления строфы (между первым и вторым, вторым и третьим четверостишиями и между последним четверостишием и двустушием) совпадают с синтаксическими границами, в результате чего возникают резкие разделительные паузы. Это членение строфы поддержано всем текстом романа, который строится так, чтобы непрерывно обновлять и поддерживать в читателе чувство постоянной пересеченности текста границами. По подсчетам Г. О. Винокура, в романе 260 случаев совпадения ритмемы и синтагмы в конце первого четверостишия и только 75 — синтаксического переноса за его пределы (к первому типу должны быть приплюсованы еще 32 случая, когда второе четверостишие связано с первым синтаксически, но связь эта факультативна, так что и в этом случае можно отметить отсутствие переноса)¹. Второе четверостишие менее отделено. Это объясняется спецификой тематического построения строф, но и здесь совпадения синтагмы и ритмемы решительно преобладают (187 + 45 случаев факультативной связи с последующим против 34). Для третьей границы соответственно имеем: 118 + 119 против 127². Из этого можно сделать вывод, что основная масса текста романа построена так, чтобы все время поддерживать в читателе чувство ожидания пауз в определенных, структурно запрограммированных местах. Именно наличие такого ожидания делает значимым его нарушение, которое практикуется в романе очень широко: после первого четырехстишия строфы — почти 25%, после второго — 39%, после третьего — более 48%. Таким образом, соотношение между нарушениями и соблюдениями ритмической границы таково, чтобы она постоянно сохранялась в сознании читателя (следовательно, чтобы нарушение ее было значимым). И одновременно

¹ Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей.— М., 1941.— С. 186.

² Там же.— С. 187.

требуется, чтобы читатель чувствовал, что подобные нарушения происходят достаточно часто, что, следовательно, они не могут быть случайными и, очевидно, ему предлагается не какая-то одна поэтическая структура, а отношение двух структур — утверждающей некие закономерности и их разрушающей. Причем именно отношение (одна структура на фоне другой) является носителем значения. Для того чтобы понять содержательный характер этого отношения, необходимо остановиться на воздействии его на мелодику стиха. Мы будем пользоваться этим термином, введенным в русское стиховедение Б. М. Эйхенбаумом, в двух смыслах: различая мелодику стиха, образуемую отношением ритмических и синтаксических единиц («мелодика синтаксическая» — в дальнейшем МС), мелодику, образуемую отношением используемой поэтом лексики к нормам стиля, шкале высокого, низкого, поэтического и непоэтического стиля («мелодика лексическая» — в дальнейшем МЛ). Таким образом, в образовании интонационного текста участвуют четыре элемента: 1) метрическая интонация с ритмическими ее вариантами; 2) синтаксическая интонация; 3) интонация, присущая определенным жанрам поэзии; 4) интонация, присущая определенным внехудожественным речевым ситуациям и, в конечном итоге, определяемая кругом лексики. Первые две слагаются в МС, вторые — в МЛ. Отношение МС и МЛ образует интонацию данного стиха. При этом, рассматривая МС, мы абстрагируемся от слов, из которых построен стих, рассматривая МЛ, отвлекаемся от отношения ритм и синтагм. Синтаксические конструкции нас интересуют в этом случае лишь постольку, поскольку они влияют на стилистическое значение тех или иных лексем или групп лексем.

Рассмотрим некоторые аспекты МС в «Евгении Онегине». Стих XVIII в. не допускал расхождений между синтагмой и ритмемой. Так, например, александрины образовали устойчивую ритмическую группу — двустушия, скрепленные парными рифмами, внутри членившиеся на стихи. Подсчеты показали, что совпадение ритмического членения (стихи, двустушия) и синтаксического было почти абсолютным. Приведем для краткости лишь данные о случаях, когда синтаксическая единица не совпадала с двустушием, образуя перенос синтагмы в другую единицу. Например:

Крепитесь в ревности то свету показать,
Что не единою победой помрачать
Своих соперников Россияне удобны.
Минервы подданы ко всем делам способны...
(Княжнин. Послание к российским пи-
томцам свободных художеств)

Чем страсти сила дух наш больше напрягает,
Тем вображение сильнее обращает
На немощную часть весь теплый тела сок,
Что сердце греет в нас чрез быстрый бег и ток...

(Поповский. Опыт о человеке г. Попе)

В обоих случаях в конце второго стиха границы ритмемы не совпадали с синтагмой. Количество подобных случаев ничтожно: Княжнин «Послание к российским питомцам свободных художеств» на 80 стихов — 1 случай (1,2%); Поповский «Опыт о человеке г. Попе» (письмо второе) на 492 — 2 (менее 0,5%); Костров, перевод «Илиады» (1-я песнь) на 802 — 16 (2%); Херасков «Россияда» (1-я песнь) на 468 — 1 (0,2%).

Конечно, не случайно, что у Княжнина и — особенно — Кострова показатели выше, чем у Поповского и Хераскова, строго придерживавшихся норм поэтики XVIII в., однако и у них количество переносов ничтожно. Таким образом, синтагма и ритмема в идеале всегда совпадали, следовательно, отношение их не могло быть носителем значения, оно не было значимо в поэтическом смысле, указывая, в случае расхождения, лишь на низкое качество стихов. Такая МС являлась основой для размеренной и неизменной интонации — сигнала принадлежности текста к поэзии. Всякая другая интонация воспринималась как сигнал о непоэтической природе текста.

Принцип совмещения границ синтагмы и ритмемы был настолько всеобщим, что в тех жанрах, которые подразумевали более свободные синтаксические конструкции (и в этом смысле противостояли «высокой» поэзии), утвердился «вольный стих», позволяющий растягивать и укорачивать ритмему по длине синтагмы, но не допуская их расхождений. Нечто аналогичное произошло в строфическом членении русской романтической поэмы в том ее виде, какой был придан ей «южными» поэмами Пушкина. Длина строфы была свободной: она зависела от длины высказывания (явление, подобное стиху в «вольном стихе» и абзацу в прозе). Поэтому отношение этих двух всегда совпадающих единиц не являлось носителем значения. А это приводило к тому, что МС делалась константной величиной. Конечно, МС поэмы, писанной александрийским стихом, «вольным ямбом», или «южной» поэмы Пушкина были различны, но внутри каждого из этих типов текста это была величина неизменная.

Совершенно иначе построен текст «Евгения Онегина». Структура, подразумевающая и наличие четких ритмических граней, и возможность их значимых нарушений, создавала большое число смысловоразличительных дифференциаций. Отдельно взятая абстрактная схема строфы потенциально скрывала в себе 16 возможностей совпадения или несовпадения ритмических и синтаксических отрезков на уровне субстрофических четверостиший.

Однако значимое разнообразие отношений синтаксических и ритмических единиц этим не исчерпывалось. Каждый из стихов мог окончиться большой паузой с интонацией синтаксической исчерпанности (графически — точкой или равными ей знаками); малой паузой, отмечающей конец элементарной синтаксической единицы с интонацией неисчерпанности (графически — чаще всего запятая); паузой, промежуточной по длительности между этими

двумя, с интонацией продолжения, но не столь обязательного, как в последнем случае (графически — точка с запятой и условно к ней приравняемые двоеточие и тире). Наконец, стих мог кончатся отсутствием синтаксической паузы с соответствующей паузой в середине следующего стиха или в конце его. (Два последние случая следует резко различать, так как первый из них дает максимальную интонацию несовпадения, а второй — минимальную.)

Таким образом, каждый из стихов строфы таит в себе возможность пяти различных синтаксических окончаний. Это, если учитывать, что порядок также влияет на количество интонационных возможностей, дает следующие разнообразия: 5^4 . В данном случае для нас не важно, что не все из логически возможных отношений ритмического и синтаксического членения онегинской строфы реально встречаются в тексте романа, а другие встречаются редко, так как, во-первых, редкость, если она не воспринимается как ошибка, лишь повышает значимость, а во-вторых, реальный текст воспринимается в его отношении к множеству потенциальных возможностей как речь структуры к ее языку. На эту сетку возможностей накладывается определенная вероятность совпадений или расхождений границ сегментов для каждого структурного узла в реальном тексте романа. Вероятности эти, которые исследователь устанавливает статистически, читатель ощущает на слух.

Поскольку каждое из этих возможных отношений имеет свою МС, практически получается неисчерпаемое богатство интонационных типов. Причем постоянное читательское чувство того, что богатство это варьирует интонацию, подсказываемую ритмической структурой, создает субъективное впечатление раскованности, свободы интонации, побеждающей условность поэтической речи. В результате усложнения структуры возникает иллюзия ее уничтожения — победы нестиховой речи над стихом. При этом общая МС строфы возникает из взаимосопоставления МС отдельных частных ее элементов. Части строфы, в силу разнообразия их отношений, почти всегда несут различные интонации, но информация, которую несет интонация всей строфы, не складывается из суммы их последовательных восприятий, а возникает из их отношения.

Так складывается строфа как интонационное целое. Но и она воспринимается в отношении к другим строфам. Реальная интонация строфы оказывается значимой по отношению к типичному интонационному ожиданию и в отношении к интонациям предшествующих и последующих строф. И этот же закон словов, сопоставления различных интонаций, который господствует внутри строфы, определяет и межстрофическую композицию.

То же самое можно сказать и о МЛ. Единство интонации в поэзии XVIII в. достигалось и тем, что каждый поэтический жанр подразумевал строго закрепленный за ним тип лексики.

Таким образом, общий характер МЛ был предопределен самим жанром еще до того, как чтец обращался к конкретному тексту.

Соотнесенность определенных групп лексики со шкалой «поэтического — непоэтического» сохранилась и в романтической поэзии.

Принципом, формирующим МЛ (равно как и вообще стиль пушкинского романа), было не только расширение допустимой в поэзии лексики, но и уравнивание различных и противоположных стилистических пластов как эквивалентных, игра, основанная на том, что любые слова могут оказаться рядом и любая стилистическая антонимия может быть представлена как тождество.

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!) (VI, 90).

Условность литературного штампа раскрывается тем, что одностилевые и в этом смысле эквивалентные слова введены в разные ряды: «морозы» обозначают явление реального мира, а «розы» — лишь рифму; первое — факт языка, второе — мета-языка.

...Вместо роз
В полях растоптанный навоз (VI, 360).

Здесь рифмующиеся слова демонстративно уравниваются. Возникает МЛ, основанная на игре, смещениях, допускающая широкую вариативность при переходе от письменного текста к чтению.

ЛИТЕРАТУРА И «ЛИТЕРАТУРНОСТЬ» В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Уже говорилось о высоком значении литературных реминисценций для общей структуры пушкинского романа. Однако необходимо подчеркнуть, что «литературность» выступает в «Евгении Онегине» неизменно в освещении авторской иронии. Более того, выделяя, как мы уже отмечали, метатекстовый пласт — пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение, и исключительно много места уделяя рассуждениям о том, как изображались герои другими авторами и как он, Пушкин, намерен их изображать, — автор «Онегина», по сути дела, старательно уклоняется от прямых поэтических деклараций, и его рассуждения по этому поводу пропитаны иронией. Понимать их буквально — значит становиться на очень опасный путь. Обилие мнимых поэтических деклараций не обнажает, а скрывает подлинную творческую позицию Пушкина.

Современному читателю, воспитанному на «Евгении Онегине» и на той традиции русской литературы, которая в значительной мере была определена этим романом, трудно представить себе шокирующее впечатление пушкинского произведения. Современ-

ные Пушкину читатели самых различных лагерей отказывались видеть в «Онегине» организованное художественное целое. Почти единодушное мнение заключалось в том, что автор дал набор мастерских картин, лишенных внутренней связи, что главное лицо слишком слабо и ничтожно, чтобы быть центром романного сюжета. Критик «Сына Отечества» в серьезной и в основном доброжелательной статье спрашивал: «Что такое роман? — Роман есть теория жизни человеческой». Именно с таких позиций судили «Онегина» современники и находили в нем лишь цепь несвязных эпизодов. Орган Любомудров «Московский вестник» опубликовал статью М. П. Погодина, в которой приводилось следующее мнение: «Иные вовсе отказались видеть в Онегине что-нибудь целое. Пусть Поэт надает нам приятных впечатлений, все равно — мелочью или гуртом. У нас будет несколько характеров, описания снов, вин, обедов, времен года, друзей, родных людей, и чего же больше? Пусть продолжается Онегин à l'infini. Пусть поэт высказывает нам себя и в эпизодах, и не в эпизодах». В устах критика-любомудра это было осуждением. Не случайно Д. В. Веневитинов, полемизируя с Н. Полевым, писал: «Онегин» вам нравится, как *ряд картин* (курсив оригинала.— Ю. Л.), а мне кажется, что первое достоинство всякого художника есть сила мысли¹.

Мнение об «Онегине» как произведении, лишенном органического единства («рудник для эпитафий, а не органическое существо», по выражению Н. Полевого), как ни странно, находило, на первый взгляд, поддержку в ряде самооценок Пушкина («собрание пестрых глав», «пишу пестрые строфы романтической поэмы»). Именно так, в частности, истолковал Надеждин известные слова Пушкина в конце «Онегина»:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал (курсив Надеждина.— Ю. Л.).

Однако смысл этих самооценок был иным: Пушкин указывал, что созданное им произведение — роман нового типа, Надеждин считал, что это не роман вообще². Надеждин, как и все критики,

¹ Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1934.— С. 225. Веневитинов имеет в виду высказывание Полевого: «Содержание первой главы Онегина составляет ряд картин чудной красоты, разнообразных, всегда прелестных, живых. Герой романа есть только связь описаний» (Зелинский В. Русская критическая литература о произведениях Пушкина.— М., 1887.— Ч. II.— С. 13). Ср. мнение рядовой читательницы 1828 г. А. П. Голицыной: «У меня создается впечатление, что его поэма «Онегин» так затрудняет его, что постоянно замечаешь, что он пишет без плана, без цели, без определенной установившейся идеи».

² «Евгений Онегин» не был и не назначался быть в самом деле романом, хотя имя сие <...> осталось навсегда в его заглавии. С самых первых глав можно было видеть, что он не имеет притязаний ни на единство содержания, ни на цельность состава, ни на стройность изложения...» (Зелинский В. Указ. соч.— Т. III.— С. 131).

чь эстетические представления сложились до появления «Евгения Онегина» как завершенного произведения, видел в романе художественную модель жизни, истинную именно потому, что она не копирует реальность, а переводит ее на язык «всех искусственных условий, коих критика вправе требовать от настоящего романа» (Надеждин). Именно для того, чтобы раскрыть сущность жизни, роман подвергает ее трансформации: жизнь не знает категорий начала и конца, она не дает искусственно изолированной цепочки событий, иерархизированных таким образом, чтобы главное и второстепенное резко были отделены, а все события телеологически организованы движением к единой сюжетной цели. Понятие композиционной завершенности ей чуждо в такой же мере, как и организация событий по принципу фабулы. Однако без этих «искусственных условий» нет и художественного мира романа (по крайней мере в традиционном, допушкинском понимании этого слова). Пушкин сознательно избегал норм и правил, обязательных не только для романа, но и вообще для всего, что могло быть определено как литературный текст.

Прежде всего, предмет повествования представлялся читателю не как завершенный текст — «теория жизни человеческой», а как произвольно вырезанный кусок произвольно выбранной жизни. С этим связано подчеркнутое отсутствие в «Онегине» «начала» и «конца» в литературном смысле этих понятий.

«Онегин» начинается размышлениями героя, покидающего в карете Петербург. Последующее ретроспективное изложение событий, предшествовавших отъезду, не могло ассоциироваться с экспозицией в романе, поскольку сам поэт в предисловии к публикации первой главы предупреждал читателей, что произведение «вероятно, не будет окончено», и подводил их к мысли, что сатирическая картина света — не введение к рассказу, а самая его сущность. Отсутствие «начала» в традиционном значении подчеркнуто сопоставлением реального движения повествования с изложением «нормального» построения романа в строфе XIV третьей главы («роман на старый лад»), частично реализованного в рассказе о любви Ленского и Ольги во второй и третьей главах.

Как бы опасаясь, что читатель не заметит этой особенности текста, Пушкин закончил предпоследнюю — седьмую — главу пародийным вступлением. Если содержание его противопоставляло «Онегина» «эпической музе», то место в тексте подчеркивало, что первая строфа первой главы совсем не была «началом» в литературном смысле.

Еще очевиднее отсутствие в тексте конца (что структурно и более значимо, поскольку категория конца в поэтике романа играет несравненно большую роль). Пушкин сопоставил с реальным движением своего текста «идеальную» романную норму, введя ее в повествование как метатекстовый элемент. Роман XVIII в. кончался торжеством добродетели:

И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок (VI, 56).

Романтическая эпоха требует от романа противоположного:

Порок любезен — и в романе,
И там уж торжествует он (там же).

Настойчиво повторяющиеся термины литературного метатекста: «при конце последней части» (а не «в конце жизни» или «после жизненных испытаний»), «в романе» — показывают, что речь идет о мире литературных условностей, а не о реальной жизни. Между тем текст пушкинского романа не следует ни той ни другой возможности. Уклонился Пушкин и от таких традиционных знаков «конца», как смерть или женитьба героя. Не случайно критика почла содержание романа ничтожным, а друзья не могли воспринять его как законченный текст и побуждали Пушкина к продолжению. То, что решение Пушкина не было случайным, очевидно из многочисленности вариантов его обращения к Плетневу:

Ты говоришь: пока Онегин жив,
Дотоле роман не кончен... (III, 1, 395).

Вы говорите мне: он жив и не женат.
Итак, еще роман не кончен — это клад:
Вставляй в просторную <?> вместительную раму
Картины новые... (III, 1, 396)¹.

Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча перервать,
Отдав уже его в печать,
Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И, лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывести вон.

Вы говорите: «Слава богу,
Покамест твой Онегин жив,
Роман не кончен...» (III, 1, 397).

«Неоконченность» романа² любопытно повлияла на судьбу читательского (и исследовательского) осмысления произведения Пушкина и в значительной мере сводится к додумыванию «конца»

¹ «Картины, вставленные в общую раму», — общее место в суждениях критики об «Онегине»: «Онегин есть собрание отдельных бессвязных заметок <...>, вставленных в одну раму» (Н. Полевой). «Роскошные поэтические рамы» при «ужасной пустоте» содержания видел в романе Надеждин. Ср. слова Надеждина в рецензии на «Графа Нулина»: «Неужели в широкой раме черного барского двора не уместились бы две, три хавроньи?»

² Необычность начала, его «стернианский» характер были впервые отмечены В. Шкловским (см.: Шкловский В. «Евгений Онегин». Пушкин и Стерн // Очерки по поэтике Пушкина. — Берлин, 1923).

романа. Без этого наше воображение просто не в силах примириться с романом.

Один из возможных романских концов — настойчивое стремление «завершить» любовь Онегина и Татьяны адюльтером, что позволяло бы построить из героя, героини и ее мужа классический «треугольник». От критика «Московского телеграфа», который бессознательно выдал такое ожидание пересказом: «Так и «Евгений Онегин»: его не убили, и сам он еще здравствовал, когда Поэт задернул занавес на судьбу <...> героя. В последний раз читатель видит его в спальне Татьяны, уже княгини». Появление в конце мужа, упомянутое Полевым, приобретает тот смысл, который придавали сцене многократно. Одним из последних по времени опытов «договаривания» романа в этом направлении является предложенная Л. Н. Штильманом параллель между концовкой «Онегина» и «Каменного гостя»: «Дон Гуан уходит и вбегает опять», — говорит ремарка, за которой следует другая: «Входит статуя командора». В «Евгении Онегине» появление мужа описывается так:

Но шпор внезапный звон раздался,
И муж Татьяны показался.

Подобная концовка не только придавала тексту традиционную сюжетную завершенность, но и позволяла включить роман в круг привычных и понятных читателю проблем: конфликта человеческого чувства и социальных препятствий (условная этика, «приличия», мнение света), судьбы женщины в современном читателю обществе и права ее на счастье (проблема эта обострилась в эпоху споров о женской эмансипации середины XIX века) и проч. В этих условиях оценка героини также делалась понятной и привычной: если героиня жертвовала условным мнением «света» ради чувства и, следуя ему до конца, совершала «падение» с любимым человеком, то она воспринималась как «сильная натура», «натура протестующая и энергическая». В случае отказа ее последовать за велением сердца в ней видели существо слабое, жертву общественных предрассудков или даже светскую даму, предпочитающую узаконенный и приличный разврат (жизнь с нелюбимым человеком!) откровенной правде чувства. Белинский завершил блестяще написанный очерк характера Татьяны резким требованием: «Но я другому *отдана*, — именно *отдана*, а не *отдалась*! Вечная верность — кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны»¹.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. VII. — С. 501. В другом месте Белинский, ставя Марию из «Полтавы» нравственно выше Татьяны, характеризовал последнюю как «смешение деревенской мечтательности с городским благоразумием». В письме Боткину от 4 апреля 1842 г. он писал: «О Татьяне тоже согласен: с тех пор, как она хочет век быть верно своему генералу <...>, — ее прекрасный образ затемняется» (XII, 94).

В противоположном лагере русской критики сюжетное решение также связывалось с некоторым нравственным эталоном поведения. Ап. Григорьев обрушился на Белинского и западников за то, что «пушкинская Татьяна была упрекаема ими же в том, что отдалась Онегину». Чрезвычайно характерно, с одной стороны, отношение к герою как к живому лицу («упрекаема» Татьяна, а не Пушкин), а с другой стороны, представление о романе как идеализированной норме жизни, жизни, взятой в сущностных закономерностях. Конечно, Белинскому не пришло бы в голову упрекать любую знакомую ему даму за верность нелюбимому мужу, так же как и Ап. Григорьеву — осуждать за измену. Однако и тот и другой подразумевают как очевидное, что к литературным персонажам должны применяться другие критерии. Мысли о том, что светское общество, деформировав прежде чистую душу Татьяны и превратив ее в «княгиню», не дало свершиться счастливому (т. е. литературному!) концу — соединению героя и героини, продолжают обсуждаться в научной литературе¹.

Если проблема любви и любовного треугольника (вариант: любви и брака) давала возможность одного привычного «конца» романа, то другим была гибель героя («женить, по крайней мере уморить»). Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно живучими версиями, «дописывающими» пушкинский роман рассуждениями о декабризме Онегина и его последующей ссылке в Сибирь или гибели на Кавказе. Версия о «декабризме» Онегина имеет длительную историю². Дело, конечно, не только в свидетельстве Юзефовича³. Рассмотрим наиболее аргументированное изложение этой версии — в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля». Основных аргументов в пользу «декабризма» Онегина два: идея внутреннего перерождения героя под влиянием дуэли с Ленским, путешествия по России и любви к Татьяне и соображения композиционной законченности. Относительно первой группы аргументов уже отмечалось, что ни одно из наблюдений, развитых Г. А. Гуковским с присущим ему исследовательским блеском, не имеет каких-либо конкретно-исторических признаков, позволяющих связать Онегина VIII главы с декабризмом, а не с любым из других общественных явлений (декабризм не был для Пушкина синонимом «прогрессивности» героя или его положительной оценки — он имел точные историко-

¹ См., например: Макогоненко Г. Роман Пушкина «Евгений Онегин». — М., 1963. — С. 115—116 и 129, а также в кн.: Медведева И. «Горе от ума» Грибоедова; Макогоненко Г. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. — М., 1971. — С. 201.

² См.: Томашевский Б. В. Десятая глава «Евгения Онегина» // Литературное наследство. — Т. 16—18. — С. 387. Пушкин: Итоги и проблемы изучения. — М.; Л., 1966. — С. 430.

³ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1974. — Т. II. — С. 107.

идеологические признаки). Что же касается композиционных соображений, то здесь с особенной силой раскрывается давление на исследователя определенной презумпции. Сначала автор декларирует сюжетную завершенность романа, а затем на основании этого тезиса предлагает дополнить реальный, изданный и санкционированный Пушкиным текст исследовательскими реконструкциями, чтобы композиционная стройность действительно реализовалась: «Композиция «Евгения Онегина» — образцовый пример обдуманного, геометрически законченного и отчетливого сюжетного построения». Из этой предпосылки делается вывод, что дуэль Ленского в первой части должна иметь параллель во второй в виде восстания на Сенатской площади. Но далее говорится, что «Пушкин не смог осуществить своего замысла» и в реальном тексте идеальная симметрия построения отсутствует. И исследователь предлагает восполнить ее следующим образом: Онегин «может выйти на площадь четырнадцатого декабря, выйти против того уклада, который отнял у него его любовь¹, отравив еще в юности его собственную душу, против того общества, которое сделало его убийцей, которое принесло великое горе его Татьяне. Таким образом, неосуществленное заключение романа о том, что Онегин погибает в восстании, закономерно вытекает из всего смысла книги, из всего развития ее сюжета и идеи²».

Мы сознательно избрали анализ «Онегина», отличающийся глубиной и оригинальностью исследовательской мысли, а не полуанекдотические домыслы об «утаенных главах», якобы повествовавших о поездке Татьяны за Онегиным в Сибирь (или о возможном участии мужа Татьяны в заговоре 14 декабря и пр.). Но именно на лучших образцах подобной методики видны ее слабые стороны — стремление «дополнить» реальный текст романа каким-либо «концом». Пожалуй, ближе многих из последующих исследователей к пониманию природы построения «Онегина» был Белинский, писавший: «Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца? — Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки. <...> Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? До-

¹ Неужели же Пушкин считал, что если бы заговорщики 14 декабря победили и удалось осуществить парламентские планы Никиты Муравьева или даже идею республиканской директории и земельной реформы Пестеля, то узы брака потеряли бы для Татьяны святость и она отдалась бы Онегину?

² Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.— М., 1957.— С. 267, 274.

вольно и этого знать, чтоб не захотеть более ничего знать...»¹.

Однако и внутреннее сюжетное построение «Онегина» обманывало привычное ожидание читателей романов.

Почти единодушны жалобы критиков на то, что характеры в романе очерчены слабо или не выдержаны. Такое впечатление читателей — следствие сознательных усилий автора.

Для стилистической структуры «Евгения Онегина» чрезвычайно важен принцип, когда текст отчетливо задает некоторое художественное ожидание, которое затем делается предметом обсуждения на метауровне, разоблачается как литературный трафарет и отвергается автором. Герои «Онегина» неизменно оказываются в ситуациях, знакомых читателям по многочисленным литературным текстам. Но ведут они себя не по нормам «литературности». В результате «события», т. е. сюжетные узлы, которые подсказывают читателю его память и художественный опыт, не реализуются. Сюжет «Онегина» в значительной мере отмечен отсутствием событий (если понимать под «событиями» элементы романного сюжета). В результате читатель все время оказывается в положении человека, ставящего ногу в ожидании ступеньки, между тем как лестница окончилась и он стоит на ровном месте. Сюжет складывается из непроисходящих событий. Приезд Онегина в деревню, письмо Татьяны к нему, гибель Ленского, вторая встреча и любовь Онегина — ни одно из событий не влечет за собой тех последствий, которые должны были вытекать из них в самых различных типах построения сюжета романа. Как роман в целом, так и каждый эпизод, равный, грубо говоря, главе, кончается «ничем».

Традиционная для романа схема построения сюжета подразумевает выделение, с одной стороны, героев, с другой — препятствий. Героев связывает любовь, предписывающая им определенные нормы поведения и поступки. Однако окружающий мир не признает этих норм законными и требует другого поведения. Поэтому он выступает в качестве препятствия в отношениях между влюбленными. Борьба между противоборствующими силами может увенчаться победой влюбленных, которые тем самым докажут истинность своего понимания норм человеческих отношений, — это будет счастливый конец. Однако препятствия могут оказаться непреодолимыми — реализуются нормы окружающего мира. В этом случае произведение кончается трагически, а события, ожидание которых предписано логикой поведения влюбленных, — не произойдут. Может не состояться объяснение в любви, похищение или свадьба, как, например, не состоялось похищение в «Дубровском». Однако «несовершение событий» имеет в «Евгении Онегине» совсем иной смысл. Здесь оно происходит не потому, что срывает *один из двух возмож-*

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Т. VII. — С. 469 (курсив мой. — Ю. Л.).

ных механизмов романного сюжета, а потому, что механизмы эти, постоянно создаваясь поэтом, оказались вообще неработающими. Так, в начале романа препятствий в традиционном смысле (внешних препятствий) нет. Напротив, все — и в семье Лариных, и среди соседей — видят в Онегине возможного жениха Татьяны. Тем не менее соединения героев не происходит. В конце между героями возникает препятствие — брак Татьяны. Но если традиционное препятствие есть порождение предрассудков, деспотизма, коварства и т. п. и цель состоит в его устранении, то здесь героиня не хочет устранять препятствий, потому что видит в них не внешнюю силу, а нравственную ценность. Дискредитируется самый принцип построения сюжета в соответствии с нормами романтического текста. Поскольку роман завершается ничем, опровергается самый подход к каждому эпизоду как к звену в сюжетной цепи. Вопрос: какие события он подготавливает? — неуместен. События происходят не для чего-то, они *просто происходят*. Но эта нарочитая неорганизованность — мнимая. Она возникает не из отбрасывания законов построения сюжета, а из их взаимного пересечения, раскрывающего относительность и условность каждого сюжета по сравнению с действительностью. Но эта «непостроенность» жизни — не только закон истины для автора, но и трагедия для его героев: включенные в поток действительности, они не могут реализовать своих внутренних возможностей и своего права на счастье. Они становятся синонимом неустроенности жизни и сомнения в возможности ее устроить.

* *

*

В композиции романа есть еще одна особенность. Как мы видели, роман строится по принципу присоединения все новых и новых эпизодов — строф и глав. Читатель уже был знаком с героем и имел о нем определенное представление, когда его вниманию предлагались новые главы. Подобное построение не столь уж редко в литературе: мы с ним сталкиваемся в циклах повествований о популярных героях. Так организованы циклы новелл о Шерлоке Холмсе, циклы анекдотических историй типа рассказов о Ходже Насреддине или Михаиле Клопском. В известном отношении так построен и «Василий Теркин». Общим для всех этих произведений будет самостоятельность каждой главы (новеллы, анекдота), принцип свободного наращивания новых глав и циклизации их вокруг одного и того же героя, который, вступая в новые сюжетные столкновения, остается в сущности неизменным. Читателей радует именно эта неизменность: в новых ситуациях они узнают все тот же полюбившийся им тип. Этот принцип широко используется в кинематографе (особенно в коммерческом) XX в., поскольку такое построение всегда связано с массовой литературой и популярным героем.

Однако, придав «Онегину» характер романа с продолжением, Пушкин существенно изменил сам этот конструктивный принцип: вместо героя, который в постоянно меняющихся ситуациях реализует одни и те же, ожидаемые от него читателем свойства и интересен именно своим постоянством, Онегин, по сути дела, предстает перед нами каждый раз другим. Поэтому если «в романе с продолжением» центр интереса всегда сосредоточен на поступках героя, его поведении в различных ситуациях (ср. народную книгу о Тиле Эйленшпигеле или построение «Василия Теркина»), то в «Онегине» каждый раз вперед выдвигается сопоставление характеров. Главы строятся по системе парных противопоставлений:

Онегин — петербургское общество;
Онегин — автор;
Онегин — Ленский;
Онегин — помещики;
Онегин — Татьяна (в 3—4-й главах);
Онегин — Татьяна (в сне Татьяны);
Онегин — Зарецкий;
кабинет Онегина — Татьяна;
Онегин — Татьяна (в Петербурге).

Названные герои соотнесены с центральным персонажем, но никогда не вступают в соотношение (в сопоставление характеров) между собой. Остальные персонажи делятся на две группы: существующих лишь в отношении к фигуре Онегина или обладающих некоторой самостоятельностью. Последнее будет определяться наличием соотнесенных с ними героев, а также числом таких соотнесений. Так, няня будет отнесена только к Татьяне, Ольга — к Татьяне и Ленскому (причем формальный, книжно-традиционный характер противопоставления Ольги Татьяне будет демонстративно обнажен). Относительно беден список противопоставлений Ленскому:

Ленский — Онегин;
Ленский — Ольга;
Ленский — помещики.

Зарецкий включен лишь в два ряда оппозиций:

Зарецкий — Онегин;
Зарецкий — Гильо.

Зато Татьяне дана парадигма противопоставлений, не уступающая Онегину:

Татьяна — Ольга;
Татьяна — семья Лариних;
Татьяна — подруги;
Татьяна — няня;
Татьяна — Онегин (в 3—4-й главах);
Татьяна — Онегин (в сне Татьяны);
Татьяна — кабинет Онегина;

Татьяна — автор;
Татьяна — московское общество;
Татьяна — «архивны юноши»;
Татьяна — Вяземский;
Татьяна — петербургский свет;
Татьяна — Нина Воронская;
Татьяна — Онегин (в Петербурге).

Любопытно, что муж Татьяны нигде не выступает в качестве сопоставленного с ней характера — он лишь персонифицированное сюжетное обстоятельство.

Такое построение (Н. И. Мордовченко назвал его «профильным») сводит каждый характер к набору дифференциальных признаков. В романе поразительно мало прямых характеристик и описаний героев (в основном они сосредоточены вокруг второстепенных персонажей: Зарецкий описан подробнее, чем Онегин, а Ольга — чем Татьяна; портрет Ольги дан с большей степенью детализации, портрет Онегина не дан совсем). Это тем более интересно, что, как мы говорили, текст демонстративно строился как рассказывание, «болтовня», имитировал движение речи. Между тем характеры даются не средствами, которые диктовало бы речевое движение, не через описание (события не происходят: даже гибель Ленского преподносится как препятствие событию — герои должны разлучиться), а средствами «языка системы». Сказанное еще раз убеждает нас в том, что «болтовня», непринужденный рассказ — это иллюзия, создаваемая усложнением, а не отсутствием внутренней структуры.

В этом смысле опыт «Евгения Онегина» интересно продолжен в «Герое нашего времени». Лермонтов, как и Пушкин, создал «роман с продолжением». Главы «Героя нашего времени» вначале печатались (и мыслились) как самостоятельные новеллы, в которых один и тот же персонаж все время вступает в новые парные отношения с другими героями, каждый раз при этом по-новому раскрываясь. Однако Лермонтов дал каждой главе-новелле фиксированного повествователя, с позиции которого, с «точки зрения» которого ведется рассказ. Пушкин, как мы видели, предпочел авторское повествование, которое в многочисленных стиливых сломх постоянно меняет точку зрения. При этом события у Лермонтова играют гораздо большую роль, поскольку в центре его художественной задачи стоит не только характеристика героя, но и проблема «бездеятельной деятельности».

Судьбы героев разворачиваются в сложном пересечении литературных реминисценций. Руссо, Стерн, Сталь, Ричардсон, Байрон, Констан, Шатобриан, Шиллер, Гёте, Филдинг, Матюрен, Луве де Курве, Август Лафонтен, Мур, Бюргер, Геснер, Вольтер, Карамзин, Жуковский, Баратынский, Грибоедов, Левшин, В. Пушкин, В. Майков, Богданович, произведения авторов массовой ро-

мантической литературы — русской и европейской — таков неполный список литературных произведений, чьи тексты составляют фон, в проекции на который обрисовывается судьба героев. К этому списку следует прибавить и «южные» поэмы самого Пушкина.

Однако активность этих внетекстовых связей проявляется именно в том, что возбуждаемое ими ожидание читателей систематически и сознательно обманывается. Несовпадение реального сюжета с ожидаемым тем более подчеркнуто, что сами герои вовлечены в тот же мир литературности, что и читатели. Их самообъяснения и их понимание сущности событий часто определяются теми или иными литературными штампами. При этом чем ближе герой к миру литературности, тем ироничнее отношение к нему автора. Полное освобождение Онегина и Татьяны в 8-й главе от пут литературных ассоциаций (достигаемое тем, что создается предельно литературная ситуация, которая решается так, что все «литературное» оказывается лишеным значения) осознается как вхождение их в подлинный, т. е. простой и трагический, мир действительной жизни.

«ПОЭЗИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

Создавая «Евгения Онегина», Пушкин поставил перед собой задачу, в принципе совершенно новую для литературы: создание произведения литературы, которое, преодолев литературность, воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой. Видимо, так Пушкин понимал звание «поэта действительности», которым наградил его И. Киреевский.

Мы видели, что именно это стремление заставило Пушкина демонстративно отказаться от романной ритуалистики. Тексту, который осознавался как «роман», неизбежно приписывалась по отношению к действительности некоторая нормативная функция. В разных эстетических системах по-разному определялась природа этой функции, однако неизменным оставалось представление, что роман правильнее, организованнее, субстанциональнее, чем аморфный поток жизни в ее случайных и нетипических проявлениях. Отказ от такого подхода требовал внесения в произведение элементов «капризности», случайного хода событий, имитации «нетипичного» в ходе повествования, систематического уклонения от схемы. Для имитации «непосредственности» текста Пушкину пришлось отказаться от таких мощных рычагов смысловой организации, как, например, «конец» текста.

Избранное Пушкиным построение отличается большой сложностью. С одной стороны, оно подразумевает постоянное преодоление структуры путем выявления, выведения ее в сферу сознательного описания. Это придает произведению характер не только «романа о героях», но и «романа о романе». Постоянная

смена местами персонажей из внетекстового мира (автор, его биографические друзья, реальные обстоятельства и жизненные связи), героев романного пространства и таких метатекстовых персонажей, как, например, Муза (персонифицированный способ создания текста), — устойчивый прием «Онегина», приводящий к резкому обнажению меры условности.

Мы наблюдаем самые необычные встречи: Пушкин встречается с Онегиным, Татьяна — с Вяземским¹. Муза поэта то присутствует, как мифологическая персонификация, на лицейском экзамене перед Державиным, то, отождествляясь с сюжетными героями, вмешивается в вымышленное действие романа, как бы совпадая с его героиней. И в этом, и во всех других случаях принадлежность любого структурного элемента тому или иному уровню организации оказывается условной. Любой структурный элемент может оказаться объектом фиксации и описания именно как условный, принадлежащий данной структуре, он поставлен в соответствие определенным метаописательным характеристикам. Однако он же может легко переместиться на совсем иную структурную орбиту, войти в другую систему, и тогда его предшествующая метауровневая характеристика окажется тщетной, схематической, не улавливающей его сложной сущности.

Таким образом, постоянные определения тех или иных аспектов повествования в разнородных литературных терминах — весь метаописательный пласт текста — включаются в сферу авторской иронии, раскрываются перед читателем как тщетные, условные, не охватывающие сущности явлений.

Построенное таким образом повествование достигало эффекта «неструктурности» и «внеискусственности» не ценой отказа от художественной структуры или резкого ее упрощения, а путем предельного усложнения организации текста. Только текст, одновременно подчиняющийся перекрестным и взаимоналоженным, взаимоотрицающим и конфликтно противопоставленным законам организации, которые одновременно на каком-то высшем уровне раскрывали свое структурное единство и тождественность, мог восприниматься как не построенный вообще, как «болтовня». Центральные персонажи «Онегина» включены в ситуации, которые, с одной стороны, многократно повторялись в разнообразных литературных текстах, а с другой — вполне могут быть осмыслены без какого-либо обращения к литературной традиции, на основании реально-бытового опыта читателя. Соответственно герои многократно сопоставляются, отождествляются, противо-

¹ Вяземский с некоторым недоумением сообщал жене 23 января 1828 г.: «Он, шут, и меня туда вернул:

У скучной тетки Таню встреть,
К ней как-то В... подсел
И душу ей занять успел»

(Литературное наследство.— М., 1952.— Т. 58.— С. 72).

поставляются определенным традиционным персонажам. Но каждое такое сближение лишь приблизительно и поверхностно характеризует героя. При этом значимыми делаются и те черты в его облике, которые совпадают с литературным двойником героя, и те, которые не уместаются в его границах.

Уже в первой главе перед Онегиным открыто несколько литературных дорог. Эпиграф из элегии Вяземского «Первый снег» отсылал к элегическому герою поэзии конца 1810-х гг.:

По жизни так скользит горячность молодая
И жить торопится и чувствовать спешит!
(...) И, чувства истощив, на сердце одиноком
Нам оставляет след угаснувшей мечты,
Но в памяти души живут души утраты.

Другая литературная инерция заставляла воспринимать героя в русле образов сатирической литературы как стереотипную маску dandy, щеголя новой (с позиций сатиры XVIII в.) формации. В этой связи сюжет первой главы мог быть осмыслен как «день щеголя» — сатирическая картина жизни петербургского света. Наконец, синтез этих литературных традиций вызывал в памяти образ Чайльд Гарольда. Имя это также было прямо названо в первой главе:

Как Child-Harold, угрюмый, томный,
В гостиных появлялся он... (VI, 21).

В 1826 г. Ф. Булгарин, еще отражавший в этот период мнения кругов, близких к А. Бестужеву и К. Рылееву, писал: «Но как любопытство, вероятно, столько же мучит читателей как и нас самих; чтобы постигнуть, предузнать, что таков будет Онегин, то мы, теряясь в догадках и предположениях, невольно остановились мыслью на Чайльд Гарольде знаменитого Байрона. (...) Вот характер Чайльд Гарольда, также молодого повесы, который, наскучив развратом, удалился из отечества и странствует, нося с собою грусть, пресыщение и ненависть к людям. Не знаем, что будет с Онегиным; до сих пор главные черты характера те же»¹. То, что характер Онегина «однороден с характером Чайльда Гарольда», находил и И. Киреевский в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828).

Уже колебание между этими тремя взглядами на героя, в соединении с тем, что каждая из этих позиций выступает в освещении авторской иронии, создает ожидание чего-то более широкого, чем любое из данных объяснений.

В дальнейшем такой метод характеристики героя усложняется тем, что в текст вводятся носители книжного сознания и их точка зрения на него. При этом любое осмысление через призму готовых литературных представлений дезавуируется как ложное

¹ Северная пчела.— 1826.— № 132.

или лишь частично истинное. Такое осмысление в гораздо большей мере характеризует носителя сознания, чем объект осмысления. Последний же может описываться именно через несовпадение с той характеристикой, которая ему дается, т. е. чисто негативно.

Так, Татьяна, «воображаясь героиней своих возлюбленных творцов» (VI, 55), соответственно строила в своей душе и образ Онегина:

Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон...
<...> В одном Онегине слились (там же).

В этом случае книжное мышление героини оказывается на роли «литературы», а текст пушкинского романа выполняет функцию внелитературной «жизни». Распределив между собой и Онегиным роли из известных ей романов, Татьяна тем самым может с уверенностью, как ей кажется, предсказать будущий ход событий. Герой может быть лишь одним из двух — Ловласом или Грандисоном:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши (VI, 67).

Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон (VI, 55).

Однако он и не Ловлас: он не собирается ни «хранить», ни «губить» героиню. Напротив того, он «очень мило поступил с печальной Таней», явив при этом «души прямое благородство». Литературная норма поведения героя оказывается разоблаченной, а внелитературная — прозаические правила будничной порядочности, которые, с точки зрения условного кода «ангел хранитель — демон искуситель», просто не существуют, — оказывается релевантной и достойной быть возведенной в ранг текста. Так получается, что только то, что не является ни с какой литературной позиции «текстом», достойно быть им.

Далее к Онегину примеряется еще целый ряд литературных масок. То он — добрый молодец-разбойник, а Татьяна — красная девица (в духе баллады-сказки «Жених»), то он сближается с Адольфом Констана. Если к этому прибавить мнение «людей благоразумных» в VIII строфе восьмой главы, то набор возможных истолкований будет весьма широким. В отдельных случаях автор будет настолько далек от предлагаемых героиней объяснений, что центр их значения переместится на характеристику ее самой. В других автор окажется почти (или полностью) с ними единомышлен (строфа XXII седьмой главы о «современном человеке»). В этих случаях существенные стороны характера героя отразятся в природе его литературного двойника. Но тем более явственной окажется при дальнейшем развитии действия неадекватность этих персонажей и Онегина.

Определяя сущность реализма, Г. А. Гуковский видел «основной принцип реализма» в том, что он «индивидуальный характер признает производным от среды»¹. «Если личность, характер формируются средой, то, значит, аналогичная среда должна формировать аналогичные личности; эти личности, индивидуально отличающиеся друг от друга чертами общественно случайными (физическая внешность, темперамент, гениальность или глупость и т. п.), совпадут друг с другом в чертах социально-исторических, закономерных. Именно эти общие черты и существенны для искусства реализма»².

Положение это может быть принято лишь со значительной осторожностью и исключительно важными оговорками. Идея господства среды над отдельной личностью была выдвинута просветительским сознанием XVIII в. Еще в 1760 г. Ф. В. Ушаков под влиянием Гельвеция писал: «Человек есть хамелеон, принимающий на себя цвет предметов его окружающих. (...) Общежитие вселяет в нас ряд своих мыслей»³. Как основа художественной образности этот принцип реализовывался, например, в очерковой культуре «натуральной школы», но видеть в нем основу всего реалистического искусства XIX столетия крайне неосторожно.

В «Евгении Онегине» законы поведения различных персонажей строятся совсем не одинаково. Чем ближе тот или иной персонаж к массовому фону романа, тем короче парадигма противопоставлений, в которую он включен, и тем меньше возможных альтернатив поведения открывается перед ним. Такой герой руководствуется каким-либо одним бытовым или низведенным в быт литературным образцом, т. е. социокультурным стереотипом. Поведение такого героя сразу и однозначно предсказуемо. На этих персонажах определение реализма, данное Г. А. Гуковским, полностью распространяется. С центральными героями романа дело обстоит гораздо сложнее. В каждый момент сюжетного развития перед ними открывается ряд альтернативных вариантов действия в рамках культурных возможностей их эпохи. Мощному нивелирующему воздействию среды может быть противопоставлена столь же мощная сила духовного сопротивления личности, поскольку сама среда не только создает человека, но и активно создается им. Именно это борение и создает жизнь романного героя XIX в., начало чему положено «Евгением Онегиным». Характер героя реализуется не как автоматическое воздействие

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя.— М.; Л., 1959.— С. 13. Исследования Г. А. Гуковского в области творчества Пушкина и Гоголя и его формула реализма составили целый этап в изучении русской литературы. Работы эти сохраняют свою ценность по сей день. Нам приходится обращаться к ним в полемическом контексте именно потому, что они, бесспорно, относятся к наиболее ярким трудам предшествующего периода литературной науки.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.— М., 1957.— С. 334—335.

³ Публикация и перевод А. Н. Радищева. См.: Радищев А. Н. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1938.— Т. 1.— С. 200.

на него среды, а как борьба за деавтоматизацию поведения, за возможность выбора того или иного решения, без чего нет моральной ответственности личности за свои поступки, как нет и самой личности. Не случайно на странице 301 своего исследования реализма Пушкина — книги, до сих пор остающейся одной из наиболее глубоких работ на эту тему, — Г. А. Гуковский говорит о моральной невменяемости Сальери, так как, по мнению ученого, подлинным убийцей является совсем не он, а «историческое бытие». Можно отдать должное смелости ученого, не побоявшегося довести до конца свою мысль и тем обнажить ее очевидную ложность. Сальери у Пушкина — не марионетка в руках надличностных сил, а яркая личность, осуществляющая выбор своего пути и несущая за этот выбор моральную ответственность.

Во-первых, социальная среда только в самых упрощенных социологических схемах выступает как нечто нерасчлененное, исключая разнообразие граней и преломлений. Общество, построенное из таких социальных глыб, просто не могло бы существовать, так как исключало бы всякое развитие. Во-вторых, для каждого человека социокультурная ситуация не только раскрывает некоторое множество возможных путей, но и дает возможность разного отношения к этим путям, от полного приятия предложенной ему обществом игры до полного ее отрицания и попыток навязывания обществу некоторых новых, до него никем не практиковавшихся типов поведения. Отстаивая для себя более высокую степень свободы, человек, с одной стороны, принимает и более высокую меру общественно-моральной ответственности, а с другой — становится в более активную позицию по отношению к окружающей его действительности. Говоря на языке современников Белинского, оставаясь объектом истории, он одновременно делается и ее субъектом. В особенной мере это относится к литературным персонажам, которых автор может ставить в экспериментальные условия и экстремальные ситуации, испытывая возможности, заложенные в человеке и истории.

Разнообразие характеристик, несведенность противоречивых оценок, даваемых основному герою на протяжении пушкинского романа в стихах, придают его поступкам высокую степень непредсказуемости, а его характеру — динамичность сочетания различных возможностей. Герой колеблется от полного подчинения среде в лице Зарецкого и «общественного мнения» (что привело к дуэли и гибели Ленского) до полного себя им противопоставления. Отсутствие однозначной логики в образе Онегина придает ему ту жизненность, о которой писал позже Ап. Григорьев: «Не знаю, как вы, а я не люблю логической последовательности в художественном изображении, по той простой причине, что не вижу ее нигде в жизни»¹.

¹ Григорьев А. Литературная критика. — М., 1967. — С. 297.

Оборвав рассказ о своем герое задолго до того, как он исчерпал возможности дальнейшего сюжетного движения, Пушкин превратил его в ту художественную загадку, над решением которой бился весь русский роман XIX — начала XX в. Все версии «онегинского типа» от Рудина и Обломова до героя «Возмездия» Блока, от Чичикова (ср. глубокое замечание Ап. Григорьева: «Дело объезжать Россию и сталкиваться с различными слоями ее жизни Пушкин поручил потом не Онегину, а известному «плутоватому человеку Павлу Ивановичу Чичикову»¹) до Раскольникова и Ставрогина — это попытки разрешить «загадку Онегина» и исчерпать заложенные в этом образе художественно-исторические возможности.

Но если Онегин создан как герой, всегда стоящий на распутье, то путь Татьяны может показаться завершенным, а образ — однозначно исчерпанным. Это не так. Во-первых, то, что Татьяна отсекала от себя возможность романских «поступков», лишь перенесло динамическую противоречивость ее характера в сферу внутренней жизни, превратив ее образ в глубоко трагический. Во-вторых, добровольный, сознательно принятый, а не продиктованный автоматизмом внешнего давления, отказ от совершения поступка сам есть поступок наивысшей ценности. Он означает не потерю личной свободы, а высшее ее проявление — осознание связи свободы и ответственности. В этом отношении ошибочным представляется часто встречающееся противопоставление якобы суетной сложности характера Онегина мудрой простоте Татьяны (простота и цельность здесь получают оттенок «природности» и незатронутости культурой). Образ Татьяны в такой трактовке теряет внутренний трагизм. Жизнь Татьяны — не растворение в автоматизме ритуализованной череды дней, не потеря личности, запретившей себе свободу выбора, а добровольно принятый подвиг. Психологическая близость к народу так же не дана ей извне, как нечто поглощающее ее личность, а есть именно результат развития личности, ее постоянных усилий по выбору нравственно наиболее трудного пути.

Подвиг Верности, который добровольно принимает на себя героиня Пушкина, конечно, шире проблемы верности семье. Последнее становится знаком самого понятия верности. Это позволило чуткому Кюхельбекеру парадоксально приравнять Татьяну 8-й главы к Пушкину: «Поэт в своей 8 главе похож на Татьяну сам: для лицейского его товарища, для человека, который с ним вырос и его знает наизусть, как я, везде заметно чувство, коим Пушкин переполнен»². Проходящее от романов Тургенева и «Анны Карениной» до «Поэмы без героя» Анны Ахматовой расширение темы верности (и неверности) до самых общих истори-

¹ Григорьев А. Литературная критика.— М., 1967.— С. 178.

² Кюхельбекер В. К. Путешествие, дневник, статьи.— Л., 1979.— С. 99—100.

ческих ее истолкований продолжает жизнь пушкинской героини в многократных интерпретациях и преломлениях.

Пушкин в «Евгении Онегине» задал отношение этих характеров и создал их принципиально открытыми. Не искусственное придумывание «конца» пушкинского романа, а прослеживание его судеб в русской культуре раскрывает нам смысл «Евгения Онегина».

В многочисленных русских романах XIX в. просматривается в различных трансформациях онегинская структура, которую можно было бы определить как пересечение смыслового «поля Онегина» и «поля Татьяны». В «поле Онегина» оказываются персонажи, интеллектуально возвышающиеся над другими, с доминирующими требованиями счастья, свободы, трактуемой как «свобода для себя». Конфликт этих героев с окружающей действительностью основан на том, что эта действительность причиняет им лично страдания и препятствует их личному счастью. В «поле Татьяны» господствует поэзия Верности и Долга, свобода понимается как сознательная жертва собой для счастья других, а конфликт с окружающим миром вызван зрелищем чужих страданий и желанием послужить страдающим.

Различные интерпретации онегинского начала образуют характерологическую парадигму, в которую входят Печорин, Бельтов, Рудин, Обломов, Андрей Болконский, Ставрогин, Иван Карамазов. Однако этот же онегинский импульс включается и в другую парадигму: Германн, Чичиков, Раскольников, «подросток» и все трансформации «наполеоновского» архитипа.

Трансформации «поля Татьяны» определяют не только героинь романов Тургенева и Гончарова, но и пару: Сонечка Мармеладова — Анна Каренина. Характерно, что и в «Нови», и в стихотворении в прозе «Порог», и в очерке Г. Успенского «Выпрямил» народническое и народвольческое начало воплощается именно как женское. С этим же связано, видимо, неожиданное подчеркивание женственности в образах Нежданова в «Нови», князя Мышкина в «Идиоте» и Алеши Карамазова, завершающееся тем, что Александр Блок назовет в дневнике 1918 г. Христа, идущего впереди красногвардейцев его «Двенадцати», «женственным призраком»¹.

Отношение этих смысловых полей и их взаимное напряжение определило не только пути русского романа XIX в., но и нравственную атмосферу, формировавшую русскую интеллигенцию этого столетия.

ЕДИНСТВО ТЕКСТА

Исследовательское наблюдение вскрывает в тексте «Евгения Онегина» поэтику противоречий, контрапунктное столкновение различных структурных элементов. Весь текст построен как много-

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т.— М.; Л, 1963.— Т. VII.— С. 330.

образное нарушение многообразных структурных инерций. И однако для обнаружения этого нужно специальное аналитическое усилие — в непосредственном читательском восприятии текст романа выглядит прямо противоположным образом: как исключительно монолитный, отмеченный единством стиля, авторской манеры повествования и образов героев. Соединяя эти два соображения, мы можем сказать, что разорванность, контрастность, контрапунктное построение являются в пушкинском романе средством создания целого, обретающего в читательском восприятии прямо противоположные качества — единства, гармоничности, монологической формы, композиционной законченности. Представляется совершенно необходимым рассмотреть механизмы, делающие возможной такую метаморфозу текста в читательском восприятии.

В структуре пушкинского романа в стихах имеются рабочие механизмы, которые ориентированы на объединение разнородных субтекстовых образований в единое органическое целое.

1. Первую группу составляют те структурные организации, которые непосредственно реализованы в тексте и могут быть обнаружены средствами анализа его материальной данности.

а) Звуковая организация текста. Анализ этого аспекта построения пушкинского романа в стихах убеждает в единстве и устойчивости основных структурных черт. Текст романа, с этой точки зрения, построен на принципах своеобразного сингармонизма: наряду с организацией на фонемном уровне четко прослеживается организация на уровне дифференциальных признаков фонем, которые, повторяясь, связывают различные фонемы в некоторые непрерывные мелодические линии. Это придает звуковому аспекту текста характер гармонического единства. То, что семантически контрастные и стилистически разнородные куски текста погружены в единую звуковую структуру, заставляет воспринимать конфликт как форму общности.

б) Единство стиховой речи, которое было подробно освещено Ю. Н. Тыняновым в статье о композиции «Евгения Онегина». Отсылаем к ней читателя.

в) Стилистическое построение. Многообразные формы чужой речи реализованы в тексте «Онегина» принципиально иным образом, чем в сказовом повествовании прозы второй половины XIX—XX вв. В. В. Виноградов отмечал, что иностилистические куски погружены у Пушкина в стихию авторской речи. Чужая речь существует в пушкинском рассказе не как таковая, автономно и независимо, а в качестве окрашивающих элементов повествования. «Онегин» диалогичен или даже полилогичен. Однако это — полилог, пересказанный в авторском монологе. Поэтому текст «Онегина» как таковой может восприниматься и как многоголосие — при таком подходе будут активизироваться признаки, характеризующие текст как контрапунктное столкновение многообразных форм чужой речи, и как авторский монолог, в который «чужие голоса» входят как показатели широты диапазона голоса

повествователя. Своеобразие «Онегина» состоит в том, что применительно к нему оба подхода будут правильными, несмотря на их очевидную взаимную дополнительную. Онегинский текст просматривается и в перспективе антитетичности, и в перспективе тождественности этих подходов.

2. Вторую группу объединяющих текст механизмов составляют те, которые даны не в тексте, а в его функционировании, образуются за счет взаимодействия графически зафиксированного текста романа с определенными типами читательского ожидания.

В этой связи хочется указать на некоторые аспекты внутри-текстовых механизмов, приводящих к самовозрастанию меры его организации. Прежде всего здесь следует упомянуть об именах собственных, которыми обозначаются герои. В общеязыковой практике значение имени собственного определяется тем, что все участники разговора **знают** объект, который им обозначается¹. То, что имена собственные являются словесными знаками лично, интимно, единично известных объектов, придает единство всем случаям употребления того или иного имени собственного не благодаря отсылке к какому-либо общему качеству, а в результате внетекстового знания.

В художественном тексте употребление собственных имен подчинено принципиально иным закономерностям. Обозначаемый тем или иным именем персонаж реально существует лишь в такой мере, в какой он упоминается в тексте. Употребляя многократно в разговоре имя «Иван» или «Катя», мы сохраняем единство между высказываниями, поскольку **знаем** этого Ивана или эту Катю (или же допускаем, что хотя мы их и не знаем, но кто-то их знает). Собственные имена характеризуются наибольшим отождествлением имени и обозначаемого объекта: «Ребенку, научившемуся отождествлять себя со своим именем собственным, нелегко привыкать к таким отчужденным именам, как личные местоимения. <...> Ги де Мопассан признался, что его имя, произносимое им самим, звучало для него как-то странно»². В результате употребление собственных имен в художественном тексте создает несколько странную, с коммуникативной точки зрения, ситуацию. Требуется интимное знакомство с внетекстовой сущностью объекта, а объект как таковой вне текста вообще не существует.

Здесь полезно будет напомнить поучительные данные, которые получила в результате тщательно поставленного и вполне научного самонаблюдения слепоглухонемая исследовательница О. И. Скороходова. Согласно ее записям, отождествление всех случаев контакта с носителем определенного имени собственного

¹ См.: Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя.— М., 1972.— С. 96.

² Там же.— С. 98.

для нее не представляло никакой трудности, поскольку прикосновение к руке или лицу, вибрация пола от движений и другие виды внесловесного контакта создавали непосредственное знакомство с личностью носителя имени. Однако когда ей приходилось сталкиваться с персонажем из текста, отождествление становилось более трудным: если одно и то же лицо фигурировало в двух различных текстах, то в сознании Скороходовой оно распадалось на два различных персонажа. «О Герцене я знаю по его книге «Былое и думы», а также и из других источников. Поэтому у меня не всегда бывает одинаковое представление о нем. Я могу представить его и взрослым, и маленьким мальчиком»¹.

Особая природа имен собственных заставляет по-разному строить повествование в тех случаях, когда носитель имени лично известен участникам коммуникации и когда он не знаком или — более того — вымышлен. Во втором случае в значительно большей мере необходимо подчеркивать единство объекта, обозначенного собственным именем. Для этого ему приписываются постоянные внешние признаки, повторяющиеся как своеобразная рифма, связывающая различные состояния образа воедино. Таковы знаменитые завитки волос Анны Карениной или лучистые глаза княжны Марьи в «Войне и мире». Повторение названных читателю деталей внешности необходимо, поскольку не названные вообще «не существуют». Еще существеннее непрерывность и предсказуемость поступков персонажа (определяемая как наличие «характера») и единство его ситуативной позиции в отношении к другим персонажам, автору-повествователю и читательской позиции. Здесь художественное повествование накладывает значительно более жесткие ограничения, чем нехудожественное.

В «Онегине» это правило сознательно нарушено: с одной стороны, автор, казалось бы, делает все, чтобы образы рассыпались на несвязанные эпизоды, а с другой — не дает ритмических повторов деталей внешности или каких-либо иных элементов искусственного «скрепления» образа.

И все же образы в «Онегине» не рассыпаются. Достигается это, во-первых, за счет того, что роман стоит не у истоков художественного повествования, а имеет за спиной обширную художественную традицию, позволяющую автору рассчитывать на определенную культуру читателя. Читателю достаточно одного внешнего сигнала — единства имени, чтобы он подключил в своем сознании уже готовые механизмы текста, повышая меру его «спаянности»². Во-вторых, вся структура пушкинского романа

¹ Скороходова О. И. Как я воспринимаю и представляю окружающий мир.— М., 1954.— С. 420.

² Так, в момент введения в кинематографе резко приближенных планов зритель воспринимал это как анатомическое рассечение тела актера, а не как элемент художественного языка (ср.: Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства.— М., 1968.— С. 50—51; Монтегю Айвор. Мир фильма.— Л., 1969.— С. 76), что ограничивало возможности режиссеров. В настоя-

имитировала «болтовню» и этим подключала его текст к традиции нехудожественного рассказа о «добрых друзьях», лично знакомых персонажах (ср. «Онегин — добрый мой приятель...»), что допускало гораздо большую свободу разрывов в тексте.

Таким образом, механизмы внутренних противоречий, с одной стороны, не разрушали единства повествования, а с другой — резко понижали степень избыточности рассказа.

Аналогично и воздействие читательского знания природы романной структуры на восприятие текста «Онегина». Реальный текст пушкинского романа, сознательно лишенный автором признаков жанровой конструкции, воспринимается читателем на фоне этой конструкции. Отрицания определенных структурных форм становятся в сознании читателя их разновидностями. Роман, в сознании читателей, с одной стороны, делается более традиционным, чем под пером автора, а с другой — мгновенно превращается в исходную точку новой традиции. Подобно тому, как наличие глубинных представлений о «правильных» синтаксических конструкциях позволяет нам не замечать «неправильности» разговорной речи, глубинная жанровая норма «доставляет» реальный текст, придавая ему большую меру организации. Для того чтобы окончательно реализовать свой художественный смысл, текст такого типа должен быть включен в определенную прагматическую ситуацию — активное соотношение с воспринимающим сознанием.

ЧЕЛОВЕК В ПУШКИНСКОМ РОМАНЕ В СТИХАХ

Строя текст как непринужденную беседу с читателем, Пушкин постоянно напоминает, что сам он — сочинитель, а герои романа — плод его фантазии:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову... (VI, 30).

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явился впервые мне... (VI, 190).

Без них Онегин дорисован.
А та, с которой образован
Татьяны милый Идеал... (Там же).

Одновременно, широко включая в текст метатекстовые рассуждения о правилах построения текста, Пушкин знакомит нас с

шее время самые резкие смены планов не вызывают у зрителей никаких трудностей и не нарушают единства восприятия. То, что Л. Толстой резко увеличивает повторы деталей внешности своих героев, возможно, связано с **начальной** позицией его романов, стоящих у истоков традиции многопланового и многофигурного повествования, в котором рост сюжетных линий и их переплетений, резкое увеличение числа персонажей требовали дополнительных средств для «склеивания» отдельных персонажей.

многочисленными дорогами, по которым тем не менее он не ведет свое повествование. Он перечисляет ряд типов и способов создания романских персонажей, но делает это для того, чтобы уклониться от них:

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец (VI, 56).

Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины (VI, 57).

Ни по одному из этих путей, так же как и по ряду других, демонстративно прокламированных автором, роман не идет. Исключительно активное уподобление персонажей романа литературным стереотипам (то от лица автора, то в порядке самоопределения героев) неизменно завершается разоблачением ложности подобных уподоблений. При этом персонажи получают чисто негативную характеристику по контрасту с определенными литературными типами.

Утверждение, что герой не является ни одним из щедро перечисленных литературных типов, приводит читателя к убеждению, что герой вообще не является литературным персонажем и не подчиняется законам литературы. Тьнянов имел все основания утверждать: «Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь, мать — также. Вне их — штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью»¹. Однако эффект такого построения прямо противоположен: текст вообще как бы перестает быть литературой, а действующие лица — как бы и не литературные персонажи, а живые личности.

Эта особенность позволяет Пушкину одновременно уверять читателей, и что герои — плоды его художественной фантазии, а следовательно, должны подчиняться законам литературы, и что они — реальные люди, приятели и знакомцы автора, никакого отношения к литературе не имеющие.

Кроме того, реставрируя уже составленную им романтическую мифологию отношения автора и героя, Пушкин в конце романа намекает на связь между героиней и некоторым объектом утаенного чувства поэта:

А та, с которой образован
Татьяны милый Идеал...
О много, много Рок отъял! (VI, 190).

¹ Тьнянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Цит. соч.— С. 66.

Такие мистификации были условием читательского переживания романтических сюжетов, однако противоречили декларации отношения поэтических образов и реальной биографии в LVII—LVIII строфах первой главы. В результате герои романа могли многообразно интерпретироваться, не укладываясь ни в одну из интерпретаций безоговорочно. Пушкин создавал в принципе новое соотношение между художественным текстом и исторически соответствующей ему литературной теорией. Вместо представления, согласно которому создание новых типов и методов искусства подразумевало отбрасывание предшествующих как «устарелых» и «ложных», в результате чего художественно активным оказываются лишь хронологически последний пласт искусства (непосредственные предшественники отбрасываются, а из более отдаленных делается тенденциозный отбор), предлагалась концепция непосредственной жизненности всей толщи культурно-художественного напластования. Пушкин проделал между 1822 и 1830 гг. значительную художественную эволюцию, причем различные типы художественной организации текста последовательно сменяли и отменяли в его художественном развитии друг друга. Однако «Онегин» оказался иначе организованным, чем остальное пушкинское творчество за эти годы: пройденное не отбрасывалось, а становилось составным элементом нового.

Такое положение, весьма обычное для стихийно развивающихся уровней текста, перенесено здесь в сферу сознательно организуемых художественных подсистем, конструируемых под влиянием метапостроений. В связи с этим приходится остановиться вообще на соотношении «стихийного» и «теоретического» в пушкинском романе.

Обычное читательское переживание текста романа протекает в следующих измерениях: 1) Читая роман и погружаясь в его внутренне организованный и замкнутый в себе мир, мы отождествляем этот мир романного текста с действительностью. В этом аспекте персонажи и события текста выступают в одном ряду с персонажами и событиями эмпирической реальности. 2) Читая роман, мы не только погружаемся в его мир, но и одновременно продолжаем находиться вне этого мира, оставаясь участниками реальных событий. В этой позиции мы находимся вне литературы и оцениваем текст, сопоставляя его с той жизнью, соучастниками которой мы являемся — биографически, исторически, идеологически, как живые люди или как мыслители. В этом аспекте роман выступает перед нами уже не как часть действительности, но как ее объяснение, располагаясь по отношению к жизни на некотором метауровне. С этой точки зрения, мы видим в тексте уже не фрагмент жизни, а ее модель. Пушкинский роман в стихах требует принципиально иного восприятия.

1) Обилие метаструктурных элементов в тексте «Онегина» не дает нам забыть в процессе чтения, что мы имеем дело с **литературным** текстом: погружаясь в имманентный мир романа, мы не

получаем иллюзии действительности, поскольку автор не только сообщает нам об определенном ходе событий, но и все время показывает декорации с обратной их стороны и втягивает нас в обсуждение того, как можно было бы иначе построить повествование.

2) Однако стоит нам, выйдя за пределы внутренней по отношению к тексту позиции, взглянуть на него в свете оппозиции «литература — действительность», чтобы с известной долей изумления обнаружить, что «Онегин» вырывается из чисто литературного ряда в мир реальности.

3) Одновременно мы сталкиваемся и с процессом, противоположным по направлению: хотя вся имманентная структура «Онегина» ориентирована на то, чтобы вызвать у читателя ощущение «не-романа», — подзаголовок «Роман в стихах», исходного расположения героев, установки на повествование как историю их жизни, любви как основы конфликта оказывается достаточно, чтобы читатель включил текст в ряд уже известных ему романтических произведений и осмыслил произведение именно как роман.

В этих условиях читательское восприятие работало в направлении, противоположном авторским усилиям: оно возвращало тексту «Онегина» качества модели, расположенной над уровнем эмпирической действительности.

Наглядной иллюстрацией этих сложных сдвигов в функционировании текста является процесс трансформации онегинской традиции в последующей судьбе русского романа. Уже неоднократно отмечалось, что весь русский роман XIX в. корнями уходит в «Онегина» и так или иначе интерпретирует его содержание. Однако в данной связи нас интересуют два аспекта рецепции пушкинского романа. С одной стороны, по отношению к последующей традиции «Онегин» выступает как своеобразный эталон — то, что Пушкиным мыслилось как прямая противоположность нормам поэтики романа, само превратилось в норму романной поэтики. Причем именно «Онегин» определил многие черты, которые в дальнейшем стали ассоциироваться со спецификой русского романа. С другой стороны, текст «Онегина» в последующей традиции неизменно подвергается существенным и весьма характерным трансформациям.

Разные авторы извлекают из сложного целого пушкинского романа отдельные смысловые срезы, развивая и одновременно схематизируя его структуру. Истолкование «Онегина» — неизменно проекция его на некоторое более определенное и менее объемное смысловое пространство. «Онегин» выступает по отношению к последующей традиции не столько как литературный факт, сколько как факт реальности.

Параллелизм между Онегиным и Печориным очевиден до тривиальности, роман Лермонтова пересекается с пушкинским не только благодаря основным характерам — соотносительность их под-

держивается многочисленными реминисценциями¹. Наконец, известный афоризм Белинского о том, что Печорин — «это Онегин нашего времени», «несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою»², закрепил эту параллель в сознании читательских поколений. Можно было бы привести много соображений относительно отражения антитезы Онегин — Ленский в паре Печорин — Грушницкий (показательно, что еще в 1837 г. Лермонтов был склонен отождествлять Ленского с Пушкиным), о трансформации повествовательных принципов «Онегина» в системе «Героя нашего времени», обнаруживающей явственную преемственность между этими романами, и т. д. Однако для нас интересно, в первую очередь, не это, равно как и не объективные различия между образами Онегина и Печорина, неоднократно рассматривавшиеся от Белинского и Ап. Григорьева до работ советских лермонтоведов. Интересно попытаться реконструировать на основании фигуры Печорина то, как Лермонтов интерпретировал онегинский тип, каким он видел Онегина.

Характерный для «Онегина» принцип самоосмысления героев сквозь призму литературных штампов активно применяется в «Герое нашего времени»³. Цель Грушницкого — «сделаться героем романа» (Лермонтов в М. Ю. Указ. соч.— Т. VI.— С. 263); княжна Мери стремится «не выйти из принятой роли» (там же.— С. 290); Вернер сообщает Печорину: «В ее изображении вы сделались героем романа в новом вкусе» (там же.— С. 272). В «Онегине» литературное самоосмысление — признак наивности, принадлежности к детскому и неистинному взгляду на жизнь. По мере духовного созревания герои освобождаются от литературных очков и в восьмой главе предстают уже не как литера-

¹ Ср.: «Взор показался мне чудно нежен», «Взор его очей / Был чудно нежен...» (VI, 112). Ср. также цитату из посвящения Плетневу в «Княжне Мери», эпитафия из «Онегина» в «Княгине Лиговской» и пр. См.: Лермонтов в М. Ю. Соч.: В 6 т.— М.; Л., 1957.— Т. VI.— С. 665 (примеч. Б. М. Эйхенбаума). Б. М. Эйхенбаум заметил, что в рукописи «Княгини Лиговской» Лермонтов ошибкой назвал Печорина Евгением. См.: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове.— М.; Л., 1961.— С. 233.

Целые сцены «Героя нашего времени» могут быть поняты лишь как реплики на «Онегина». Таков, например, эпизод ревности Грушницкого к Печорину на балу, подготовляющий, также параллельную к «Онегину», сцену дуэли:

— Я этого не ожидал от тебя,— сказал он, подойдя ко мне и взяв меня за руку.

— Чего?

— Ты с нею танцуешь мазурку? — спросил он торжественным голосом.— Она мне призналась...

— Ну, так что ж? А разве это секрет?

— Разумеется, я должен был этого ожидать от девчонки, от кокетки... Уж я отомщу! (Лермонтов в М. Ю. Указ. соч.— Т. VI.— С. 303.) Ср.: «Кокетка, ветреный ребенок» (VI, 116).

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч.— М., 1954.— Т. IV.— С. 265.

³ См. главу «Проблема «простого человека» в творчестве Лермонтова» в кн.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова.— М.; Л., 1964.— С. 123—133.

турные образы известных романов и поэм, а как люди, что гораздо серьезнее, глубже и трагичнее.

В «Герое нашего времени» расстановка акцентов иная. Герои вне литературной самокодировки — персонажи типа Бэлы, Максима Максимыча или контрабандистов — простые люди. Что касается персонажей противоположного ряда, то все они — и высокие, и низменные — кодируются литературной традицией. Разница лишь в том, что Грушницкий — это персонаж Марлинского в жизни, а Печорин ориентирован на онегинский тип.

Литературная кодировка персонажа в романтическом и реалистическом тексте имеет принципиально различный характер. В романтическом тексте перенесение на героя штампа «Кайн», «Наполеон», «Брут» означало соответствующую трансформацию окружающего его пространства («русский Брут» подразумевал существование «русского Цезаря»; ср. у Пушкина, применительно к политической ситуации эпохи Венского конгресса: «Вот Кесарь — где же Брут?» — II, 1, 311) и, как следствие, повторение, в основных показателях, сюжетной ситуации кода.

В реалистическом тексте традиционно кодированный образ помещается в принципиально чуждое ему и как бы внелитературное пространство («гений, прикованный к канцелярскому столу»). Результат этого — смещение сюжетных ситуаций. Самоощущение героя оказывается в противоречии с теми окружающими его контекстами, которые задаются как адекватные действительности. Яркий пример такой трансформации образа — соотношение героя и сюжетных ситуаций в «Дон Кихоте». Заглавия типа «Рыцарь нашего времени» или «Герой нашего времени» включают читателя в такой же конфликт.

Печорин кодирован образом Онегина, но именно поэтому он не Онегин, а его интерпретация. Быть Онегиным — для Печорина роль. Онегин не «лишний человек» — само это определение, так же как герценовское «умная ненужность», появилось позже и является некоторой интерпретирующей проекцией Онегина. Онегин восьмой главы не мыслит себя литературным персонажем. А между тем, если политическая сущность «лишнего человека» была раскрыта Герценом, а социальная — Добролюбовым, то историческая психология этого типа неотделима от переживания себя как «героя романа», а своей жизни — как реализации некоторого сюжета. Такое самоопределение неизбежно ставит перед человеком вопрос о его «пятом акте» — апофеозе или гибели, завершающих пьесу жизни или ее человеческий роман. Тема гибели, конца, «пятого акта», финала своего романа становится одной из основных в психологическом самоопределении человека романтической эпохи. Как литературный персонаж «живет» ради финальной сцены или последнего возгласа, так человек романтической эпохи живет «ради конца». «Умрем, братцы, ах, как славно умрем!» — восклицал А. Одоевский, выходя 14 декабря 1825 г. на Сенатскую площадь.

«Конец! Как звучит это слово» (Лермонтов М. Ю. Указ. соч.— Т. II.— С. 59). Тема конца, «торжества иль гибели» проходит через все творчество Лермонтова. Исключительно важна она и для Печорина, который постоянно осознает себя участником финала сюжетов: «Я был необходимое лицо пятого акта» (там же.— Т. VI.— С. 301); «Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать потому, что еще нет его кареты. Но карета готова? — прощайте!» (там же.— С. 321).

Психология «лишнего человека» — это психология человека, все жизненное амплуа которого было нацелено на гибель и который тем не менее не погиб. Романный сюжет застает «лишнего человека» после окончания «пятого акта» его жизненной пьесы, лишённого сценария дальнейшего поведения. Для поколения лермонтовской «Думы» понятие «пятого акта» еще наполнено исторически реальным содержанием — это 14 декабря. В дальнейшем оно превращается в условную точку сюжетного отсчета. Естественно, что деятельность после деятельности превращается в дрящуюся бездеятельность. Лермонтов предельно ясно раскрыл связь несостоявшейся гибели и бесцельности дальнейшего существования, заставив Печорина в середине «Княжны Мери» проститься с жизнью, свести все счеты с ней и... не умереть. «И теперь чувствую, что мне еще долго жить» (там же.— С. 322). Л. Н. Толстой в дальнейшем показал, как эта литературная ситуация становится программой реального поведения, повторно удваиваясь (романтический герой как некоторая программа поведения, реализуясь в реальных поступках русского дворянина, становится «лишним человеком»; в свою очередь, «лишний человек» становится, сделавшись фактом литературы, программой для поведения определенной части русских дворян¹.

Андрей Болконский, как и Печорин, переживает момент «торжества иль гибели» в середине повествования, а затем становится героем, живущим после окончания собственного амплуа. При этом существенно противопоставление этого сюжетного пути внешне близкому ему типу «возрождающегося героя». Этот последний образ, имеющий, с точки зрения генезиса, отчетливо мифологические черты, строится принципиально иначе: умирая в некотором первом и более низменном воплощении в середине (или даже начале) повествования, он возрождается как новый человек для новой жизни («...и новый человек ты будешь» — Пушкин). Такой возрождающийся герой, как известно, типичен для сюжетов Толстого и в принципе противостоит персонажам ряда «романтический герой — лишний человек», которые, умирая в середине

¹ Можно предположить, что на жизненную судьбу В. С. Печорина определенным образом повлияло, кроме реальных факторов, и созвучие его фамилии (которую он, вероятно, произносил как Печорин) с фамилией лермонтовского героя. Однако, поставленный жизненными условиями в иную ситуацию, он сделался уже не кавказским офицером, а профессором и «русским скитальцем» — персонажем, тяготеющим к миру Достоевского, а не Лермонтова.

действия, влачат далее существование живых мертвецов (живут, не возрождаясь или совершая безнадежные попытки возродиться к жизни, не меняя своей внутренней сущности: любовь к Бэле Печорина, к Наташе — князя Андрея)¹.

Тема «живого мертвеца» делается особенно характерной даже не для текстов русского романтизма, а для повествований, переносящих романтического героя в бытовые ситуации, изучающих его поведение в условиях реальной действительности — от тургеневского «да он и был мертвец»² до «Возмездия» Блока.

Таким образом, традиция Онегина — не повторение онегинских черт, а их трансформация.

Характерным свидетельством того, что онегинская традиция неизменно сопровождалась трансформацией образов, имеющей характер упрощения структурной природы текста и введения ее в рамки тех или иных литературных традиций (включая сюда и традицию, созданную самим пушкинским романом; естественно, что для автора и современников его «Онегин» в такой же мере не мог с нею соотноситься, в какой для последующих поколений он стал от нее неотделим), является раздвоение сюжетных интерпретаций. В определенной традиции «онегинская ситуация» — это конфликт между «онегинским» героем и героиней, связанной с образом Татьяны. Так будут строиться основные романы Тургенева и Гончарова, «Саша» Некрасова, причем тургеневская версия романа онегинского типа настолько прочно войдет в русскую традицию, что станет определять восприятие и самого пушкинского текста.

Однако одновременно можно будет указать и на истолкование «онегинской ситуации» как столкновения двух мужских персонажей (конфликт: Онегин — Ленский). Основоположителем традиции здесь выступил Лермонтов в «Княжне Мери». Показатель-

¹ Об этом подробнее см. в главе «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия».

² Трансформированная онегинская ситуация присутствует не только в «Рудине», «Дворянском гнезде» и «Накануне», но и в «Отцах и детях», что явно обнаруживается в почти пародийном параллелизме ряда эпизодов. Ср.:

— Секундантов у нас не будет, но может быть свидетель.

— Кто именно, позвольте узнать?

— Да Петр.

— Какой Петр?

— Камердинер вашего брата. Он человек, стоящий на высоте современного образования, и исполнит свою роль со всем необходимым в подобных случаях комильфо» (Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т.— М., 1954.— Т. III.— С. 317). Отсылка к эпизоду, в котором Онегин приводит своего камердинера в качестве секунданта на место дуэли, очевидна (ср. VI, 127—128). Включение наемного слуги в число секундантов или свидетелей формально, с точки зрения правил дуэли, не могло быть оспорено, но в «Онегине» представляло сознательное оскорбление второго секунданта (Зарецкого), поскольку подразумевалось равенство секундантов перед судом чести (в определенных случаях предусматривалась возможность дуэли между секундантами). В «Отцах и детях» — это оскорбительная насмешка над Павлом Петровичем и самой дуэлью, поскольку свидетель должен выступать как арбитр в вопросах чести.

но с этой стороны то, что Гончаров в «Обыкновенной истории» «снял» с «Онегина» именно такую сюжетную структуру, прежде чем перейти к «пушкинско-тургеневскому» типу интерпретации, а Тургенев в «Отцах и детях» оставил излюбленный тип организации романного материала ради «мужского конфликта».

Конечно, пути усвоения онегинской традиции, даже в относительно узкой сфере сюжета, были многообразны и не сводились к перечисленным выше. Можно было бы, например, указать на представляющуюся очевидной связь между первоначальным замыслом «Анны Карениной» («романа о неверной жене») и активным обсуждением в критике середины века поведения Татьяны как ретроградного — в свете идей жоржизма и женской эмансипации. Толстой как бы ставил эксперимент, показывая, что произошло бы, если бы пушкинская героиня повела себя как «передовая женщина», стоящая выше предрассудков.

Однако, породив сложную и многообразную романную традицию, «Евгений Онегин», в сущности, стоит вне ее.

Строго романная структура не просто вычитывалась (и уж тем более не вчитывалась) последующей традицией. В «Онегине» имеется и активно «работает» структурный пласт, организованный в строго романной традиции. Он проявляется и в неоднократно отмечавшейся симметрии композиционного построения, которое может одновременно восприниматься и как «неорганизованный» отрывок без начала и конца, и как строго размеренное здание с зеркальной повторяемостью параллельных сюжетных ходов¹, и в спонтанно присутствующих в тексте «романных» сюжетных ходах. Однако романная структура не полностью охватывает всю толщу произведения, в такой же мере, в какой не охватывает ее (составляя лишь определенный пласт) и метаструктурная система размышлений автора о принципах творчества, равно как и весь слой демонстративной «литературности».

Двойственность построения характера центральных героев в пушкинском романе в стихах проявилась в исключительно своеобразном месте, которое занимают образы в общей структуре романа. Как это было уже давно подчеркнуто Л. С. Выготским, развивавшим мысли Ю. Н. Тынянова, выделение из живой ткани романа «образов» как некоторых константных и статических сущностей («изображение человека 20-х годов и идеальной русской девушки»), имеющих самостоятельное, вне связи с общей структурой пушкинского текста, бытие, понижает художественную и идеологическую значимость произведения: «Герои при этом понижаются не только в наивно житейском их значении, но, что самое важное, именно статически, как некие законченные сущности, которые не изменяются на всем протяжении романа. Между тем, стоит только обратиться к самому роману, чтобы показать, что

¹ Наиболее подробно идея сюжетной симметрии развита в работе: Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. — М., 1955. — С. 178—198.

герои трактуются Пушкиным динамически»¹. Выготский при этом имеет в виду и частично цитирует положение Тынянова, согласно которому художественное единство героя принципиально отличается от бытового представления о единстве внехудожественной личности человека: статическому и целому, лишенному внутренних противоречий бытовому восприятию человека (и наивным перенесением этого восприятия в мир литературных произведений) противопоставляется динамическое соотношение противоречивых кусков повествования, из которых художественное сознание, актом творческого насилия, воссоздает вторичное единство художественного образа. «Достаточно того, что есть знак единства, есть категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства*. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. <...> И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»².

Однако общая плодотворность приведенных выше положений не снимает их односторонности и потребности в коррекции.

С одной стороны, представление о литературном персонаже как динамической интеграции противоречивых свойств, поставленных под условный знак структурного единства, свойственно, как сознательная установка, отнюдь не всем типам художественного обобщения. В западноевропейской художественной традиции оно обычно связывается с именами Шекспира и Сервантеса, в русской — ведет свое начало от «Евгения Онегина» (в этом отношении примеры из Достоевского, которые приводит Выготский, доказывают скорее наличие в этих романах пушкинской традиции, а не мысль о нормативности такого построения для любого романа вообще). Существует не менее мощная традиция мировых повествовательных жанров, ориентированная на удаление из образов героев любых взаимопротиворечащих свойств. Кстати, та романная традиция, которую мог иметь в виду Пушкин, в значительной мере определялась именно этой тенденцией: она свойственна и Ричардсону, и Метьюрину, и Нодье, и Руссо как автору «Новой Элоизы». Такие произведения, как «Племянник Рамо», «Манон Леско» или «Исповедь» Руссо, на этом фоне выступали как разрозненные и не образующие традиции факты.

С другой стороны, целостность и статичность внелитературного — бытового — представления о человеке весьма не безуслов-

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 283.

² Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. — М., 1965. — С. 27 (курсив Ю. Н. Тынянова. — Ю. Л.). Ср.: Ч у д а к о в А. П. Статья Ю. Н. Тынянова «О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры. Новые открытия. — М., 1975. — С. 123.

на. Такая статическая целостность образуется при **словесном пересказе**, в форме художественного повествования, наших впечатлений от определенной личности. Само же непосредственное наблюдение всегда отрывочно, фрагментарно и противоречно. Склеивание и унификация этих впечатлений в единый образ — результат вторичных психологических операций, не свободных от влияния художественного опыта.

Таким образом, слишком смело было бы утверждать, что художественное и нехудожественное моделирование человеческой личности имеют вечные, статически противопоставленные признаки, которые могут быть имманентно описаны вне их взаимной соотношенности. Духу мысли Тьнянова, как кажется, более будет соответствовать представление о них как о динамической, взаимно соотношенной системе, постоянство которой заключается во взаимном отличии, а функция — в периодической агрессии через разделяющую их границу в структуре культуры. В эпоху Пушкина именно литературным повествовательным текстам приписывались свойства большей организованности и упорядоченности, чем та, которая свойственна потоку жизни:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел¹.

Разрушая плавность и последовательность истории своего героя, равно как и единство характера, Пушкин переносил в литературный текст непосредственность впечатлений от общения с живой человеческой личностью. Только после того, как онегинская традиция вошла в художественное сознание русского читателя как своего рода эстетическая норма, стало возможным преобразование цепи мгновенных видений автором героя в объяснение его характера: непосредственное наблюдение повысилось в ранге и стало восприниматься как модель. Одновременно жизни стали приписываться свойства простоты, цельности, непротиворечивости. Если прежде жизнь воспринималась как цепь бессвязных наблюдений, в которых художник силой творческого гения вскрывает единство и гармонию, то теперь бытовое наблюдение приравнивалось к утверждению, что человек прост и непротиворечив; поверхностный наблюдатель видит рутинное благополучие и пошлое, обыденное единство там, где художник вскрывает то, «чего не зрят равнодушные очи» (Гоголь), — трагические разрывы, глубинные контрасты.

«Евгений Онегин» знаменует момент равновесия этих двух тенденций, что подразумевало не только приписывание литературе свойств жизни, но и жизни — черт литературы. В этом смысле чрезвычайно знаменателен конец пушкинского романа: приложив столько усилий к тому, чтобы финал «Онегина» не напоминал

¹ Баратынский Е. Полн. собр. стихотворений. — М., 1936. — Т. 1. — С. 168.

традиционных описаний «при конце последней части», Пушкин вдруг приравнивает Жизнь (с заглавной буквы!) роману и заканчивает историю своего героя образом оборванного чтения:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим (VI, 190).

Поэт, который на протяжении всего произведения выступал перед нами в противоречивой роли автора и творца, созданием которого, однако, оказывается не литературное произведение, а нечто прямо ему противоположное — кусок живой Жизни, вдруг предстает перед нами как читатель (ср.: «и с отвращением читаю жизнь мою»), т. е. человек, связанный с текстом. Но здесь текстом оказывается Жизнь. Такой взгляд связывает пушкинский роман не только с многообразными явлениями последующей русской литературы, но и с глубинной и в истоках своих весьма архаической традицией.

Мы любим, говоря о Пушкине, именовать его родоначальником, подчеркивая тем самым связь с последующей и разрыв с предшествовавшей ему эпохой. Сам Пушкин в творчестве 1830-х гг. более был склонен подчеркивать непрерывность культурного движения. Резкое своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» лишь подчеркивает его глубокую двустороннюю связь с культурой предшествующих и последующих эпох.

ИДЕЙНАЯ СТРУКТУРА «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»

«Капитанская дочка» — одно из наиболее совершенных и глубоких созданий Пушкина — неоднократно была предметом исследовательского внимания. В обширной литературе вопроса особо следует выделить ряд исследований Ю. Г. Оксмана¹ и главу в книге Г. А. Гуковского². Архивные разыскания и публикации документов, равно как и тонкий анализ идейного содержания повести в работах Ю. Г. Оксмана, производимый на обычном для этого исследователя широком идеологическом фоне, и рассмотрение

¹ Работы Ю. Г. Оксмана, посвященные «Капитанской дочке», публиковались между 1934 и 1955 гг. В дальнейшем они вошли в книгу «От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева» (Саратов, 1959). Здесь же на с. 101—102, 105, 110—111 и 131 — обзор литературы вопроса. Литература о «Капитанской дочке», появившаяся после первой публикации настоящей главы, указана в кн.: Гиллельсон М. И., Мушина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий: Пособие для учителя. — Л., 1977. — С. 186—191. Здесь особенно следует выделить работы Г. П. Макогоненко, Н. Н. Петруниной, Л. С. Сидякова и И. М. Тойбина.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.

художественной природы повести, ее места в истории формирования пушкинского реализма в книге Г. А. Гуковского составляют высшие достижения советского литературоведения в этой области. И если те или иные конкретные положения этих работ могут стать предметом научного спора, то это не умаляет их значения как основы для любого дальнейшего углубления в анализ пушкинской повести. Ряд глубоких замечаний исследователь найдет в работах Б. В. Томашевского, В. Б. Шкловского, Д. П. Якубовича, Е. Н. Купреяновой, Н. К. Пиксанова, Д. Д. Благого и др. Это, однако, не означает, что проблематика «Капитанской дочки» выяснена исчерпывающе. Более того, многие кардинальные вопросы позиции Пушкина в «Капитанской дочке» все еще продолжают оставаться дискуссионными. Таково, например, столкновение знаменитых слов о «русском бунте». Если Ю. Г. Оксман считает их своеобразной данью цензурным условиям, воспроизведением охранительной точки зрения (равной взглядам Дашковой и Карамзина), разоблачаемой всем ходом повествования, вызывающего читательское сочувствие Пугачеву, то другой авторитетный знаток творчества Пушкина Б. В. Томашевский писал: «Оставленная в тексте романа сентенция отнюдь не вызывалась необходимостью изложения событий. Что же касается до взглядов Гринева, как героя романа, на Пугачева и крестьянское движение, то Пушкин отлично охарактеризовал их в других более четких словах и в самом ходе действия. Если он сохранил эту фразу, то потому, что она отвечала собственной системе взглядов Пушкина на крестьянскую революцию. За этой фразой не кроются ни презрение к русскому крепостному крестьянству, ни неверие в силы народа, ни какие бы то ни было охранительные мысли. Эта фраза выражает, что Пушкин не верил в окончательную победу крестьянской революции в тех условиях, в которых он жил»¹.

Это не единственный из спорных вопросов, возникающих в связи с «Капитанской дочкой». Решение их следует искать на путях анализа произведения как идейно-художественного единства.

Путь пушкинской мысли от «Дубровского» к замыслам о Шванвиче, Башарине (параллельно с работой над «Историей Пугачева») и, наконец, к «Капитанской дочке» хорошо изучен в работах Ю. Г. Оксмана² и ряда других исследователей³. Суммировать эти данные можно следующим образом: Пушкин в начале 1830-х гг., исходя из чисто политического наполнения понятия свободы, пришел к убеждениям, весьма характерным для про-

¹ Томашевский Б. В. Пушкин.— М.; Л., 1961.— Кн. II.— С. 189.

² См.: Оксман Ю. Г. От «Капитанской дочки» А. С. Пушкина к «Запискам охотника» И. С. Тургенева.— С. 5—36.

³ См., например: Шкловский В. Заметки о прозе Пушкина.— М., 1937; Фокин Н. И. К истории создания «Капитанской дочки» // Уч. зап. Уральского пед. ин-та.—1957.

должателей декабристской мысли¹. Свобода, понимаемая как личная независимость, полнота политических прав, в равной мере нужна и народу, и дворянской интеллигенции, утратившей антинародные феодальные привилегии, но выковавшей в вековой борьбе с самодержавием свободолюбивую традицию. Борьба за уважение деспотом прав дворянина — форма борьбы за права человека. С этих позиций народ и дворянская интеллигенция («старинные дворяне») выступают как естественные союзники в борьбе за свободу. Их противник — самодержавие, опирающееся на чиновников и созданную самодержавным произволом псевдоаристократию, «новую знать». В области художественной типологии такой подход подразумевал своеобразную конструктивную образа: определяющим в человеке считалось не социальное бытие, которое было у Дубровского и Троекурова общим (Пушкин, конечно, был чужд вульгарно-социологическому противопоставлению «мелкопоместного» и «крупного» барства), а принадлежность к определенному кругу идей, культурно-психологическому типу. Только с этих позиций можно было признать, что дворянский, общий с Онегиным, образ жизни не затрагивает народного нравственного склада Татьяны, а Дубровский может перейти на сторону народа, оставаясь дворянином. Он утратил имущество, но не пережил того нравственного переворота, который потребовался, например, Нехлюдову, чтобы перейти на сторону народа. Дубровский в крестьянском отряде — это нравственно тот же Дубровский, каким он был до рокового перелома своей судьбы. Прошедшая жизнь офицера и помещика не представляется ему грехом и скверной, а новая — нравственным воскресением. Русский столбовой дворянин, наследник вековой традиции сопротивления самодержавию, он естественный союзник народа. И в качестве вождя восставших он сохраняет патриархальную власть над своими крестьянами. Его отряд скорее напоминает партизанскую «партию» 1812 г., возглавленную офицером типа Васьки Денисова или Николая Ростова (которого его гусары называют «наш граф»), чем русскую крестьянскую вольницу, поднявшуюся с топором на господ.

«Общие замечания», которыми снабдил Пушкин «Историю Пугачева» для Николая I, свидетельствуют о глубоком переломе, который произошел во взглядах Пушкина в ходе изучения материалов крестьянской войны под руководством Пугачева. Пушкин писал: «Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало.<...> Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противоположны» (IX, 1, 375). Именно то, что

¹ Ср. сопоставление экономических воззрений Пушкина и М. Орлова в работе: Боровой С. Я. Об экономических воззрениях Пушкина в начале 1830-х гг. // Пушкин и его время.— Л., 1962.— Вып. 1.

в основе поведения людей, как теперь считает Пушкин, лежат «интересы», позволяет объединить всех дворян, без различия их идейно-интеллектуального уровня, степени свободолюбия или сервилизма, в один, общий с правительством, лагерь, противопоставленный «черному народу». Типизация художественного образа приобрела отчетливо социальную окраску. Это, в свою очередь, наложило отпечаток на всю идейно-художественную структуру повести.

Вся художественная ткань «Капитанской дочки» отчетливо распадается на два идейно-стилистических пласта, подчиненных изображению двух миров: дворянского и крестьянского. Было бы недопустимым упрощением, препятствующим проникновению в подлинный замысел Пушкина, считать, что дворянский мир изображается в повести только сатирически, а крестьянский — только сочувственно, равно как и утверждать, что все поэтическое в дворянском лагере принадлежит, по мнению Пушкина, не специфически дворянскому, а общенациональному началу¹.

Каждый из двух изображаемых Пушкиным миров имеет свой бытовой уклад, овеванный своеобразной, лишь ему присущей поэзией, свой склад мысли, свои эстетические идеалы. Быт Гриневы, воспитание героя даются сквозь призму ассоциаций с бытом фонвизинских героев². Однако резкая сатиричность образов Фонвизина смягчена. Перед нами — рассказ вызывающего сочувствие читателей героя о своем детстве. Фонвизинские отзвуки воспринимаются не как сатирическое изображение уродства неразумной жизни плохих помещиков, а как воссоздание *характерного* в дворянском быту XVIII в. Уклад жизни провинциального дворянина Гриневы не противопоставлен, как это было у Фонвизина, вершинам дворянской культуры, а слит с ней воедино. «Простаковский» быт Гриневых не снимает их связи с лучшими традициями дворянской культуры XVIII в. и их порождением —

¹ В этом смысле характерно часто встречающееся стремление исследователей перенести «простого» Миронова из дворянского лагеря в народный. Позиция Пушкина в «Капитанской дочке» значительно более социальна, чем, например, Толстого в «Войне и мире», где Ростовы, действительно, вместе с народом противопоставлены миру Курагиных. Не случайно Пушкин не ввел в повествование фигуры троюковровского типа — вельможи XVIII в., антагониста Гриневых и Мироновых.

² Отец Гриневы «женится на девице Авдотье Васильевне Ю., дочери бедного тамошнего дворянина. Нас было девять человек детей. Все мои братья и сестры умерли во младенчестве» (VIII, 1, 279). Этот эпизод, бесспорно, должен был проецироваться в сознании читателей на реплику Простаковой и воскрешать атмосферу помещичьего быта XVIII в.: «Покойник батюшка женился на покойнице матушке. Она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было у ней восемнадцать человек, да, кроме меня с братом, все, по власти господней, примерли» («Недоросль», д. III, явл. 5). Из этой же сцены Пушкин взял другую, рядом расположенную, реплику эпитафией к главе «Крепость»: «Старинные люди, мой батюшка (Недоросль)». Савельич охарактеризован цитатой из «Послания к слугам моим» Фонвизина: «И денег и белья и дел моих рачитель» (там же.— С. 284).

чувством долга, чести и человеческого достоинства. Не случайно «дворянский» пласт повести пронизан отзвуками и ассоциациями, воскрешающими атмосферу русской дворянской литературы XVIII в. с ее культом долга, чести и человечности. Этой цели служат и эпитафии, частично подлинно заимствованные из поэтов XVIII в., частично под них стилизованные. Пушкину важно было, чтобы имена Сумарокова, Княжнина, Хераскова значились под названиями глав, определенным образом ориентируя читателя. Гринев в детстве, как и Митрофан, «жил недорослем, гоняя голубей» (VIII, 1, 280), но вырос не Скотининым, а честным офицером и поэтом, стихи которого — «для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял» (там же.— С. 300). Точно так же «по-домашнему» вплетается в повествование и имя Тредьяковского, который оказывается учителем Швабрина (там же). Гринев — наследник русского вольтерьянского рационализма — не может без стыдливой оговорки о том, что «сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам» (там же.— С. 289), рассказать о своем загадочном сне. В духе русских юристов XVIII в.— последователей Беккариа — он протестует против пытки («думали, что собственное признание преступника необходимо было для его полного обличения, — мысль не только неосновательная, но даже и совершенно противная здравому юридическому смыслу» (там же.— С. 317)¹.

Крестьянский уклад жизни овеян своей поэзией: песни, сказки, легенды пронизывают всю атмосферу повествования о народе. Особое место занимают пословицы, в которых выкристаллизовалось своеобразие народной мысли. Исследователи неоднократно обращали внимание на роль пословиц и загадок в характеристике Пугачева. Но пословицами говорят и другие персонажи из народа. Савельич пишет в отписке барину: «Быль молодцу не укора: конь и о четырех ногах, да спотыкается» (там же.— С. 312). Пушкин подчеркнул, что речь Пугачева, вобравшая все своеобразие народного языка, дворянину непонятна: «Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора», — пишет Гринев (там же.— С. 290). При этом показательно, что тайный «воров-

¹ Конечно, Гриневу принадлежат и вызвавшие многочисленные споры слова о «русском бунте». Ю. Г. Оксман привел параллели к рассуждениям Гринева из записок Дашковой и произведений Карамзина. Подобные примеры можно было бы привести в очень большом числе. Хочется лишь отметить, что в контексте русской идейной жизни конца XVIII в.— и это было Пушкину прекрасно известно — подобные высказывания имели не охранительный, а либерально-дворянский характер. Однако спор о значении этих слов Гринева приобрел явно гипертрофированный характер, заслонив собой анализ всей повести как таковой. Из того, что осуждение «русского бунта» принадлежит Гриневу, не вытекает автоматически никаких выводов о позиции Пушкина. Ее нельзя вывести простым толкованием отдельных сентенций. Следует определить значение всего замысла в его единстве.

ской» язык, которым пользуются Пугачев и хозяин «умета», — это не арг, специальная речь, доступная лишь членам шайки, а язык пословиц и загадок — сгусток национально-самобытной стихии языка. Смысл речи, непонятной Гриневу, прекрасно понятен читателю.

Разные по образу жизни, интересам, нравственным идеалам и поэтическому вдохновению, миры дворянский и крестьянский имеют и разные представления о государственной власти. Пушкин отбросил деление властей на «законные» и «незаконные». Еще во время путешествия по Уралу он обнаружил, что народ разделяет власть на дворянскую и крестьянскую и, подчиняясь силе первой, законной для себя считает вторую. В «Замечаниях о бунте» Пушкин писал: «Расскажи мне, говорил я Д. Пьянову, как Пугачев был у тебя посаженным отцом? — Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович» (IX, 1, 373). Но и правительство — дворянская власть — по-разному относится к «своим», даже если они «изменники», и к «чужим». Оно вершит не правосудие, а классовую расправу: «Замечательна разность, которую правительство полагало между дворянством личным и дворянством родовым. Прапорщик Минеев и несколько других офицеров были прогнаны сквозь строй, наказаны батогами и пр. А Шванвич только ошельмован преломлением над головою шпаги» (там же. — С. 374). Дворянская историография рассматривала самодержавную государственность как единственно возможную форму власти. В ее представлении народное движение может привести лишь к хаосу и гибели государства. Не только реакционные, но и либеральные мыслители XVIII — начала XIX в. считали, что народное восстание несет с собой общественный хаос. Просветительская точка зрения, особенно в ее демократическом — руссоистском или радищевском — варианте, исходила из представлений о народном суверенитете и праве угнетенных на восстание. Совершенно с иных, чем у дворянских идеологов, позиций просветительство было также нормативно. Оно делило государственные системы на правильные и неправильные и для каждого народа в данный исторический момент допускало лишь одну возможность.

Позиция Пушкина была принципиально иной. Увидев раскол общества на две противопоставленные, борющиеся силы, он понял, что причина подобного раскола лежит не в чьей-либо злой воле, не в низких нравственных свойствах той или иной стороны, а в глубоких социальных процессах, не зависящих от воли или намерений людей. Поэтому Пушкину глубоко чужд односторонне-дидактический подход к истории. Он в борющихся сторонах видит не представителей порядка и анархии, не борцов за «естественное» договорное общество и нарушителей исконных прав человека. Он видит, что у каждой стороны есть своя, исторически и социально обоснованная «правда», которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря.

Более того, и у дворян, и у крестьян есть своя концепция законной власти и носители этой власти, которых каждая сторона, с одинаковыми основаниями, считает законными. Екатерина — законная дворянская царица, и ее управление соответствует правовым идеалам дворянства. Сама законность принципов ее власти делает, в глазах дворянина, второстепенным вопрос о недостатках ее личного характера, неизбежном спутнике самодержавия. И старик Гринев, в облике которого Пушкин сознательно приглушил черты аристократического фрондерства, сведя их с пьедестала самостоятельной политической позиции до уровня характеристической черты человека эпохи, наставляет сына: «Служи верно, кому присягнешь» (VIII, 1, 282). С точки зрения героев-дворян, Пугачев — «злодей». Иван Кузьмич говорит Пугачеву: «Ты мне не государь», а Иван Игнатьич повторяет: «Ты нам не государь» (там же.— С. 324—325). Со своей стороны, крестьяне в повести, подобно собеседнику Пушкина Д. Пьянову, считают Пугачева законным властителем, а дворян — «государевыми послушниками». Готовя материалы к «Истории Пугачева», Пушкин записал, что яицкие казаки «кричали: Не умели вы нас прежде взять, когда у нас Хозяина не было, а теперь Батюшка наш опять к нам приехал — и вам уж взять нас не можно; да и долго ли вам, дуракам, служить женщине — пора одуматься и служить государю» (IX, 2, 766—767). Гринев же не может признать Пугачева царем: «Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу» (VIII, 1, 332).

Пушкин ясно видит, что, хотя «крестьянский царь» заимствует внешние признаки власти у дворянской государственности, содержание ее — иное. Крестьянская власть патриархальнее, прямее связана с управляемой массой, лишена чиновников и окрашена в тона семейного демократизма. На «странном» для Гринева военном совете у Пугачева «все обходились между собою как товарищи, и не оказывали никакого особенного предпочтения своему предводителю» (там же.— С. 330). В этом смысле кавалерские ленты на крестьянских тулупах сподвижников Пугачева и оклеенная золотой бумагой крестьянская изба с рукомошкой на веревочке, полотенцем на гвозде, ухватом в углу и широким шестком, уставленным горшками,— «дворец» Пугачева,— глубоко символичны.

Но именно эта крестьянская природа политической власти Пугачева делает его одновременно вором и самозванцем для дворян и великим государем для народа. Пугачев сам говорит Гриневу, что «кровопийцем» его называет «ваша братья» (там же.— С. 352), а Гринев-старший знает, как и все дворяне, что цель «гносного бунта» была «ниспровержение престола и истребление дворянского рода» (там же.— С. 369).

Осознание того, что социальное примирение сторон исключено, что в трагической борьбе обе стороны имеют свою классовую правду, по-новому раскрыло Пушкину уже давно волновавший его

вопрос о жестокости как неизбежном спутнике общественной борьбы. В 1831 г. Пушкин, напряженно ожидавший новой «пугачевщины», взволнованно наблюдал проявления жестокости восставшего народа. 3 августа 1831 г. он писал Вяземскому: «Ты верно слышал о возмущениях Новгородских и Старой Руси. Ужасы! Более ста человек генералов, полковников и офицеров перерезаны в Новг<ородских> поселен<иях> со всеми утончениями злобы. Бунтовщики их секли, били по щекам, издевались над ними, разграбили дома, изнасильничали жен: 15 лекарей убито <...> бунт Старо-Русской еще не прекращен. Военные чиновники не смеют еще показаться на улице. Там четверили одного генерала, зарывали живых, и проч. Действовали мужики, которым полки выдали своих начальников.— Плохо, ваше сиятельство!» (XIV, 204—205)¹. Впечатления Пушкина в этот период, видимо, совпадали с мыслями его корреспондента, видевшего события вблизи, Н. М. Коншина, который писал Пушкину: «Как свиреп в своем ожесточении добрый народ русской! жалеют и истязают» (там же.— С. 216). Эту двойную природу народной души — добрую, но ожесточенную — Пушкин тогда попробовал воплотить в образе Архипа, убивающего чиновников² и спасающего кошку.

К моменту создания «Капитанской дочки» позиция Пушкина изменилась: мысль о жестокости крестьян заменилась представлением о роковом и неизбежном ожесточении обеих враждующих сторон. Он начал тщательно фиксировать кровавые расправы, учиненные сторонниками правительства. В «Замечаниях о бунте» он писал: «Казни, произведенные в Башкирии генералом князем Урусовым, невероятны. Около 130 человек были умерщвлены посреди всевозможных мучений³! «Остальных человек до тысячи (пишет Рычков) простили, отрезав им носы и уши» (IX, 1, 373). Рядом с рассказом о расстреле пугачевцами Харловой и ее 7-летнего брата, которые перед смертью «сползлись и обнялись — так и умерли», Пушкин внес в путевые записки картину зверской расправы правительственных войск с ранеными пугачевцами: «Когда под Тат.<ишевой> разбили Пугачева, то яйц<их> прискакало в Оз.<ерную> израненых, — кто без руки, кто с разубл<енной> головою. <...> А гусары галицынские и Хорвата<?> так и ржут по улицам, да мясничат их» (IX, 2, 496—497; курсив Пушкина.— Ю. Л.).

¹ Истолкование значения этой цитаты для истории замысла «Капитанской дочки» см. в кн.: Оксман Ю. Г. Указ. соч.— С. 24.

² Для концепции Пушкина первой половины 1830-х гг. показательны, что жертвой восставшего народа оказываются именно чиновники — слуги самодержавия и связанной с ним псевдоаристократии, а не «свой» помещик. Восстания в военных поселениях как бы подтверждали эти убеждения: они были направлены против военных чиновников, подчиненных правительству.

³ В черновом варианте Пушкин распространил это место: «Иных, пишет Рычков, растыкали на кольях, других повесили ребром за крюки; некоторых четверговали» (IX, 1, 477).

Пушкин столкнулся с поразившим его явлением: крайняя жестокость обеих враждующих сторон происходила часто не от кровожадности тех или иных лиц, а от столкновения непримиримых социальных концепций. Добрый капитан Миронов не задумываясь прибегает к пытке, а добрые крестьяне вешают невинного Гринева, не испытывая к нему личной вражды: «Меня притащили под виселицу. «Не бось, не бось», — повторяли мне губители, может быть, и вправду желая меня ободрить» (VIII, 1, 325).

В том, что жестокость нельзя объяснить случайными причинами или характерами отдельных людей, убедил Пушкина рассказ Крылова о том, какое ожесточение вызвала между детьми даже «игра в пугачевщину»: «Дети разделялись на две стороны, городскую и бунтовскую, и драки были значительные <...> произошло в ребятах, между которыми были и взрослые, такое остервенение, что принуждены были игру запретить. Жертвой оной чуть было не сделался некто Анчапов (живой доньне). Мертваго, поймав его, в одной экспедиции, повесил его кушаком на дереве. — Его отцепил прохожий солдат» (IX, 2, 492).

Невозможность примирения враждующих сторон и неизбежность кровавой и истребительной гражданской войны открылась Пушкину во всем своем роковом трагизме. Это только подчеркивалось тем, что, излагая события глазами наблюдателя-дворянина, Пушкин показывал социальную узость и необъективность точки зрения повествователя. Гринев пишет: «Шайка выступила из крепости в порядке» (VIII, 1, 336), и стилистический оксюморон «шайка выступила», подчеркивая и объективную картину выступления войска крестьян, и невозможность для наблюдателя-дворянина увидеть в этом войске что-либо, кроме шайки. Так построена вся ткань повествования. Из этого, бесспорно, вытекает и то, что вызывавшие длительные споры сентенции повествователя принадлежат не Пушкину. Но из этого еще не вытекает того, что Пушкин с ними не согласен.

Определение отношения автора к изображаемым им лагерям — коренной вопрос в проблематике «Капитанской дочки». Спор о том, кому следует приписать ту или иную сентенцию в тексте, не приблизит решения этого вопроса, ибо ясно, что сам способ превращения исторических героев в рупор авторских идей был Пушкину глубоко чужд. Гораздо существеннее проследить, какие герои и в каких ситуациях вызывают симпатии автора. Когда-то, создавая оду «Вольность», Пушкин считал закон силой, стоящей над народом и правительством, воплощением справедливости. Сейчас перед ним раскрылось, что люди, живущие в социально разорванном обществе, неизбежно находятся во власти одной из двух взаимоисключающих концепций законности и справедливости, причем законное с точки зрения одной социальной силы оказывается незаконным с точки зрения другой. Это убеждение обогатило

Пушкина высоким историческим реализмом, позволило увидеть в истории столкновение реальных классовых сил и подвело к созданию таких глубоких по социальной аналитичности произведений, как «Сцены из рыцарских времен».

Но это же проникновение в законы истории снова и по-новому поставило перед Пушкиным издавна волновавший его вопрос о соотношении исторически неизбежного и человеческого. Мысль о том, что исторический прогресс неотделим от человечности, постоянно в той или иной форме присутствовала в сознании Пушкина.

Диалектика прав исторической закономерности и прав человеческой личности волновала Пушкина с 1826 г. Но теперь история предстала как внутренняя борьба, а не как некое единое движение¹, и Пушкин встал перед вопросом соотношения социальной борьбы и этического критерия гуманности.

Пушкин раскрывает сложные противоречия, возникающие между политическими и этическими коллизиями в судьбах его героев. Справедливое с точки зрения законов дворянского государства оказывается бесчеловечным. Но было бы недопустимым упрощением отрицать, что этика крестьянского восстания XVIII в. раскрылась Пушкину не только в своей исторической оправданности, но и в чертах, для поэта решительно неприемлемых. Сложность мысли Пушкина раскрывается через особую структуру, которая заставляет героев, выходя из круга свойственных им классовых представлений, расширять свои нравственные горизонты. Композиция романа построена исключительно симметрично². Сначала Маша оказывается в беде: суровые законы крестьянской революции губят ее семью и угрожают ее счастью. Гринев отправляется к крестьянскому царю и спасает свою невесту. Затем Гринев оказывается в беде, причина которой на сей раз кроется в законах дворянской государственности. Маша отправляется к дворянской царице и спасает жизнь своего жениха.

Рассмотрим основные сюжетные узлы. До десятой главы действие подчинено углублению конфликта между дворянским и крестьянским мирами. Герой, призванный воспитанием, присягой и собственными интересами стоять на стороне дворянского государства, убежден в справедливости его законов. Нравственные и юридические нормы его среды совпадают с его стремлениями как человека. Но вот он в осажденном Оренбурге узнает об опасности, грозящей Маше Мироновой³. Как дворянин и офицер он обращается к своему начальнику по службе с просьбой о помощи,

¹ В «Полтаве» борьба идет между Петром и *вне истории* стоящими эгоистами, честолюбцами, странствующими паладинами (Мазепа, Карл XII), в «Капитанской дочке» — Пугачев и Екатерина II представляют два полюса русского XVIII в.

² Об этом см. в кн.: Благой Д. Д. Мастерство Пушкина.— М., 1955.

³ Мы имеем в виду первоначальный, а не последующий, цензурный, вариант XI главы.

но в ответ слышит лекцию о предписаниях военного устава:
«— Ваше превосходительство, прикажите взять мне роту солдат и пол -сотни казаков и пустите меня очистить Белогорскую крепость.

Генерал глядел на меня пристально, полагая, вероятно, что я с ума сошел (в чем почти и не ошибался).

«Как это? Очистить Белогорскую крепость?» — сказал он наконец.

— Ручаюсь вам за успех,— отвечал я с жаром.— Только отпустите меня.

«Нет, молодой человек,— сказал он, качая головою.— На таком великом расстоянии неприятелю легко будет отрезать вас от коммуникаций с главным стратегическим пунктом и получить над вами совершенную победу. Пресеченная коммуникация...»

Я испугался, увидя его завлеченного в военные рассуждения» (VIII, 1, 343).

Речи и действия генерала справедливы и обоснованны с уставной точки зрения. Они законны и закономерны. Дав Гриневу войска, он нарушил бы правила военной теории, не дав их, он нарушает лишь требования человечности. Канцеляризм оборотов речи генерала подчеркивает новую сторону идеи законности: она оборачивается к герою своей формальной, бесчеловечной стороной. Это особенно ясно после того, как Гринев раскрывает генералу свою интимную заинтересованность в судьбе Маши Мироновой. Он слышит ответ: «Бедный малый! Но все же я никак не могу дать тебе роту солдат и пол -сотни казаков. Эта экспедиция была бы неблагоразумна; я не могу взять ее на свою ответственность» (там же). Генерал как человек сочувствует Гриневу, но действует как чиновник.

Гринев предпринимает совершенно неожиданный для русского дворянина и офицера XVIII в. шаг (недаром он сам называет свою мысль «странной»): он выходит из сферы действия дворянских законов и обращается за помощью к мужицкому царю. Однако в стане восставших действуют свои законы и нормативные политические идеи, которые столь же равнодушны к человеческой трагедии Гринева. Более того, как дворянин, Гринев враждебен народу, и законы восстания, политические интересы крестьян требуют не оказывать ему помощь, а уничтожить его. Подобное действие вытекало бы не из жестокости того или иного лица, а из автоматического применения общего закона к частному случаю. Желая остаться дворянином и получить помощь от Пугачева, Гринев явно непоследователен. На это тотчас же указывает сподвижник Пугачева Белобородов. Он говорит: «...Не худо и господина офицера допросить порядком: зачем изволил пожаловать. Если он тебя государем не признает, так нечего у тебя и управы искать, а коли признает, что же он до сегодняшнего дня сидел в Оренбурге с твоими супостатами? Не прикажешь ли свести

его в приказную, да запалить там огоньку: мне сдается, что его милость подослан к нам от оренбургских командиров» (там же.— С. 348). Совет этот не выдает в его авторе какой-либо особой жестокости: пытка в XVIII в., как Пушкин специально подчеркнул в двух параллельных сценах и специальном размышлении Гринева, входила в нормальную практику дворянского государства. Что касается до сущности недоверия Белобородова к Гриневу, то оно вполне оправдывается классовыми интересами крестьянской революции. Белобородов не верит Гриневу, потому что видит в нем дворянина и офицера, не признающего власти мужицкого царя и преданного интересам мира господ. Он имеет все основания заподозрить в Гриневе шпиона и, оставаясь в пределах интересов своего лагеря, совершенно прав. Этого не может не признать и Гринева: «Логика старого злодея показалась мне довольно убедительною. Мороз пробежал по всему моему телу...» (там же.— С. 348). Следует учесть, что характеристика Белобородова как злодея — дань социальной позиции Гринева, который оправдывает прибегающего к пытке капитана Миронова нравами эпохи. Тогда станет ясно, что стремление пугачевского «фельдмаршала» отождествить живого человека с его социальной группой и перенести на его личность весь свой — справедливый — социальный гнев, обращаться с каждым из представителей враждебного класса по политическим законам отношения к этому классу повторяет логику остальных героев произведения: мироновых, зуриных и др. По этим же законам действует и совсем не «злодей», а заурядный человек своего мира, Зурин. Одних слов: «Государев кум со своей хозяйскою», т. е. свидетельства о принадлежности пойманных людей к миру восставших, ему достаточно, чтобы, не размышляя, отправить Гринева в острог и приказать «хозяйшку «к себе» привести» (там же.— С. 361). Но вот Гринева арестован, он приведен на суд. Его судьи — «пожилой генерал, виду строгого и холодного, и молодой гвардейский капитан, лет двадцати осьми, очень приятной наружности, ловкий и свободный в обращении» (там же.— С. 367) — тоже поступают «по законам». Они видят в Гринева только связанного с «бунтовщиками» политического противника, а не человека. Уверенность же Гринева в том, что ему удастся оправдаться, зиждилась совсем на иных основаниях — чувстве своей *человеческой* правоты. С точки зрения дворянских законов Гринева действительно виноват и заслуживает осуждения. Не случайно приговор ему произносит не только дворянский суд, но и родной отец, который называет его «ошельмованным изменником». Показательно, что не позорная казнь, ожидающая сына, составляет, по мнению Гринева-отца, бесчестие, а измена дворянской этике. Казнь даже возвышает, если связана с возвышенными, для дворянина, умыслами и делами. «Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал вместе с Волинским и Хрущевым. Но дворянину из-

менить своей присяге, соединиться с разбойниками, с убийцами, с беглыми холопьями!..» (там же.— С. 370).

Как только Гринев понял, что судьям нет дела до человеческой стороны его поступков, он прекращает самозащиту, боясь впутать Машу в бесчеловечный процесс формалистического судопроизводства.

Везде, где человеческая судьба Маши и Гринева оказывается в соприкосновении с оправданными внутри данной политической системы, но бесчеловечными по сути законами, жизни и счастью героев грозит смертельная опасность.

Но герои не погибают: их спасает человечность. Машу Миронову спасает Пугачев. Ему нечем опровергнуть доводы Белобородова: политические интересы требуют расправиться с Гриневым и не пощадить дочь капитана Миронова. Но то чувство, которое примитивно, но прямо выразил Хлопуша, упрекнув Белобородова: «Тебе бы все душить, да резать.<...> Разве мало крови на твоей совести» (там же.— С. 349),— руководит и Пугачевым. Он поступает так, как ему велят не политические соображения, а человеческое чувство. Он милостив, следовательно, непоследователен, ибо отступает от принципов, которые сам считает справедливыми. Но эта непоследовательность спасительна, ибо человечность таит в себе возможность более глубоких исторических концепций, чем социально оправданные, но схематичные и социально релятивные «законы». В этом смысле особо знаменательно то, что Пугачев одобрительно отзываясь о попадье, которая, спасая Машу, обманула пугачевцев: «Хорошо сделала кумушка-попадья» (там же.— С. 356).

Судьба Гринева, осужденного и, с точки зрения формальной законности дворянского государства, справедливо,— в руках у Екатерины II. Как глава дворянского государства Екатерина II должна осуществить правосудие и, следовательно, осудить Гринева. Замечателен разговор ее с Машей Мироновой: «Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?» — Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия» (там же.— С. 372). Противопоставление милости и правосудия, невозможное ни для просветителей XVIII в., ни для декабристов, глубоко знаменательно для Пушкина¹. Справедливость — следование за-

¹ Г. П. Макогоненко считает, что Гринев не совершал по отношению к дворянскому государству юридического преступления, а стал простой жертвой недобросовестного оговора Швабрина, и, следовательно, Екатерина II в повести не находится перед трудным выбором между справедливостью и милостью. Если принять такое рассуждение, то слова Маши Мироновой о том, что она ищет «милости, а не правосудия», теряют всякий смысл. Ведь если Гринев не сказал суду всей правды, которая могла его совершенно обелить, поскольку боялся впутать Машу, то у нее самой в разговоре с императрицей таких побуждений быть не могло, и, следовательно, ей ничего не стоило восстановить правосудие, если оно было нарушено. Г. П. Макогоненко совершенно игнорирует тот факт, что текст XI главы («Мятежная слобода») был переработан Пушкиным уже в словесной рукописи, по мнению Б. В. Томашевского, «явно из стремления

конам — осуждает на казнь сначала Клавдио, а затем и самого Анджео, милость — спасает их: «И Дук его простил...» Петр «прощенье торжествует, / Как победу над врагом», «виноватому вину / Отпуская, веселится» (III, I, 409). Тема милости становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник» как одну из своих высших духовных заслуг то, что он «милость к падшим призывал». «Милость» для Пушкина — отнюдь не стремление поставить на деспотизм либеральную заплату. Речь идет об ином: Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях. Поэт раскрывает несостоятельность политических концепций, которыми руководствуются герои его повести, следующим образом: он заставляет их переносить свои политические убеждения из общих сфер на судьбу живой человеческой личности, видеть в героях не Машу Мионову и Петра Гринева, а «дворян» или «бунтовщиков». В основе авторской позиции лежит стремление к политике, которая возводит человечность в государственный принцип, не заменяющий человеческие отношения политическими, а превращающий политику в человечность. Но Пушкин — человек трезвого политического мышления. Утопическая мечта об обществе социальной гармонии им выражается не прямо, а через отрицание любых политически реальных систем, которые могла предложить ему историческая действительность: феодально-самодержавных и буржуазно-демократических («слова, слова, слова...»). Поэтому стремление Пушкина положительно оценить те минуты, когда люди политики, вопреки своим убеждениям и «законным интересам», возвышаются до простых человеческих душевных движений, — совсем не дань «либеральной ограниченности», а любопытнейшая веха в истории русского социального утопизма — закономерный этап на пути к широчайшему течению русской мысли XIX в., включающему и утопических социалистов, и крестьянских утопистов-уравнителей, и весь тот поток духовных исканий, который, по словам В. И. Ленина, «выстрадал», подготовил русский марксизм.

как можно более удовлетворить требованиям цензуры» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л., 1978. — Т. IV. — С. 537). Отсюда — неясность в описании дальнейшей судьбы героя. По беловой рукописи главы Гринева во время военных действий самовольно *оставлял свой пост и добровольно отправлялся в лагерь врага* («Я направил путь к Бердской слободе, пристанищу Пугачева», VIII, I, 345), а не был насильно захвачен пугачевцами во время попытки пробиться в Белогорскую крепость. Это, бесспорно, преступление с точки зрения военного суда. Достаточно представить себе, что любой офицер любой армии во время войны совершил подобный поступок, который на языке военного суда именуется дезертирством и общением с неприятелем, чтобы всякие рассуждения о юридической невинности Гринева отпали сами собой. Показательно, что даже 60 лет спустя такой сюжет невозможно было надеяться провести сквозь цензуру. Однако именно он отражает подлинный замысел Пушкина, и лишь он полностью объясняет дальнейшее развитие событий. Представление о том, что все дело лишь в клевете Швабрина, снижает драматизм ситуации и сводит глубокую социально-этическую проблему к обычной коллизии чисто авантюрного плана.

В связи со всем сказанным приходится решительно отказаться, как от упрощения, от распространенного представления о том, что образ Екатерины II дан в повести как отрицательный и сознательно сниженный. Для того чтобы доказать этот тезис, исследователям приходится совершать грубое насилие над пушкинским текстом. Приведем один пример. Д. Д. Благой в богатой тонкими наблюдениями книге «Мастерство Пушкина» приводит обширную цитату из знаменитой сцены встречи Маши Мироновой и императрицы в царскосельском парке, обрывая ее на словах: «Как неправда!» — возразила дама, вся вспыхнув», и комментируя: «От «прелести неизъяснимой» облика незнакомки, как видим, не остается и следа».

Перед нами не приветливо улыбающаяся «дама», а разгневанная, властная императрица, от которой бесполезно ждать снисхождения и пощады. Тем ярче по сравнению с этим проступает глубокая человечность в отношении к Гриневу и его невесте Пугачева¹.

Однако «Капитанская дочка» — настолько общеизвестное произведение, что неподготовленному читателю известно: в повести Пушкина Екатерина II помиловала Гринева подобно тому, как Пугачев Машу и того же Гринева. Что же после этого означают слова о том, что от нее «бесполезно ждать снисхождения и пощады»? В исследовательской литературе с большой тонкостью указывалось на связь изображения императрицы в повести с известным портретом Боровиковского. Однако решительно нельзя согласиться с тем, что бытовое, «человеческое», а не условно-одическое изображение Екатерины связано со стремлением «снизить» ее образ или даже «разоблачить» ее как недостойную своей государственной миссии правительницу. Пушкину в эти годы глубоко свойственно представление о том, что человеческая простота составляет основу величия (ср., например, «Полководец»).

Именно то, что в Екатерине II, по повести Пушкина, рядом с императрицей живет дама средних лет, гуляющая по парку с собачкой, позволило ей проявить человечность. «Императрица не может его простить», — говорит Екатерина II Маше Мироновой. Однако она — не только императрица, но и человек, и это спасает героя, а непредвзятому читателю не дает воспринять образ как односторонне отрицательный.

Ставить вопрос: на чьей из двух борющихся сторон стоит Пушкин? — значит не понимать идейной структуры повести. Пушкин видит роковую неизбежность борьбы, понимает историческую обоснованность крестьянского восстания, отказывается видеть в его руководителях «злодеев». Но он не видит пути, который от идей и действий любого из борющихся лагерей вел бы к тому

¹ Благой Д. Мастерство Пушкина.— С. 264.

обществу человечности, братства и вдохновения, туманные контуры которого возникали в его сознании.

Темы: отношение Пушкина к социально-утопическим учениям Запада 1820—1830-х гг. и роль его в развитии русского утопизма¹ — не только не изучены, но и не поставлены. Между тем вне этой проблематики многое в творчестве позднего Пушкина не может быть понято или получает неправильное истолкование. Настоящий очерк не ставит и не может ставить перед собой задачи изучения этих сторон творчества Пушкина, однако не учитывать их невозможно.

Утопические идеи 1820—1830-х гг. при всем своем разнообразии имели некоторые общие черты: критику капитализма как экономической системы, буржуазной демократии как политической системы, разочарование в политической борьбе, которую приравнивают к буржуазному политиканству, разочарование в насильственной революции, как приводящей к буржуазным порядкам. Разочарование в парламентских формах политической жизни в сочетании с отсутствием ясного представления об исторических путях, которые могут привести к грядущему справедливому обществу, породило у определенной части утопистов преувеличенные надежды на правительство, особенно на личную власть, якобы способную возвыситься над современным ему обществом. В этом отношении, например, показательна сложная диалектика отношения Белинского к правительству в конце 1840-х гг.

Весьма любопытно отношение к этому вопросу Пушкина — автора «Капитанской дочки».

В период «Полтавы» поэт, перед которым раскрылась закономерность как основная черта истории человечества, склонен был считать великим лишь того исторического деятеля, который победил в себе все случайное, индивидуальное, человеческое, слив свое «я» без остатка с прогрессивным историческим развитием. Но уже с «Героя», с его требованием оставить герою сердце, все более выдвигается вперед представление о том, что прогрессивность исторического деятеля измеряется степенью его человечности. У этого вопроса был и другой аспект. Начало 1830-х гг. — время роста антисамодержавных настроений Пушкина. В произведениях типа «Моей родословной» и «Дубровского» правительство, опирающееся на псевдоаристократию и чиновников, — основной враг. Царь — воплощенное государство, вершина его аппарата. Во вторую половину 1830-х гг. для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся, сама ощущая утопичность своих надежд (в 1834 г. он писал в дневни-

¹ «Утопизм» понимается здесь как широкое понятие. См.: Лотман Ю. Историки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х гг. // Уч. зап. Тартуского ун-та. — Тарту, 1962. — Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. — V.

ке о безнравственности политических привычек Николая I: «Что ни говори, мудрено быть самодержавным»; XII, 329), на помощь *человека*, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на *человеческой* основе, создания общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип. Таков Дук в «Анджело», Петр в «Пире Петра Великого». В этом смысле любопытно, и это отметил Ю. Г. Оксман, что в «Капитанской дочке» подчеркнута, по сравнению с «Историей Пугачева», роль Пугачева как руководителя народного государства. В «Истории Пугачева» Пушкин был склонен видеть в нем отважного человека, но игрушку в руках казачьих вожаков. Так, Пушкина привлекло «приватное известие» о том, что якобы арестованный Пугачев «уличал» своих сподвижников, «что они несколько дней упрашивали (в вариантах выразительнее: «тр<ебовали>») его принять на себя имя пок.<ойного> государя и быть бы их предводителем, от чего он долго отрицался, а наконец, хотя и согласился, но все делал с их воли и согласия, а они иногда и без и против его» (IX, 2, 771—772). Из тех же соображений Пушкин привлек рассказ о гибели любимца Пугачева Карницкого: «Уральск.<ие> каз.<аки> из ревности в Тат.<ищевой> посадили его в кулда и бросили в воду.— Где Карн.<ицкий>,— спросил Пугачев.— Пошел к матери по Яику, отвечали они. Пугачев махнул рукою и ничего не сказал.— Такова была воля яйц.<им> казакам!» (там же.— С. 496).

В «Капитанской дочке» Пугачев наделен достаточной властью, чтобы самостоятельно и вопреки своим сподвижникам спасти и Гринева, и Машу Миронову. Пушкин начинает ценить в историческом деятеле способность проявить человеческую самостоятельность, не раствориться в поддерживающей его государственной бюрократии, законах, политической игре. Прямое, без посредующих звеньев, обращение Маши к Екатерине II, доступность и человечность Дука, который не ставит между жизнью и собой мертвой фикции закона, независимость Пугачева от мнений своих «пьяниц», которые «не пощадили бы бедную девушку» (VIII, 1, 356), обеспечивают счастливые развязки человеческих судеб.

Было бы заблуждением считать, что Пушкин, видя ограниченность (но и историческую оправданность) обоих лагерей — дворянского и крестьянского, приравнивал их этически. Крестьянский лагерь и его руководители привлекали Пушкина своей поэтичностью, которой он, конечно, не чувствовал ни в оренбургском коменданте, ни во дворе Екатерины. Поэтичность же была для Пушкина связана не только с колоритностью ярких человеческих личностей, но и с самой природой народной «власти», чуждой бюрократии и мертвящего формализма.

Русское общество конца XVIII в., как и современное поэту, не удовлетворяет его. Ни одна из наличных социально-поли-

тических сил не представляется ему в достаточной степени человеческой. В этом смысле любопытно соотношение Гринева и Швабрина. Нельзя согласиться ни с тем, что образ Гринева принижен и оглушен, вроде, например, Белкина в «Истории села Горюхина», ни с тем, что он лишь по цензурным причинам заменяет центрального героя типа Дубровского — Шванвича¹.

Гринева — не рупор идей Пушкина. Он русский дворянин, человек XVIII в., с печатью своей эпохи на челе. Но в нем есть нечто, что привлекает к нему симпатии автора и читателей: он не укладывается в рамки дворянской этики своего времени, для этого он слишком человек. Ни в одном из современных ему лагерей он не растворяется полностью. В нем видны черты более высокой, более гуманной человеческой организации, выходящей за пределы его времени. Отсвет пушкинской мечты о подлинно человеческих общественных отношениях падает и на Гринева. В этом — глубокое отличие Гринева от Швабрина, который без остатка умещается в игре социальных сил своего времени. Гринева у пугачевцев на подозрении как дворянин и заступник за дочь их врага, у правительства — как друг Пугачева. Он не «пришелся» ни к одному лагерю, Швабрин — к обоим: дворянин со всеми дворянскими предрассудками (дуэль), с чисто сословным презрением к достоинству другого человека, он становится слугой Пугачева. Швабрин морально ниже, чем рядовой дворянин Зурин, который, воспитанный в кругу сословных представлений, не чувствует их бесчеловечности, но служит тому, в справедливость чего верит. Для Пушкина в «Капитанской дочке» правильный путь состоит не в том, чтобы из одного лагеря современности перейти в другой, а в том, чтобы подняться над «жестоким веком», сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей. В этом для него состоит подлинный путь к народу.

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РЕАЛИЗМА ПОЗДНЕГО ПУШКИНА

Творчество Пушкина последних лет жизни — один из важнейших этапов не только его художественного пути, но и всей истории русской литературы. Именно в этот период художественное мастерство поэта достигло особой зрелости и глубины. Создания этих лет не только предсказали пути Гоголя, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Чехова, но и во многом остались и остаются так и не превзойденными шедеврами. Необычайная насыщенность мыслью, лаконичность произведений при поражающей глубине

¹ «Для того, чтобы обеспечить прохождение «Капитанской дочки» в печать, Пушкин должен был пойти на расщепление образа дворянина-интеллигента в стане Пугачева. Положительными чертами Шванвича наделен Гринева, а отрицательными — Швабрин» (О к с м а н Ю. Г. Указ. соч. — С. 76).

смысла делают творчество Пушкина этих лет совершенно уникальным явлением мировой литературы. На пушкинских торжествах 1880 г. в «Застольном слове о Пушкине» А. Н. Островский отметил, что читатель Пушкина умнеет, даже если сам не может заметить «свое умственное обогащение». Глубокая мысль Островского связана с тем, что Пушкин дает читателю не только плоды своих размышлений, но и учит самостоятельно думать: «Пушкиным восхищались и умнели, восхищаются и умнеют». Пушкин дает не конечную, застывшую, а живую, динамическую мысль. В этом, как мы постараемся показать, одна из типологических особенностей его позднего творчества.

Изучение творчества последних лет затруднено тем, что многие замыслы остались незавершенными. Нам придется прибегать к реконструкциям, а иногда выдвигать осторожные гипотезы.

* * *

*

В 1834 г. в Петербурге была выставлена для обозрения картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». На Пушкина она произвела сильное впечатление. Он сделал попытку срисовать некоторые детали картины и тогда же набросал стихотворный отрывок:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый [страхом],
Под каменным дождем, [под воспаленным прахом],
Толпами, стар и млад, бежит из града вон (III, 1, 332).

Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины. Исследователь диагональных композиций, художник и теоретик искусства Н. Тарабукин писал: «Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие». И далее: «Зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне».

Наблюдение Н. Тарабукина исключительно точно, и опрос информантов полностью подтвердил, что внимание зрителей картины, как правило, сосредоточивается именно на толпе. В этом отношении характерно мнение дворцового коменданта П. П. Мартынова, который, по словам современника, наблюдая картину, сказал: «Для меня лучше всего старик Помпей, которого несут

дети» (Русский архив.— 1905.— Кн. III.— С. 256). Мартынов был, по словам Пушкина, «дурак» и «скотина» (XII, 336), а его высказывание приводится как анекдотический пример невежества в римской истории. Однако для нас оно, в данном случае,— мнение наивного, неискушенного зрителя, внимание которого приковали крупные фигуры на переднем плане.

На диагональной оси картины расположены два световых пятна: одно — в верхнем правом углу, другое — в центре, смещенное в нижний левый угол: извержение Везувия и озаренная его светом группа людей. Именно эти два центра, как показывают эксперименты по пересказу содержания картины, и запоминаются зрителям.

Рассмотрение стихотворного наброска Пушкина убеждает, что с самых первых черновых вариантов в его сознании выделились *не два, а три* смысловых центра картины Брюллова: Везувий зев открыл — кумиры падают — народ <...> бежит. «Кумиры падают» появляется уже в первых набросках и настойчиво сопровождает все варианты пушкинского текста (см.: III, 2, 945—946). Более того, через два года, набрасывая рецензию на «Фракийские элегии» В. Теплякова, Пушкин, уже явно по памяти восстанавливая в своем сознании картину Брюллова, выделил те же три момента: «Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобоострастием списывал Афинскую школу Рафаэля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице, чудно освещенной Волканом» (XII, 372). Здесь особенно показательно, что слова «кумиры падали» сначала отсутствовали. Пушкин их вписал, что подчеркивает, насколько ему была важна эта деталь.

Если обобщить трехчленную формулу Пушкина, то мы получим: восстание стихии — статуи приходят в движение — народ (люди) — жертва. Если с этой точки зрения взглянуть на «Последний день Помпеи», то нетрудно понять, что привлекало мысль Пушкина к этому полотну, помимо его живописных достоинств. Когда Брюллов выставил свое полотно для обозрения, Пушкин только что закончил «Медного всадника», и в картине художника ему увиделись его собственные мысли, выработанная им самим парадигма историко-культурного процесса.

Сопоставление «Медного всадника» и «Последнего дня Помпеи» позволяет сделать одно существенное наблюдение над поэтикой Пушкина. И поэта Буало, и поэта немецких романтиков, и эстетика немецкой классической философии исходили из представления, что в сознании художника первично дана словесно формулируемая мысль, которая потом облекается в образ, являющийся ее чувственным выражением. Даже для объективно-идеалистической эстетики, считавшей идею высшей, надчеловеческой реальностью, художник, бессознательно рисуя действительность, объективно давал темной и не сознававшей себя

идея ясное инобытие. Таким образом, и здесь образ был как бы упаковкой, скрывающей некоторую, единственно верную его словесную (т. е. рациональную) интерпретацию. Подход к творчеству Пушкина с таких позиций и порождает длящиеся долгие годы споры, например, о том, что означает в «Медном всаднике» наводнение и как следует интерпретировать образ памятника.

Пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, а образами-моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, т. е. одинаково адекватно интерпретирующих и одновременно взаимоисключающих) прочтений. Причем интерпретация одного из узлов пушкинской структуры автоматически определяла и соответствующую ему конкретизацию всего ряда. Поэтому бесполезным является спор о том или ином понимании символического значения тех или иных *изолированно рассматриваемых* образов «Медного всадника».

Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент могло ассоциироваться со стихийным катастрофическим взрывом. Второй член отличался от него дифференциальными признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации. Как «сознательное» он противостоит «бессознательному». Третий член отличается от первого как личное от безличного. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации.

Так, в наброске «Недвижный страж дремал на царственном пороге»:

Давно ль народы мира
Паденье славили Великого Кумира (II, 1, 310)

павший кумир — феодальный порядок «ветхой Европы». Соответственно интерпретируется и образ стихии. Ср. в 10-й главе «Евгения Онегина»:

Тряслися грозно Пиренен —
Волкан Неаполя пылал (VI, 523)¹.

Один и тот же образ-модель облакался с поразительной устойчивостью в одни и те же слова: «Содрогнулась земля, / Столпы шатаются», «Столпы шатаются», «Земля шатается», «Земля содрогнулась — шатнул<ся> град» в вариантах «Везувий зев открыл»; «Шаталась Австрия, Неаполь восставал»

¹ Восприятие образа пылающего Везувия как политического символа было распространено в кругу южных декабристов: Пестель на одной из своих рукописей 1820 г. аллегорически изобразил неаполитанское восстание в виде извержения Везувия (рисунок воспроизведен в кн.: Пушкин и его время: Исследования и материалы.— Л., 1962.— Вып. 1.— С. 135).

в «Недвижный страж дремал на царственном пороге». Замысел стихотворения об Александре I и Наполеоне, видимо, должен был включать торжество «кумира» («И делу своему / Владыка сам дивился»). Образ железной стопы, поправшей мятеж, намечает за плечами Александра I фигуру фальконетовского памятника Петру I. Однако появление тени Наполеона, вероятно, подразумевало предвещание будущего торжества стихии:

...миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал (II, 1, 216).

Возможность расчленения «кумира» на Александра I (или вообще живого носителя комплексной образности этого члена структуры) и Медного всадника (статую) намечена уже в загадочном (и, может быть, совсем не таком шуточном) стихотворении «Брови царя нахмура...»:

Брови царя нахмура,
Говорил: «Вчера
Повалила буря
Памятник Петра» (II, 1, 430)¹.

Однако соотносительность членов парадигмы придавала ей смысловую гибкость, позволяя на разных этапах развития пушкинской мысли актуализировать различные семантические грани. Так, если в стихии подчеркивалась разрушительность, то противочлен мог получать функцию созидательности, иррационализм «бессмысленной и беспощадной» стихии акцентировал момент сознательности². Одновременно в варианте начала 1820-х гг. «кумиры» были пассивны, носителем действия был «вулкан». В сознании, стоящем за «Медным всадником», это столкновение двух сил, равных по своим возможностям. А это связывается с активизацией третьего члена — человеческой личности и ее судьбы в борьбе этих сил. При этом еще раз следует подчеркнуть, что и в «Медном всаднике» столкновение образов-моделей отнюдь не является аллегорией какого-либо однозначного смысла, а обозначает некоторое культурно-историческое уравнение, допускающее любую смысловую подстановку, при которой сохраняется соотношение членов парадигмы. Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его

¹ Возможность такого раздвоения заложена в пушкинском понимании образа статуи как явления, двойственного по своей природе. Ср.:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и шедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть (VII, 153).

² Поскольку движение декабристов никогда не выступало в сознании Пушкина как стихийное, столкновение наводнения в «Медном всаднике» как намек на 14 декабря несостоятельно.

парадигму истории, а не стремится нам «в образах» истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и без остатка поддающуюся конечной формулировке мысль.

Смысл пушкинского понимания этого важнейшего для него конфликта истории нам станет понятнее, если мы исследуем все реализации и сложные трансформации отмеченной нами парадигмы во всех известных нам текстах Пушкина. С этой точки зрения особое значение приобретает не только образ бурана, открывающий сюжетный конфликт «Капитанской дочки» («Ну, барин», — кричал ящик, — «беда: буран!..»; VIII, 1, 287), но и то, что Пугачев одновременно и появляется из бурана, и спасает из бурана Гринева¹. Соответственно в извести он связывается то с первым («стихийным»), то с третьим («человеческим») членом парадигмы. Расщепление второго члена на дополнительные (т. е. совместимо-несовместимые) функции приводит в «Медном всаднике» к чрезвычайному усложнению образа Петра: Петр вступления, Петр в антитезе наводнению, Петр в антитезе Евгению — совершенно разные и несовместимые, казалось бы, фигуры, соответственно трансформирующие всю парадигму. Однако все они занимают в ней одно и то же структурное место, образуя микропарадигму и в этом отношении отождествляясь.

Таким образом, существенно, чтобы сохранился треугольник, представленный бунтом стихий, статуей и человеком. Далее возможны различные интерпретации при проекции этих образов в область понятий. Возможна чисто мифологическая проекция: вода (= огонь) — обработанный камень — человек. Второй член, однако, может истолковываться исторически: культура, ratio, власть, город, законы истории. Тогда первый член будет трансформироваться в понятия: природа, бессознательная стихия, бунт, степь, стихийное сопротивление законам истории. Но это же может быть противопоставлением «дикой вольности» и «мертвой неволи». Столь же сложными будут отношения первого и второго членов

¹ Фактически Пугачев, как мужицкий царь, альтернативный Екатерине II глава государства, вовлечен и во второй семантический центр триады. Следует подчеркнуть, что каждой из названных структурных позиций присуща своя поэзия: поэзия стихийного размаха — в первом случае, одическая поэзия «кумиров» — во втором, поэзия Дома и домашнего очага — в третьем. Однако в каждом конкретном случае признак поэтичности может быть акцентирован или оставаться невыделенным. Подчеркнутая поэзия стихийности в образе Пугачева делает эту позицию для него доминирующей. В образе Екатерины, совмещающей вторую и третью позиции, поэтизация почти отсутствует. Пушкин виртуозно владеет поэтическими возможностями всех трех позиций и часто строит конфликт на их столкновении. Так, в «Пире во время чумы» поэзия стихии (чумы, которая приравнивается к бою, урагану и буре) сталкивается с поэзией разрушенного очага и суровой поэзией долга. Игра совпадением — несовпадением структурных позиций и присущих им поэтических ореолов создает огромные смысловые возможности. Так, «домашние» интонации царя (Александра I) в «Медном всаднике» в сопоставлении с домашними же интонациями в описании Евгения и одической стилистикой Петра I создают впечатление «царственного бессилия».

парадигмы с третьим, в котором может актуализироваться то, что Гоголь называл «бедным богатством» простого человека, право на жизнь и счастье которого противостоит и буйству разбушевавшихся стихий, и «скуке, холоду и граниту», «железной воле» и бесчеловечному разуму, но может просвечивать и мелкий эгоизм, превращающий Лизу из «Пиковой дамы», в конечном итоге, в заводную куклу, повторяющую чужой путь. Однако ни одна из этих возможностей никогда у Пушкина не выступает как единственная. Парадигма дана во всех своих потенциально возможных проявлениях. Именно несовместимость этих проявлений друг с другом придает образам глубину незаконченности, возможность отвечать не только на вопросы современников Пушкина, но и на будущие вопросы потомков.

Подключение к исследуемой системе противопоставлений других важнейших для Пушкина оппозиций: живое — мертвое, человеческое — бесчеловечное, подвижное — неподвижное в самых различных сочетаниях¹, наконец, «скользящая» возможность перемещения авторской точки зрения — также умножали возможности интерпретаций и их оценок, вводя аксиологический критерий. Достаточно представить себе Пушкина, смотрящего на празднике лицейской годовщины 19 октября 1828 г., как тот же Яковлев — «паяс», который «очень похоже» изображал петербургское наводнение, «представлял восковую персону»², т. е. движущуюся статую Петра, чтобы понять возможность очень сложных распределений комического и трагического в пределах данной парадигмы.

Контрастно-динамическая поэтика Пушкина определяла не только жизненность его художественных созданий, но и глубину его мысли, до сих пор позволяющую видеть в нем не только гениального художника, но и величайшего мыслителя.

¹ Кроме «естественного» сочетания «живое — движущееся — человеческое», возможно и перверсное «мертвое — движущееся — бесчеловечное». Приобретая образ «движущегося мертвеца», второй член может получать признак иррациональности, слепой и бесчеловечной закономерности, тогда признак рационального получают простые «человеческие» идеалы третьего члена парадигмы. Таким образом, одна и та же фигура (например, Петр в «Медном всаднике») может в одной оппозиции выступать как носитель рационального, а в другой — иррационального начала. А то или иное реальное историческое движение — размещаться в первой и третьей позициях (ср. образ Архипа в «Дубровском» и слова из письма Пушкину его приятеля Н. М. Коншина, XIV, 216). См. главу о «Капитанской дочке». Коншин увидел в этом лишь то, что в народе «не видно ни искры здравого смысла» (там же). Для Пушкина же раскрывалась глубокая противоречивость реальных исторических сил, «уловить» которые можно лишь с помощью той предельно гибкой модели, которую способно построить подлинное искусство.

² Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты.— М.; Л., 1935.— С. 734.

Соотношение «представлений» Яковлева с замыслом «Медного всадника» кажется очевидным, однако не в том смысле, что Яковлев дал Пушкину своей игрой идею поэмы, а в противоположном: игра Яковлева получила для Пушкина смысл в свете созревающего замысла.

Так называемые «маленькие трагедии» принадлежат к вершинам пушкинского творчества 1830-х гг. и не случайно неоднократно привлекали внимание исследователей. В настоящей работе в нашу задачу не входит всестороннее их рассмотрение. Цель наша значительно более скромная: ввести в мир пушкинской реалистической символики еще один образ. Еще в середине 1930-х гг. в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Р. О. Якобсон писал: «В многообразной символике поэтического произведения мы находим определенную постоянную организованность, цементирующие элементы, которые и являются носителями единства в многостороннем творчестве поэта и которые придают его произведениям печать индивидуальности. Эти элементы вводят целостную индивидуальную мифологию (курсив Р. О. Я.— Ю. Л.) поэта в разнообразную неразбериху часто отклоняющихся и ускользающих поэтических мотивов»¹.

«Алфавит» символов того или иного поэта далеко не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга. Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. Индивидуальность художника проявляется не только в создании окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера. Однако наиболее значима система отношений, которую поэт устанавливает между основополагающими образами-символами. Область значений символов всегда многозначна. Только образу кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот поэтический мир, который составляет особенность данного художника.

В реалистическом творчестве Пушкина система символов образует исключительно динамическую, гибкую структуру, порождающую удивительное богатство смыслов и, что особенно важно, их объемную многоплановость, почти адекватную многоплановости самой жизни. Описать всю систему пушкинской символики было бы для нас задачей непосильной как по объему настоящей работы, так и по сложности самой проблемы. Однако «маленькие трагедии» дают возможность ввести некоторые дополнительные символы и пронаблюдать их связь с уже описанной структурой.

Смысловой центр «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери»

¹ Jakobson Roman. Pushkin and His Sculptural Myth. Translated and Edited by John Burbank. The Hague — Paris, Mouton, 1975 — P. 1.

и «Пира во время чумы» образуется мотивом, который можно было бы определить как «гибельный пир»¹. Во всех трех сюжетах пир связывается со смертью: пир с гостем-статуйей, пир-убийство и пир в чумном городе. При этом во всех случаях пир имеет не только зловещий, но и извращенный характер: он кощунствен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми. Мотив страшного пира архаичен, достаточно указать на пир Атрея. Но у Пушкина он получает особый смысл в связи с тем, что символ пира исключительно существен для всего его творчества.

Пир в его основном значении в творчестве Пушкина прежде всего имеет положительное звучание. Тема пира — это тема дружбы:

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы,
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви (III, 1, 80).

...Вчера, друзей моих оставя пир ночной... (II, 1, 82).

...И с побежденными садились
За дружелюбные пиры (IV, 16).

Пир — соединение людей в братский *круг*. Праздничный стол, веселье и братство устойчиво ассоциируются со свободой. Веселье — признак вольности, а скука, тоска — порождения рабства. «Как вольность, весел их ночлег» (IV, 179); «привыкшая к веселой <?> воле» (IV, 408); «Теперь он вольный житель мира, / И солнце весело над ним / Полуденной красою блещет» (там же.— С. 183). Тройная связь: пир — веселье — свобода — раскрывает первый и основной пласт этого символа:

Я люблю вечерний пир,
Где Веселье председатель,
А Свобода, мой кумир,
За столом законодатель (II, 1, 100).

Отсюда добавочный признак — кольца, круга: круга друзей, братьев, товарищей. Это делает символ пира активным не только в дружеской, но и в политической лирике Пушкина: идея борьбы, единомыслия, политического союза связывается с вином, весельем и дружескими спорами. Одновременно надо иметь в виду, что пир — причастие, совместное вкушение вина и хлеба — древний символ нерушимой связи, жертвенного союза. Отсюда объединение

¹ Если вспомнить монолог Барона перед сундуками с золотом (VII, 112):

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру...—

то и «Скупой рыцарь» может быть включен в этот ряд.

пира и евхаристии («Послание В. Л. Давыдову»). Одновременно пир наделяется вакхическими признаками разгула, энергии, льющейся через край.

Своеобразным сгустком основных элементов пира в поэзии Пушкина является «Вакхическая песня», в первом же стихе вводящая тему радости, причем церковнославянские формы «веселие» и «глас» придают ей торжественное, почти ритуальное звучание. Торжественная мажорность пронизывает стихотворение. Только первый стих заключает вопросительную интонацию. Строка говорит о наступившей минуте молчания и содержит слово с семантикой тишины и, может быть, печали: «сморкнул». Все остальное стихотворение противопоставлено первой строке и наполнено ликующей, радостной лексикой. Обилие восклицательных интонаций сочетается с повелительными формами глаголов. В индикативе дан только глагол в первом стихе. Все остальные глаголы: «наливайте», «бросайте», «подыдем», «раздайтесь» — императивны. «Да здравствуют» как церковнославянским также выражает семантику повеления (юссив, *jussivus* латинской грамматики, типа *abeat* — «пусть уйдет»). Это придает тексту волевое звучание. Основной символический смысл стихотворения — победа света над тьмой. Это прежде всего относится к внетекстовой ситуации, моменту исполнения песни. «Вакхическая песня» — ритуальный гимн в честь солнца, исполняемый в конце ночного пира, в момент солнечного восхода.

Тема ступенчато раскрывает символику образа пира:

- вакхическое веселье,
- любовь,
- вино; двойной образ кольца: заветные кольца, брошенные в круглые стаканы, и круг содвинутых дружных бокалов («звонкое дно» также дает образ круга)¹. Ср.: «Венки пиров и чаши круговые» (II, I, 145),
- музы и разум,
- солнце.

Сравнение солнца с разумом, «солнцем бессмертным ума», и противопоставление его лампаде «ложной мудрости», эпитет «солнце святое» придают образу предельно обобщенный, а не только астральный смысл (значение круга как древнейшего солнечного знака повторяется и тут).

Сложность символа проявляется в том, что пир как воплощение дружбы не исключает сочетания «шум пиров и буйных споров»,

¹ Высказывавшуюся в научной литературе гипотезу о масонской природе «Вакхической песни» следует отбросить как совершенно несостоятельную. Здравница в честь любви и тост за «нежных дев» и «юных жен» абсолютно невозможны в «столовой» поэзии масонов. Наличие, якобы, масонского обряда бросания колец в бокалы нигде не зафиксировано и является вымыслом. Смысл же бросания колец в вино совсем иной: когда провозглашается тост за любовь, то влюбленные громко именуют своих дам. Но скромный любовник может выпить молча, опустив в чашу с вином «заветное», т. е. тайно полученное, кольцо, чтобы, выпив до дна, прикоснуться к нему губами.

поклонение Разуму и даже ритуальное ему служение не запрещает «безумной резвости пиров». Ни Разум, ни Поэзия не враждебны безумству пиршественного веселья.

Другое значение пира связано с избытком какого-либо признака: «пир воображенья», «пир молодых затей».

Третье значение восходит к фольклорному «битва — пир», хотя до Пушкина имеет уже значительную литературную традицию. Не случайно это значение присутствует в ранних лицейских стихах: «Летят на грозный пир; мечам добычи ищут» («Воспоминания в Царском селе», I, 81); «Войны кровавый пир» («Батюшкову», I, 114) и «Тебя зовет кровавый пир» в «Руслане и Людмиле». Позже такое употребление встречается только раз.

Совершенно особняком стоит выражение в «Андрее Шенье»:

Заутра казнь, привычный пир народу (II, 1, 397).

Оно уже как бы предвещает семантику страшных пиров, которые и привлекают наше внимание. В содержащей ряд интересных мыслей статье И. Л. Панкратовой и В. Е. Хализева, посвященной «Пиру во время чумы», авторы, исходя из концепции «грешного» молодого Пушкина и зрелого, доминирующим чувством которого является раскаяние, относят поэзию пиров к грехам молодости поэта. Развитие Пушкина представляется им выразимым в такой формуле: «В 1835 году прозвучали слова «Странника» (имеется в виду подражание Беньяну, в котором Достоевский чутко уловил душу «северного протестантизма, английского ересиарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреоборимым стремлением и со всем безудержьем мистического мечтания». — Ю. Л.): «Я вижу свет», которые, по мнению исследователей, подытожили «нравственную эволюцию Пушкина»¹. Исходя из такой методики, следует полагать, что стихи: «Земля недвижна. Неба своды, / Творец, поддержаны тобой» — выражают космогонические представления самого Пушкина.

Анализ текстов (не субъективно-выборочный, а исчерпывающий) приводит к иному выводу: образ пира в прямом значении этого символа присутствует на всем протяжении творчества Пушкина как положительный (ср. «Пир Петра Великого», стихотворение, которым Пушкин открыл «Современник», подчеркнув программное значение этого текста). Страшные образы извращенного пира активны *именно на этом фоне*. Смысл их подчеркивается сознанием их особенности и аномальности. Приписываемое

¹ Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина // Типологический анализ литературного произведения. Сб. научных трудов. — Кемерово, 1982. — С. 53—66. (Подзаголовок статьи свидетельствует, что авторы стремятся не столько проанализировать произведение Пушкина, сколько описать свое его прочтение. Отказать им в этом праве, конечно, невозможно.)

Пушкину раскаяние в идеале пира как такового совершенно искажает смысловую перспективу.

Пир — это образ, который символически выражает союз, единение, веселое братское слияние. Но возможно ли единение и слияние жизни и смерти? А именно эти силы разыгрывают свои партии в «маленьких трагедиях». Правда, в таком обобщенном виде эти конфликты видятся при самом глубинном их формулировании. Ближе к сюжетной поверхности они разыгрываются между знакомой нам триадой символов (стихия — закономерность — человек). Наконец, на самой сюжетной поверхности они воплощаются в конкретно-исторические и культурно-эпохальные образы. При этом каждый из предшествующих уровней не автоматически и без остатка «выражается» в последующем, а играет с ним, неоднозначно и лишь до известной степени выражая себя на принципиально ином языке другого уровня.

В «маленьких трагедиях» основные символы пушкинского художественного мира 1830-х гг. получают специфическую интерпретацию: сталкиваются вещи, идеи и люди. Причем эти столкновения имеют не только экстремальный характер, но и протекают в чудовищно-извращенных формах. Мир «маленьких трагедий» — мир сдвинутый, находящийся на изломе (это тонко почувствовал Г. А. Гуковский, хотя со многими аспектами его анализа трудно согласиться), в котором каждое явление приобретает несвойственные ему черты: неподвижное движется, любовь торжествует на гробах, тонкое эстетическое чувство логически приводит к убийству, а пиры оказываются пирами смерти. Но именно разрушение нормы создает образ необходимой, хотя и нереализованной, нормы.

Потребность гармонии, вера в ее возможность и естественность составляют смысловой фон этих трагических историй, которые странным образом оставляют у читателя впечатление глубочайшего художественного здоровья, хотя рисуют картины болезненные и извращенные.

В «Скупом рыцаре» вещи вытесняют людей. Протivoестественный пир, в котором, как братья, участвуют Барон и его сундуки с золотом, закономерно дополняется враждой отца и сына и их взаимной готовностью к убийству друг друга. Деньги одушевляются. Они «слуги», «друзья» или «господа». Но прежде всего они — боги¹. И именно в обществе этих друзей-богов Барон решил «себе сегодня пир устроить». Г. А. Гуковский отметил черты рыцарской психологии в словах Альбера о графе Делорже:

¹ Р. О. Якобсон полагал, что выражение «как боги спят в глубоких небесах» в устах средневекового рыцаря и христианина представляет анахронизм. Однако наличие прямых текстовых параллелей показывает, что Пушкин вложил в уста Барона фразеологию, почерпнутую из эпикурейской философии французских либертинцев, заменив, однако, культ наслаждения культом денег (см.: Лотман Ю. М. Три заметки к проблеме «Пушкин и французская культура» // Проблемы пушкиноведения. — Рига, 1983. — С. 75—81).

...он не в убытке;
Его нагрудник цел венесианской,
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать (VII, 101).

Однако в этом высказывании бросается в глаза и другое: под властью денег живое и неживое поменялись местами. Ценностью обладает мертвое, искусственно сделанное и подлежащее обмену, а живое, природное и неотчуждаемое, выглядит обесцененным. Как писал о таком извращенном мире еще Симеон Полоцкий:

Художническое дело во чести хранится;
а лице естественно не честно творится.

Все человеческие связи разорваны — место людей заступили вещи; золото, сундуки, ключи.

В «Скупом рыцаре» пир Барона состоялся, но другой пир, на котором Альбер должен был бы отравить отца, лишь упомянут. Этот пир произойдет в «Моцарте и Сальери», связывая «рифмой положения» эти две столь различные в остальном пьесы в единую «монтажную фразу».

Г. А. Гуковский убедительно показал, что конфликт «Моцарта и Сальери» не в зависти бездарности к таланту. Сальери — великий композитор, преданный искусству и чувствующий его не хуже Моцарта. Верный концепции реализма как демонстрации социально-исторической детерминированности человека, Г. А. Гуковский видит смысл пьесы Пушкина в показе торжества исторически прогрессивных форм искусства над уходящими в прошлое и соответственно определяет Сальери как художника XVIII в., а Моцарта — как романтика: «...на смену культурно-эстетическому комплексу, сковавшему Сальери, идет новая система мысли, творчества, бытия, создавшая Моцарта. Если не опасаться сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощенную в пьесе в образе Сальери, как классицизм, или, точнее, классицизм XVIII века, а систему, воплощенную в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина»¹.

В концепции Г. А. Гуковского есть и фактическая уязвимость: то, что знает Пушкин о Сальери, не могло подсказать образ художника-классициста. Вопреки мнению исследователя, об этом, например, не говорит ни упоминание имени Бомарше (которое Пушкин связывал с началом революции), ни тем более ссылка на «Тарара» — романтическую революционную оперу, одну из популярнейших в 1790-е гг., в которой для прославления тирано-

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.— М., 1957.— С. 307. Характерно, что Г. А. Гуковский говорит о системе, созданной Моцарта, а не о созданной им. Человек выступает у него как пассивный «продукт» среды и эпохи. Проблема активности человека и его воздействия на мир снята как «романтическая».

убийства на сцене появлялись духи, гении, тени героев (Карамзин назвал пьесу «странной»).

Но дело не только в этом. Смена культурных эпох может объяснить рождение зависти. Но ведь Сальери не просто завидует — он убивает.

Пушкин не только показывает психологию зависти, но и с поразительным мастерством рисует механизм зарождения убийства. Считать же, что классицизм в момент своего исторического завершения порождал психологию убийства, было бы столь же странно, как и приписывать такие представления Пушкину.

Проследим путь Сальери к убийству.

Сальери — прирожденный музыкант («Родился я с любовью к искусству»). С раннего детства он посвятил себя музыке. Его отношение к творчеству — самоотреченное служение. Постоянно цитируются слова Сальери:

Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию (VII, 123).

В них настолько привыкли видеть декларацию сухого рационализма в искусстве, что о подлинном смысле их в контексте всего монолога как-то не принято задумываться. Между тем непосредственно вслед за ними идут слова:

Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты
(там же, курсив мой.— Ю. Л.).

Сальери — совсем не противник вдохновенного творчества, не враг «творческой мечты». Он только с суровым самоограничением считает, что право на вдохновенное творчество завоевывается длительным искусом, служением, открывающим доступ в круг посвященных творцов. Такой взгляд скорее напоминает о рыцарском ордене, чем об академии математиков. Ни идея служения искусству, ни трудный искус овладения мастерством не были чужды теории романтизма. Так, Вакенродер, для которого Дюрер был идеалом, писал, что последний, «соединяя душу с совершенством механизма»¹, занимался «живописью с несравненно большей серьезностью, важностью и достоинством, чем эти изящные художники наших дней»². Эти слова вполне можно представить себе в устах пушкинского Сальери.

Сальери усвоил средневековое жреческое отношение к искусству. Это не только долг и служение, связанное с само-

¹ Вакенродер. Об искусстве и художниках (Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком, перевод с немецкого В. П. Титова, С. П. Шевырева и Н. А. Мельгунова).— М., 1926.— С. 241.

² Вакенродер В. Г. Хвала нашему достопочтенному предку Альбрехту Дюреру, вознесенная отшельником — любителем искусств (цит. по кн. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— Изд. МГУ, 1980.— С. 74).

отречением, но и своеобразная благодать, которая нисходит на достойных. Как благодать выше жреца, так искусство выше художника. И эти слова не шокировали бы романтика, писавшего: «Слава искусству, но не художнику: он — слабое его орудие»¹.

Вот с этого момента и начинается роковое движение Сальери к преступлению. Пушкин берет самую благородную из абстрактных идей, самую по существу своему гуманистическую — идею искусства — и показывает, что, поставленная выше человека, превращенная в самоцельную отвлеченность, она может сделаться орудием человекоубийства. Поставя человеческое искусство выше человека, Сальери уже легко может сделать следующий шаг, убедив себя в том, что человек и его жизнь могут быть принесены в жертву этому фетишу.

Мысль, оторванная от своего человеческого содержания, превращается в цепь софизмов. Говоря об образе Анджело в «Мере за меру» Шекспира, Пушкин писал: «Он оправдывает свою жестокость глубокомысленными суждениями государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами» (XII, 160). Так мысль застывает, облекается в броню мнимых истин, каменеет, т. е. делается мертвой. Камень восстает на человека, абстракция покушается на жизнь.

Первый шаг к убийству — утверждение, что убийца — лишь исполнитель чьей-то высшей воли и личной ответственности не несет: «Я избран», «не могу противиться я доле, / Судьбе моей», Далее делается самый решительный шаг: слово «убить» табуируется, оно заменяется эвфемизмом «остановить»:

я избран, чтоб его
Остановить.

Самое трудное в преступном деянии — это научиться благопристойному его наименованию, овладеть лексиконом убийц. Даже говоря с самим собой, Сальери не хочет именовать вещи прямо: речь идет лишь о невинном действии — надо «остановить». При этом еще один важный ход софизма: агрессивной стороной изображается Моцарт, «жрецы, служители музыки» — лишь обороняющиеся жертвы. Это также существенно в софистике убийства: жертва изображается как сильный и опасный атакующий враг, а убийца — как обороняющаяся жертва.

И наконец решающее:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? (VII, 128).

Право Моцарта (человека вообще) на жизнь оказывается определенным «пользой», которую он приносит прогрессу искусства. А судьей в этом вопросе призваны быть «жрецы, служители

¹ В акенродер. Об искусстве и художниках... — С. 233.

музыки». И если они решат, что для идеи искусства жизнь Моцарта бесполезна, то за ними право вынести ему смертный приговор.

Итак, абстрактная догма, даже благородная в своих исходных посылках, но поставленная выше живой и трепетной человеческой жизни, рассматривающая эту жизнь лишь как средство для своих высших целей, застывает, каменеет, обретает черты нечеловеческого «кумира» и превращается в орудие убийства.

Пир Моцарта в «Золотом льве», его последний пир, совершается не в обществе друга-музыканта, как думает Моцарт, а каменного гостя. Непосредственно на сюжетном уровне за столом сидят жизнелюбивый и ребячливый человек, именно человек, а не музыкант (эпизоды со слепым скрипачом, упоминание об игре на полу с ребенком рисуют принципиально не жреческий, а человеческий образ), и тот, кто — тонкий ценитель и знаток музыки — сам о себе говорит: «Мало жизнь люблю», не человек, а принцип.

Но тень рокового пира мелькает уже в первом разговоре Моцарта с Сальери:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой (с Доной Анной? — Ю. Л.), или с другом —
хоть с тобой (т. е. с Сальери.— Ю. Л.),
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое... (VII, 126—127).

Предсказано появление Командора. Но острота ситуации состоит в том, что друг *и есть Командор*. Моцарт, считая, что гений и злодейство несовместны, думает, что пирует с гением, т. е. с *человеком*. На самом же деле за столом с ним сидит камень, «виденье гробовое».

Второе упоминание — слова Моцарта, которому кажется, что черный человек, заказавший Реквием, «с нами сам-третий / Сидит».

Третье упоминание — имя Бомарше, сорвавшееся с уст Сальери. Клевета или действительность, но слава отравителя преследовала Бомарше при жизни и пятнала его имя за гробом. Так символ пира и мотив борьбы человека и камня подводят к решительному моменту — убийству.

Сталкиваются два мира: нормальный, человеческий мир Моцарта, утверждающий связь искусства с человечностью, игрой, беспечностью, простой жизнью и творчеством, ищущим ненайденное, и перверсный мир Сальери, где убийство именуется долгом («тяжкий совершил я долг»), яд — «даром любви», а отравленное вино — «чашей дружбы», где жизнь человека — лишь средство, истина найдена и сформулирована и жрецы стоят на ее страже.

Фактическая победа достается второму миру, моральная — первому.

Извращенность — закон мира Сальери, и противоестественное сочетание: «Пировал я с гостем ненавистным» — он использует как обыденное и нормальное. В «Каменном госте» эта атмосфера распространяется на всех героев и заполняет все пространство драмы. Естественная, человеческая, домашняя ребячливость Моцарта, простодушная доброта его гениальности превращаются в Дон Гуане в злую страсть, которой для полноты ощущений необходимо присутствие смерти. Дон Гуан — тоже гений, но он уже не скажет, что гений и злодейство «две вещи несовместные». Моцарт — воплощенная естественность. Он показывает, что быть гениальным — норма человеческого существования. Дон Гуан — гений, рвущийся нарушать нормы, разрушать любые пределы именно потому, что они пределы.

Но если сдвиг авторской точки зрения раскрывает нечто новое в «человеческом» ряду (идет анализ личного начала в человеке: Моцарт раскрывал в человеческом гениальное, Дон Гуан в гениальном — страшное), то и мир «каменных» догм и принципов предстает в новом свете: как защитник идей верности, домашнего очага, семейной морали Командор освещен иначе, чем гениальный завистник Сальери. Это приводит к тому, что в «Каменном госте» оба антагониста каждый по-своему страшны и каждый по-своему привлекательны.

Образ Дон Гуана двойся: он хитрый соблазнитель, расчетливый циник, «развратник и мерзавец», как характеризует его Дон Карлос. Но он же Дон Кихот любви, и каждое слово лжи чудесным образом становится в его устах словом искренности и правды. Он каждую минуту настолько верит в то, что говорит, что речи его делаются истинными. Он враг влюбленных в него женщин («Сколько бедных женщин / Вы погубили?»), но он же и величайший их друг. Даже обманывая, он говорит им то, что сами они втайне жаждут услышать, и для каждой из них любовь Дон Гуана — и соблазн, и гибель, и торжество, и счастье.

Дон Гуан «развратный, бессовестный, безбожный» (VII, 141), как его именует монах. Но его безбожие связано не с болезненной жадной кощунства, а с безграничной смелостью, запрещающей признавать существование сил, способных внушить ему страх. Он появляется со словами «я никого в Мадриде не боюсь» и торжествует над страхом в свои последние мгновенья:

Дон Гуан.

О Боже! Дона Анна!

Статуя.

Брось ее,

Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.

Дон Гуан.

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу (VII, 171).

Он отказывается выполнить приказ статуи «бросить» Дону Анну и погибает с именем своей земной любви на устах. Хитрый соблазн преобразился в страсть, о которой в Библии сказано: «крепка яко смерть любви», «вода многа не может угасити любви и реки не потопят ея» (Песнь песней; 8,6—7). Безотчетная, безграничная смелость человека делает образ Дон Гуана обаятельным, разрушительность его страстей раскрывает страшную сторону человеческой личности.

Образ Командора тоже двойится, и это его отличает от Сальери. Он — Статуя, воплощенный принцип, «мертвый счастливец», «мраморный супруг» (VII, 163). Но он и человек. Эта двойственность задана в известном монологе Дон Гуана:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и шедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть (VII, 153).

Контраст между импозантностью статуарного знака и физической хилостью реального Дона Альвара давно уже сделался хрестоматийным примером. Но слова:

а был
Он горд и смел — и дух имел суровый!..

восстанавливают соответствие между духовной сущностью покойного мужа Доны Анны и внешностью Статуи. И прижизненный Дон Альвар двойится. Он купил любовь Доны Анны («Мы были бедны, Дон Альвар богат», «мать моя / Велела мне дать руку Дон Альвару» — ситуация Татьяны). Но он любил Дону Анну («Когда бы знали вы, как Дон Альвар / Меня любил!») и хранил бы ей верность и за гробом («Когда б он овдовел — он был бы верен / Супружеской любви» — VII, 164).

Неоднозначна и роль Статуи. Это и воплощенный безжалостный и бесчеловечный принцип Долга, отказывающий человеку в праве на земное счастье. Однако это и нравственный суд и высшее возмездие нарушителю этических норм, вносящему в мир хаос и разрушение.

Но у Статуи есть еще одна роль.

В «Моцарте и Сальери» не представлен третий существенный компонент пушкинской символики — образы стихии. Правда, в пьесе чувствуется присутствие inferнальных сил, но его слышит только Моцарт — Сальери глух ко всему, кроме софизмов абстрактного разума. В «Каменном госте» вторжение потусторонних сил — один из основных мотивов пьесы. Нечто чуждое и человеку, и отвлеченным принципам культуры, долга и даже нравственности, нечто непонятное и внечеловеческое вторгается в судьбу Дон Гуана, который, кощунственно смеясь над человеческими ценностями, затронул нечто страшное, в существова-

ние чего он даже и не верил. Емкий образ стихий позволял подстановку столь далеких значений, как, например, народный бунт и вторжение inferнальных сил (ср. метель в «Капитанской дочке» и «Бесах»), и вообще давал возможность вводить многоплановый и поддающийся многим интерпретациям компонент смысла. Дон Гуан пригласил «мраморного супруга» «прийти попозже в дом супруги», к Дон Гуану пришел не мертвый ревнивец, а некто более страшный. Но Дон Гуан выдержал и эту встречу.

Слияние символики каменного «кумира» и невыразимо-стихийного начала раскрывает в первом какие-то новые грани, отсутствовавшие в образе Сальери. А человек в его донгуановском варианте окажется в одиночестве, которое обнаружит и силу его характера, и неизбежность конечной гибели. В «Медном всаднике» «кумир» и стихия будут враждебно противопоставлены. Именно разнообразное комбинирование исходных смысловых групп позволяет Пушкину вскрывать многогранную сложность исторических и общественных конфликтов.

Инфернальный пир в присутствии смерти проходит в «Каменном госте» дважды: он как бы репетируется у Лауры, где Дон Альвар замещен его угрюмым братом, и у Доны Анны, куда командор является в образе Статуи. Цикл маленьких трагедий завершается пьесой, в которой образ пира становится смыслоорганизующим центром.

«Пир во время чумы» меньше всех других пьес цикла привлекал внимание исследователей, видимо, отчасти из-за его переводного характера. Между тем значение этого произведения исключительно велико. Уже в «Каменном госте» действие происходит в особом, странном и страшном пространстве. Пушкин исключил обязательные для всех сюжетов с Дон Жуаном сцены с обольщением крестьянки и другие побочные сюжеты. Отпали сцены в замке, деревне и т. п. Остались кладбище и сцены с мертвецами и сверхъестественными появлениями. Кладбище — место пребывания и Дон Гуана, и командора. Отсюда они поочередно прибывают в дом Доны Анны. В «Пире во время чумы» кладбище становится уже одним из двух основных элементов пространства.

«Пир во время чумы» вводит нас в мир разрушенных и искаженных норм. Все действие разворачивается, как в кривом зеркале, в извращенном пространстве. Одним из основных пространственных символов позднего Пушкина является Дом. Это свое, родное и вместе с тем закрытое, защищенное пространство, пространство частной жизни, в котором осуществляется идеал независимости: «Щей горшок, да сам большой». Но это и место, где человек живет подлинной жизнью, здесь накапливается опыт национальной культуры, здесь (и эту мысль подхватит Лев Толстой) вершится подлинная, а не мнимая, внутренняя, а не внешняя жизнь народа. Это пространство — мир человеческой личности,

мир, противостоящий и вторжению стихий, и всему, что рассматривает жизнь отдельного человека как недостойную внимания частность. Это и «обитель» «трудов и чистых нег», и «домишко ветхий», у порога которого найден был труп Евгения из «Медного всадника». Но это и центр и средоточие мирового порядка. Домашние боги — Пенаты — «советники Зевеса».

Живете ль вы в небесной глубине,
Иль, божества всевышние, всему
Причина вы, по мнению мудрецов,
И следуют торжественно за вами
Великий Зевс с супругой белоглавой
И мудрая богиня, дева силы,
Афинская Паллада,— вам хвала.
Примите гимн, таинственные силы!

Именно здесь, в своем Доме, человек учится «науке первой» — «читать самого себя» (III, 1, 192—193). Последние слова Пушкин подчеркнул.

Дом — естественное пространство Пира. Но «Пир во время чумы» происходит на улице. Первая же ремарка гласит: «Улица. Накрытый стол». Уже это сочетание образует «соединение несоединимого». А когда мимо стола с пирующими гостями проезжает телега, груженная мертвецами, возникает почти сюрреалистический эффект, напоминающий появление лошадей с телегой в гостинной в фильме Бунюэля «Андалузская собака». Такие разломы художественного пространства в «Пире во время чумы» имеют глубокий смысл: действие происходит во «взбесившемся мире». Дома покинуты, в них не живут, заходить туда бояться. Домашняя же жизнь совершается на улице. «Дома / У нас печальны — юность любит радость» (VII, 182). Председатель говорит об ужасе «той мертвой пустоты, / Которую в моем дому встречаю» (VII, 182).

Пустоте дома противопоставит оживление кладбища. В песне Мери:

И селенье, как жилище
Погорелое, стоит,—
Тихо все — одно кладбище
Не пустеет, не молчит —
Поминутно мертвых носят... (VII, 176).

Дому живых противопоставлены дома мертвых — «холодные подземные жилища» (характерно оксюморонное употребление для могилы слова «жилище») ¹.

В пьесе три смысловых центра: участники пира, перверсное пространство которых — улица, превращенная в место пирования, священник, пространством которого является кладбище («Средь бледных лиц молюся я на кладбище»), и наполняющая весь мир пьесы Чума.

¹ Ср. каламбурное выражение в «Гробовщике»: «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» (VIII, 1, 90).

Чума выступает в ряду пушкинских образов стихий. Отметим принципиальную разницу двух ликов стихийного начала: когда стихия предстает в облике человеческой массы, неумолимость ее сочетается с милосердием (Архип, Пугачев). Когда же символ воплощается в стихийном бедствии — чуме или наводнении, вперед выступает его неумолимая беспощадность и бессмысленная разрушительность.

Чума создает обстановку общей смерти и этим выявляет глубоко скрытые свойства других участников ситуации.

Человеческий мир, жаждущий жизни, веселья и радости, отвечает Чуме тем, что принимает вызов. В оригинальной трагедии Вильсона в пире, особенно в поведении Молодого человека, значительно резче подчеркнут кощунственный, богоборческий момент. Пушкин приглушил его, хотя фраза Священника: «Безбожный пир, безбожные безумцы!» — намекает на этот отенок. Веселье пира — бунт. Но бунт этот лишь косвенно направлен против Бога, основной его смысл — непризнание власти Чумы, бунт против Страха. Центром этой сюжетной линии является песнь Председателя — апология смелости. Веселье — против страха смерти. Пир во время чумы — поступок, равносильный «упоению в бою», храбрости мореплавателя «в разъяренном океане» или захваченного ураганом путешественника:

Всё, всё, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья (VII, 180).

«Гимн в честь чумы» Председателя часто сопоставлялся с «Героем», стихотворением, написанным в тот же болдинский период и посвященным легенде о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе.

В диалоге Поэта и Друга именно милосердие императора, который «хладно руку жмет чуме» (III, 1, 252) с тем, чтобы укрепить дух больных солдат, объявляется вершиной его славы:

Небесами
Клянусь: кто жизнью своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой... (III, 1, 252).

Сопоставление это использовалось для осуждения Вальсингама: «У Наполеона презрение к опасности великолепным образом слилось с состраданием к людям, «клейменным мощною чумой» (у Пушкина — «чумою». — Ю. Л.). <...> За этот мужественный и милосердный поступок «он будет небу другом». Вальсингам же, сочинивший гимн, подобно Молодому человеку, видит лишь яму с ее ужасным тлением и слышит лишь отчетливый стук

похоронной телеги»¹. Таким образом, в гимне Председателя авторы необъяснимым образом усматривают страх смерти.

Сопоставляя Вальсингама и Наполеона из стихотворения «Герой», надо иметь в виду, что смысловая позиция двух этих персонажей столь же различна, как Медного всадника и Евгения в «Медном всаднике». Наполеон — исторический деятель, «избранный», «на троне» (III, 1, 251). Он — Власть, воплощение идеи государственности, представитель тех сил, которые, без гуманного начала, делаются бичом человечества:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран... (III, 1, 253).

Вальсингам же не властелин, а человек. Он сам жертва Чумы, отнявшей у него мать и жену, а завтра, возможно, и жизнь. Сравнить его надо не с Наполеоном, а с лежащими в госпитале солдатами. И проявленная им отвага, дерзкое неприятие власти болезни не вызывает у Пушкина осуждения.

Если Вальсингам представляет личность, то Священник — нравственный принцип. Он осуждает индивидуалистический бунт с позиций нравственного долга. Однако, в отличие от Дон Гуана и командора, Вальсингам и Священник имеют общего врага — Чуму. И «Пир во время чумы» — единственная из маленьких трагедий, которая не только не заканчивается гибелью одного (или обоих) антагонистов, а завершается их фактическим примирением — признанием права каждого идти своим путем в соответствии со своей природой и своей правдой. Пьеса погружена в атмосферу смерти, но ни один из ее персонажей не умирает. Более того, внимательное сопоставление текста Пушкина с английским оригиналом показывает почти текстуальную близость драмы Пушкина и отрывков из драматической поэмы Джона Вильсона «Чумный город»². Но это только выделяет существенную разницу: Вильсон романтически любит ужасы, чудовищный чумный город становится для него истинной картиной мира, а стремление

¹ Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Указ. соч.— С. 57.

² Оно было выполнено Н. В. Яковлевым в комментарии первого варианта VII тома академического полного собрания сочинений Пушкина (см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. VII.— С. 579—609). Говоря о немногочисленной литературе по «Пиру во время чумы», нельзя пройти мимо краткой, но яркой характеристики, данной Л. В. Пумпянским: «У Пушкина ясна реальная историческая обстановка: «Реставрация»; дерзкий вызов, который бросают народному горию политические победители дня, аристократы; священник, униженный обломок побежденной пуританской революции; столкновение утонченного индивидуализма с социальной моралью» (П у м п я н с к и й Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство.— М., 1941.— Т. 43—44.— С. 398). Согласиться с этой концепцией, однако, нельзя, хотя бы потому, что чума угрожает пирующим в такой же мере, как и другим жителям. Поэтому разговор о вызове чужому горию остается беспредметным. Однако Л. В. Пумпянский со свойственной ему пронизательностью поставил вопрос об отношении Пушкина к традиции европейского «вольнодумства».

автора потрясти читателя страшными картинами делается центральной задачей его эстетики.

За «Пиром во время чумы», как и за всеми маленькими трагедиями Пушкина, возникает образ гармонической нормы жизни и человеческих отношений, того Пира любви и братства, свободы и милосердия, которые составляют для Пушкина скрытую сущность жизни.

Изучение аномальных конфликтов — путь к глубокому постижению нормы, за дисгармонией возникает скрытый образ гармонии.

Среди рукописей Пушкина, давно уже вызывавших любопытство исследователей, находится список драматических замыслов, набросанный карандашом на оборотной стороне стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...»¹. Текст этот, крайними датами которого являются 29 июля 1826 г. и 20 октября 1828 г.², видимо, следует датировать 1826 г., имея, однако, в виду предостерегающее мнение М. П. Алексеева, что «автограф этой записи не позволяет решить с уверенностью, к какому году он относится»³. По крайней мере в Москве в 1826 г., «после достопамятного возвращения» из ссылки, по словам Шевырева, Пушкин делился с ним замыслом драмы «Ромул и Рем», значащейся в интересующем нас списке⁴. И другие из пьес этого списка назывались в 1826 г. в кругу любителей как задуманные или даже написанные.

Из заглавий, содержащихся в списке, «Моцарт и Сальери», «Д.<он>Жуан», «Влюбленный Бес» легко идентифицируются с известными нам текстами или замыслами Пушкина. Записи «Дмитрий и Марина» и «Курбский» М. А. Цявловский связывал с задуманными Пушкиным, по словам Шевырева, драмами «Лжедмитрий» и «Василий Шуйский» или относил к замыслам, о которых «ничего не известно»⁵. Однако, по весьма правдоподобному предположению Б. В. Томашевского, речь идет о двух сценах из «Бориса Годунова», предназначавшихся для отдельной публикации⁶: «Беральд Савойский» уже получил достаточное разъяснение⁷, а сюжет «Ромула и Рема», учитывая легенду и воспоминания Шевырева, представляется в общих контурах ясным. Загадочными остаются записи «Иисус» и «Павел I». Относительно них, по утверждению М. А. Цявловского, «ни-

¹ См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. — М.; Л., 1935. — С. 276.

² См. там же.

³ Примечания М. П. Алексеева к «Моцарту и Сальери» в кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — Т. III (первоначальный комментированный вариант тома). — С. 524. См. также примечания Б. В. Томашевского к «Каменному гостю»: там же. — С. 550.

⁴ См.: Москвитянин. — 1841. — Ч. V. — № 9. — С. 245.

⁵ Рукою Пушкина. Указ. соч. — С. 278.

⁶ Томашевский Б. В. Указ. соч. — С. 550.

⁷ Рукою Пушкина. Указ. соч. — С. 497—501.

чего не известно»¹. Ниже мы попытаемся высказать некоторые предположения относительно возможного характера первого из этих замыслов Пушкина.

Все перечисленные в списке сюжеты, о которых мы можем судить сколь-либо определенно, отличаются острой конфликтностью. В известных нам маленьких трагедиях сюжет строится как антагонистическое столкновение двух героев, носителей противоположных типов сознания, культурных представлений, полярных страстей. Эта конфликтность отражается в заглавиях драм, которые или содержат имена сталкивающихся героев, как «Моцарт и Сальери» (по этому же типу озаглавлен замысел «Ромул и Рем»), или же имеют характер оксюморонов, подчеркивающих внутреннюю конфликтность ситуации, как «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Влюбленный Бес»². Исключение составляют три заглавия: «Иисус», «Беральд Савойский» и «Павел I». Однако знакомство с сюжетом «Беральда Савойского» убеждает нас, что и там в основе лежал конфликт характеров: столкновение императора и Беральда как сюзерена и вассала, неравенство положения которых уравнивается любовным соперничеством, и женских персонажей: Марианны и Кунигунды, общая принадлежность которых к культуре рыцарской эпохи лишь подчеркивает разницу испанского и «северного» темпераментов.

Ключом к реконструкции замысла об Иисусе должно быть предположение о сюжетном антагонисте, которого Пушкин собирался противопоставить главному герою. Только после этого можно будет строить гипотезы об эпизодах биографии Христа, которые могли быть отобраны для драмы. Решение этого вопроса заставляет нас несколько уклониться от темы.

Еще в Лицее Пушкин, вероятно, по французской учебной литературе, связывал эпоху упадка Рима с именем Петрония, предполагаемого автора «Сатирикона»:

...за дедовским фиалом,
Свой дух воспламеню Петроном, Ювеналом,
В гремящей сатире порок изображу
И нравы сих веков потомству обнажу (I, 113).

В той же французской огласовке имя Петрония (в одном ряду с Ювеналом, Апулеем, Вольтером и другими сатирическими писателями) упомянуто в наброске предисловия к первой главе «Евгения Онегина» (VI, 528). Более детальное знакомство с творчеством римского писателя относится к 1833 г., когда Пушкин берет у А. С. Норова на прочтение подлинный

¹ Рукою Пушкина. Указ. соч.— С. 287.

² Об оксюморонных заглавиях у Пушкина см.: Jakobson Roman. La statue dans la symbolique poésie de Pouchkine // Questions de poétique.— Paris.— 1973.— P. 155.

текст «Сатирикона» (XV, 94)¹. Тогда же, видимо, началась работа над отрывком, известным под названием «Повесть из римской жизни» («Цезарь путешествовал...»)².

Знакомство с подлинным текстом «Сатирикона» отразилось не только на исторической концепции повести Пушкина, но и на ее построении: произведение Петрония по форме — мениппова сатира, сочетание прозы и стихотворных вставок, включение в текст вставных сюжетов. Как увидим, такое построение отразилось на замысле повести «Цезарь путешествовал...». Пушкин не только хотел включить в нее свои подражания Анакреону и Горацию, но и вообще рассматривал сюжет о Петронии и его смерти как своеобразную рамку, в которую должна быть вставлена широкая картина упадка античного мира и рождения нового.

В основу сюжета о самоубийстве Петрония положен рассказ Тацита, почерпнутый Пушкиным из параллельного латино-французского издания «Анналов»³. Это XVIII—XIX и отчасти XX главы шестнадцатой книги труда римского историка⁴. Петроний у Тацита — яркий образ изнеженного сына умирающего века. Это античный денди, Бреммель Древнего Рима, законодатель мод в высшем обществе эпохи Нерона: «*elegantiae arbiter, dum nihil amœnum, et molle affluentia putat, nisi quod ei Petronius approbavisset*»⁵. И одновременно он же — беспощадный сатирик, жертва тирании Нерона. Он изящно расстается с жизнью, вскрыв себе вены среди беспечной беседы о поэзии. Образ этот привлек внимание Пушкина.

Написанная Пушкиным часть повести довольно точно следует рассказу Тацита. Однако Тацит не был единственным источником Пушкина в работе над этой повестью. В плане продолжения имеется фраза: «П.<етроний> приказывает разбить драгоценную чашу» (VIII, 2, 936). Эпизод этот отсутствует у Тацита и сам по себе трудно объясним, но он получает разъяснение из текста Плиния, сообщившего, что Петроний

¹ В конце XVII—XVIII в. «Сатирикон» переиздавался неоднократно. Кроме того, имелось издание с параллельным латинским и французским текстами: *Pétrope, latin et français, traduction entière, suivant le manuscrit trouvé à Belgrad en 1688* (...) t. I—II. A Paris, an VII (1799). Пушкин, вероятно, пользовался этим изданием.

² Об античных влияниях в тексте «Повести из римской жизни» см.: Той И. И. Пушкин и античность // Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. — 1938. — Т. XIV.

³ Пушкин пользовался изданием: *Tacite, traduction nouvelle, avec le texte latin en regard; par Dureau de Lamalle, 3-e ed. Paris, MDCCCXVII, t. IV*. Издание это имелось в его библиотеке. О характере использования его см.: Гельд Г. Г. По поводу замечаний Пушкина на «Анналы» Тацита // Пушкин и его современники. — Пг., 1923. — Вып. XXXVI. — С. 59—62.

⁴ См.: Амусин И. Д. Пушкин и Тацит // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л., 1941. — Вып. VI; Покровский М. М. Пушкин и античность // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. — М.; Л., 1939. — Вып. IV—V. — С. 49—51.

⁵ *Tacite. Op. cit.* — P. 160.

перед самоубийством разбил драгоценную чашу для умищений, завладеть которой мечтал Нерон. На обращение к Плинию намекает также и то, что Пушкин вслед за ним именует Петрония Титом, в то время как Тацит называет его Гаем. Последнее обстоятельство также, вероятно, результат обращения к подлинным сочинениям Петрония, обычным заглавием которых в изданиях XVII—XVIII вв. было: «*Titi Petronii Arbitri equitis romani Satyricon*». Сохранившийся план продолжения дает основание говорить о сложном и исключительно значимом пушкинском замысле. Прежде всего, в композицию, построенную по принципу «последних вечеров» Петрония, должны были войти его «рассуждения о падении человека — о падении богов — об общем безверии — о предрассудках Нерона» (VIII, 2, 936). Картина духовного опустошения античного мира должна была подкрепляться отрывками из «Сатирикона» («диктует *Satyricon*» — в плане). Неясно, собирался ли Пушкин дать переводы или пересказы произведения Петрония, или, что кажется более вероятным, судя по наброскам плана, создать свою стилизацию не дошедших до нас отрывков «Сатирикона».

Следуя композиции «Сатирикона», Пушкин собирался строить рассказ как чередование описаний ночных пиров, включенных в текст стихотворений, и обширных вставных эпизодов. Последние в плане обозначены: «начинаются рассказы» (VIII, 2, 936). Можно предположить, что таких вставных эпизодов-рассказов, определяющих всю идейную структуру «Повести из римской жизни», было два. Первый недвусмысленно назван в плане: «О Клеопатре — наши рассуждения о том» (VIII, 2, 936). Мысль о соединении сюжетов о Петронии и Клеопатре могла быть подсказана тем, что начиная с XVIII в., времени основных находок рукописей и появления ученых комментированных изданий, сложилась традиция включения считавшихся тогда подлинными материалов о Клеопатре в приложения к «Сатирикону». Сюжет этот и его история в пушкинском творчестве хорошо изучены¹, и это избавляет нас от необходимости подробного его рассмотрения. Однако в итоговых работах С. М. Бонди и Б. В. Томашевского отрывок «Повести из римской жизни» не только оказался полностью исключенным из рассмотрения истории данного сюжета, но под это исключение была подведена некая теоретическая база: по мнению С. М. Бонди, в отрывке «Цезарь путешествовал...» «рассказ о Клеопатре и «наши рассуждения о том» являются лишь незначительной деталью, темой разговора в «первый вечер» (а второй вечер посвящен уже другой теме...)». Поэтому само обсуждение соотношения «Повести из римской жизни» и сюжета о Клеопатре ре-

¹ См.: Бонди С. К истории создания «Египетских ночей» // Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. — М., 1931. — С. 148—205; Томашевский Б. Пушкин. — Кн. вторая: Материалы к монографии (1824—1837). — М.; Л., 1961, — С. 55—65.

шительно отводится: ввиду «отсутствия непосредственной связи мы и не будем его касаться в дальнейшем»¹.

Решение вопроса о связи повести о Петронии с кругом интересующих нас тем невозможно без предварительного обсуждения более общей проблемы: каков замысел «Повести из римской жизни», зачем Пушкин писал это произведение?

Отметим вначале, что есть и текстологические, и стилистические, и сюжетные основания предположить, что отрывок текста, публикуемый в составе «Мы проводили вечер на даче...» и начинающийся словами «Темная, знойная ночь объемлет Африканское небо...» (VIII, 1, 422—423), первоначально предназначался для «первой ночи» бесед Петрония. Уже это показывает, что речь идет отнюдь не о «незначительной детали». Однако смысл первого вставного эпизода проясняется лишь в соотнесении со вторым.

Вторая ночь должна была начаться страшной картиной духовного развала римского мира. Это уже потому интересно, что в эпизоде с Клеопатрой, отделенном от событий «Повести из римской жизни» ровно веком (Петроний умер в 66 г. н. э., а Клеопатра — в 30 г. до н. э.), Флавий, первый претендент на любовь египетской царицы, суровый воин, обрисован как представитель молодой — грубой и воинственной — римской культуры, контрастирующей с изнеженно-развращенным эллинизмом эпикурейца Критона и самой Клеопатры.

Но жалобы на падение человека и падение богов — лишь трамплин для второго вставного эпизода. После разговоров об «общем безверии» и слов о смерти языческих богов в рукописи плана появляется зачеркнутая позднее помета «Хр.», что естественнее всего расшифровать как «Христос». Это и есть тема «рассуждения» второй ночи. Пушкин зачеркнул имя Христа и обозначил не тему, а рассказчика, вписав: «раб христианин» (VIII, 2, 936). Расшифровка темы рассуждений второй ночи позволяет увидеть в, казалось бы, неоконченном и бесформенном отрывке исключительную стройность композиции и значительность мысли. Картина духовного одичания и полной исчерпанности античной цивилизации соотносится с двумя альтернативными рассказами: в одном воссоздается сконцентрированный образ языческой римско-эллинистической культуры — апофеоз чувственной любви, наслаждения, эпикурейского презрения к смерти и стоического отказа от жизни, в другом — образ новой, наступающей христианской цивилизации и новых истин, проповедуемых рабом.

Высказанному С. М. Бонди предположению о случайности тем ночных бесед противостоит четкое построение повести. Это проявляется даже в хронологической симметрии действия:

¹ Бонди С. Указ. соч. — С. 151, 153. На иной позиции из писавших на эту тему стоит лишь А. А. Ахматова (см.: Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. — Л., 1977. — С. 202 и 205), о воззрениях которой будет сказано ниже.

эпизод Клеопатры (в конце четвертого десятилетия до н. э., имея пределом 30 г.), эпизод Христа (в 30 г. н. э.), эпизод Петрония (в 66 г. н. э.). Вспомним, что историческое понятие «век» для Пушкина часто ассоциировалось с расстоянием между дедами и внуками, промежутком приблизительно в 60 лет. Между веком старой графини и веком Германна прошло 60 лет. В «Романе в письмах» мы читаем: «Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внучек», «как странно читать в 1829 году роман, писанный <в> 775-м» (VIII, 47 и 49—50).

Создается картина поразительной хронологической симметрии в расположении эпизодов: тридцать с небольшим лет между пиром Клеопатры и рождением Иисуса и столько же — между его распятием и пиром Петрония. Даты можно еще более уточнить. Время пушкинского эпизода «пир Клеопатры» определяется так: года 31—30 до н. э., совпадающие с битвой при Акциуме, осадой Александрии и гибелью Клеопатры и Антония, можно исключить. Вместе с тем есть основания отнести эпизод ко времени до 35 г., вероятнее всего — к 36 г. до н. э. Дело в том, что в раннем варианте стихотворения «Клеопатра» среди претендентов на ночь царицы первым назван «Акила, клевет Помпея смелый» (II, 2, 687). Пушкин в Михайловском зачитывался «Антонием и Клеопатрой» Шекспира — отклики на это чтение встречаются в «Борисе Годунове», в том числе упоминание лука, которым надо потереть глаза, чтобы вызвать притворные слезы, и знаменитые слова о том, что чернь «любить умеет только мертвых» (см. акт I, сцену 2)¹. Под влиянием этого чтения и могло появиться имя Помпея в сюжете о Клеопатре. Но Помпей в «Антонии и Клеопатре» — не Помпей Великий, а его сын Секст, убитый в 35 г. до н. э. У Пушкина нет ни одного случая, чтобы слово «клевет» применялось к стороннику умершего². Следовательно, появление Акилы на пиру египетской царицы следует отнести ко времени до смерти Секста Помпея, вероятнее всего — к 36 г. Тогда два хронологических промежутка с поразительной симметрией составят 63 года.

Однако в таких выкладках по существу нет большой необходимости, хотя они и дают интересные результаты. Пушкин, конечно, не производил хронологических расчетов с карандашом в руках, но он ощущал ритмы истории, и это чувство спонтанно выражалось в симметрии сюжетных эпизодов: 36 г. до н. э. — 1 г. н. э. и 30 г. н. э. — 66 г. н. э.

Уже этого достаточно, чтобы отказаться от представления о случайности тематики бесед на пирах Петрония. Однако к этому же нас подводят и соображения другого порядка.

Вставной эпизод у Пушкина неизменно является не только фор-

¹ Общую постановку проблемы и итоги ее изучения см. в статье М. П. Алексеева в кн.: Шекспир и русская культура.— М.; Л., 1965.— С. 176—177.

² См.: Словарь языка Пушкина.— М., 1957.— Т. 2.— С. 325.

мальным приемом сюжетного развития, но и определенным фактором поэтики. На примере ряда построений со вставными эпизодами в текстах Пушкина можно показать, что соотношение между основным ходом действия и включениями этого рода является законом пушкинской поэтики.

Остановимся в этой связи на «Египетских ночах».

В обширной литературе, посвященной этой повести, господствуют две точки зрения. Первая рассматривает связь «структурного фокуса Клеопатры и структурного фокуса Импровизатора» как условную, «результат некоей агглютинации, склеенности»¹. Внутренняя связь между двумя планами повести берется под сомнение. Так, автор процитированной выше (и одной из последних по времени) работы о «Египетских ночах», нью-йоркский профессор Л. Ржевский, признавая связь между темой Импровизатора и поэтической вставкой «Поэт идет: открыты вежды...», замечает: «Должен признаться, что до меня эта сопоставительная трактовка Достоевского — мир Клеопатры и мир современный — как-то не доходит, не кажется сколько-нибудь убедительной»². Естественным результатом такого представления является вывод о незаконченности повести Пушкина, крайними проявлениями которого становятся опыты разнообразных «окончаний», призванных завершить «Египетские ночи».

Противоположная точка зрения, энергично предложенная Достоевским, утверждает смысл повести не в сюжетных перипетиях и описаниях «таинств ночей» Клеопатры³, а в параллели между двумя духовно умирающими мирами. В этих условиях повесть Пушкина выступает как законченная, и необходимость продолжений отпадает.

Мнение это было полностью поддержано А. А. Ахматовой, которая, настаивая на параллелизме между эпизодами, посвященными «древней» и «новой» Клеопатре, решительно утверждала, что пушкинская повесть закончена и в продолжении не нуждается. Аналогичную мысль она высказывала и по отношению к «римской повести». Несмотря на спорность чисто биографических «ключей», подбираемых А. А. Ахматовой к пушкинским текстам, безошибочность ее эстетического чувства бесспорна. Данного примера, как кажется, достаточно, чтобы отвергнуть мысль о том, что вставные эпизоды тематически не связываются у Пушкина с основным

¹ Ржевский Л. Структурная тема «Египетских ночей» А. Пушкина // Alexander Pushkin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth, ed. A. Kodjak, K. Taranovsky.— New York, 1976.— P. 127.

² Там же.— С. 128.

³ Относительно «Египетских ночей» Достоевский утверждал, что «развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более чем невозможно» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.— Л., 1930.— Т. XIII.— С. 214). Ср. мнение А. А. Ахматовой об отрывке «Цезарь путешествовал...» как о совершенно законченном и продуманном произведении (Ахматова Анна. О Пушкине: Статьи и заметки.— Л., 1977.— С. 205).

сюжетом и являются результатом случайной контаминации отрывков.

Итак, рассказ раба должен интерпретироваться в общем контексте сюжетного замысла повести.

Проведенный анализ раскрывает нам первую существенную грань пушкинского понимания эпохи Иисуса, что позволяет сделать, возвращаясь к началу нашей статьи, и первые предположения о природе задуманного в 1826 г. сюжета. Конечно, мы не можем отождествить замыслы драмы 1826 г. и повести 1833—1835 гг. Однако отрицать сюжетную связь между ними было бы странно. Для нас же важно выяснить, какие проблемы ассоциировались у Пушкина с именем Иисуса.

В основе «маленьких трагедий» лежат конфликты между эпохами и культурами¹. В основе замысла об Иисусе — столкновение эпохи античного язычества и новой христианской цивилизации. Однако можно попытаться извлечь из «Повести из римской жизни» и более конкретные черты замысла. О каких моментах из жизни Христа должен был рассказать раб?

Если предположить, что в центре рассказа раба должен был находиться эпизод тайной вечери, то все построение приобретает еще большую стройность: сюжет организуется тремя пирами — пир Клеопатры, пир Петрония и пир Христа. Во всех трех случаях это пир перед казнью.

С точки зрения параллелизма сцен показательно, что Пушкин ввел отсутствующие у Тацита, бывшего источником всех сведений о смерти Петрония (из Тацита, например, взята деталь об открытых и перевязанных венах, которые Петроний то вскрывает, то вновь завязывает)², мотивы, перекликающиеся с событиями последнего дня Христа. Так, у Тацита ничего не говорится о мотиве, который может быть назван «предательство и бегство учеников». В плане же Пушкина обращает на себя внимание запись: «Греч.<еский> фил.<ософ> исчез». Смысл ее, видимо, раскрывается параллелью с поведением Иуды и бегством апостолов. Также не находит соответствия у Тацита эпизод с чашей. Пушкин отверг имеющийся у автора «Анналов» рассказ о том, что Петроний перед смертью сломал свою печать, и ввел из Плиния упоминание о разбитой чаше. Возможно, что это нужно было ему, чтобы ввести рассказ о молитве о чаше. Именно эпизод с разбитой чашей мог заставить раба-христианина вспомнить слова Христа: «Можета ли пити чашу, юже азъ имамъ пити <...> чашу убо мою испиета, и крещениемъ, имже азъ крещуся, имате

¹ См. об этом: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957. — С. 298—318.

² Ср.: «Он перевязывает рану — и начинаются рассказы» (VIII, 2, 936). «Il se coupa les veines, les referma, les rouvrit à volonté», «incisas venas, ut libitum, obligatas, aperire rursum» (Т а с и т е. Op. cit. — P. 160, 161). Эпизод с чашей Пушкин, возможно, заимствовал не непосредственно из Плиния, а из пересказа этой цитаты в биографии Петрония во французско-латинском издании.

креститься» (Матф., 20, 22—23). Вообще символика чаши жизни и чаши страданий пронизывает последние главы всех четырех Евангелий.

Существенно, что и в «египетском», и в «римском», и в «христианском» эпизодах речь идет о смерти, по существу, добровольно избранной и одновременно жертвенной. Это резко выделяет самое важное для Пушкина — психологию мотивировки, этическое обоснование жертвы. С этим связывается еще одна параллель: в «Повести из римской жизни» большое место, видимо, должны были занимать рассуждения о самоубийстве («рассуждения о роде смерти» — VIII, 2, 936). В уста Петрония Пушкин вкладывает слова: «Читая в поэтах мысли о смерти <...>, мне всегда любопытно знать, как умерли те, которые так сильно поражены были мыслию о смерти (вариант: «которые так часто и так глубоко говорили о смерти»)» (там же). Сходную мысль во многих вариациях Пушкин мог встретить в писаниях весьма занимавшего его и перечитываемого им в эти годы Радищева: «Я всегда с величайшим удовольствием читал размышления стоящих на вокраии гроба, на праге вечности, и, соображая причину их кончины и побуждения, ими же вождаемы были, почерпал многое, что мне в другом месте находить не удавалось»¹. Радищев неоднократно подчеркивал свой интерес к душевным переживаниям «умирающего на лобном месте или отъемлющего у себя жизнь насильственно»: «Случается, и много имеем примеров в повествованиях, что человек, коему возвещают, что умереть ему должно, с презрением и нетрепетно взирает на шествующую к нему смерть во сретение. Много видали и видим людей отъемлющих самих у себя жизнь мужественно»². Радищев ищет «примеров в повествованиях», пушкинский Петроний с любопытством читает «в поэтах мысли о смерти». Пушкина интересовало самоубийство Радищева, и он, видимо, еще в 1819 г. расспрашивал Карамзина о вероятных мотивах этого нашумевшего в свое время поступка³. Пушкин внимательно читал Радищева, в философии которого для него был «виден ученик Гельвеция» (XII, 35). Радищев был для Пушкина человек века, в котором «отразилась вся французская философия» XVIII столетия. Между римским патрицием, с изящным скептицизмом вскрывающим себе вены по приказу Нерона, и философом, впитавшим в себя «скептицизм Вольтера, филантропию Руссо, политический цинизм Дидерота и Рейналя» (XII, 36) и пьющим яд, чтобы избежать новой ссылки в Сибирь, Пушкин усматривал может быть странное для нас родство. Радищев был для него во второй половине 1830-х гг. не человеком, начинающим новую эру, а порождением умирающей эпохи. Восем-

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1941— Т. II.— С. 97.

² Радищев А. Н. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1938.— Т. I.— С. 183—184.

³ См.: Лотман Ю. М. Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819—1822) // Пушкин и его время: Исследования и материалы.— Л., 1962.— Вып. I.— С. 48 и след.

надцатый век был для него таким же «великим концом», как и первый век нашей эры, завершением огромного исторического цикла. Вкладывая в уста Петрония перифразу мыслей Радищева, Пушкин раскрывал свой глубинный ход размышлений.

Мы видели, что сопоставление, которое проводил Достоевский между пушкинскими персонажами, взятыми из эпохи конца античного мира, и европеизированным петербургским обществом, представляется Л. Ржевскому натянутым. Однако соображения Достоевского можно укрепить (одновременно проясняя и пушкинскую концепцию) указанием на ту последовательность, с которой Пушкин придает своему Петронию черты онегинского типа или — шире — черты «современного человека» типа Адольфа: «В разговорах с ним почерпал я знание света <и> людей, известных мне более по умозрениям божественного Платона, нежели по собственному опыту. — Его суждения обыкновенно были быстры и верны. Равнодушие ко всему избавляло его от пристрастия, а искренность в отношении к самому себе делала его пронизательным. Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычкою. — Но ум его хранил удивительную свежесть» (VIII, 388). Перенесению Клеопатры в Петербург соответствовала возможность попытки перемещения онегинского героя в античность.

Введение такого персонажа, как раб-христианин, меняло атмосферу предсмертных вечеров Петрония. У Тацита она была очерчена точно: «Разговаривая с друзьями, он не касался важных предметов.<...> И от друзей он также не слышал рассуждений о бессмертии души или мнений философов, но они пели ему шуточные песни и читали легкомысленные стихи»¹. Если вспомнить, что при этом Петроний то снимал, то вновь надевал повязки, постепенно истекая кровью, то перед нами возникнет поразительный портрет вольнодумца fin de siècle. Этой «антисократической» (ср. подчеркнутый отказ от разговоров о бессмертии души) смерти мог быть резко противопоставлен рассказ о последнем ужине Христа. Все три эпизода как бы выстраивали в один ряд три контрастно сопоставленных вида мученичества. Тема мученичества и, пользуясь выражением Радищева, шествования «смерти

¹ Тацит Корнелий. Соч.: В 2 т. — Л., 1970. — Т. 1. — С. 320. — Замена образа Христа рабом-рассказчиком глубоко не случайна: к началу 1830-х гг. Пушкин уже неоднократно использовал прием введения наивного повествователя. И в повести о восстании Черниговского полка, и в «Истории села Горюхина», и в «Капитанской дочке» этот прием одновременно позволял обойти цензурные трудности (а тема Христа была столь же запретной с точки зрения духовной цензуры, сколь декабристская или пугачевская — с позиции цензуры светской) и контрастнее выделить идейную сторону замысла. Однако введение рассказчика означало отказ от драматической формы и переход к повествовательной. Можно предположить, что началом реализации темы Христа было, как мне любезно подсказал В. Э. Вауру, обращение к образу Агасфера, с которым, по-видимому, читатель встречается в конце отрывка «В еврейской хижине лампада...» (1826). Набросок стихотворного повествования о казни Христа — первый шаг от драматического замысла к повести.

во сретение» могла получить в рассказе раба и более широкое толкование: 60-е гг. н. э. были отмечены массовыми казнями христиан. В частности, Пушкин, конечно, помнил, что всего за несколько месяцев до самоубийства Петрония свершилось мученичество апостолов Петра и Павла, казненных в Риме в 65 г.

Наконец, общим для всех эпизодов было столкновение идущих на добровольную смерть героев с властью. Само понятие «власть» в каждом случае выступает в новом облике, одновременно и меняясь, и сохраняя свою сущность. Клеопатра — царица любви, но она и просто царица, и это в рассказе о ней многократно подчеркивается (ср. о Екатерине II: «Самое сластолюбие сей хитрой женщины утверждало ее владычество» — XI, 15). Паре «любовники — Клеопатра» соответствует пара «Петроний — Нерон». Здесь власть выступает в обличье неприкрытого деспотизма, капризной и подозрительной тирании. Эпизод с Христом также требовал соответствующего антагониста. Им мог стать только Понтий Пилат. Если в двух первых случаях речь шла об эксцессах власти развратной и власти деспотической, хорошо знакомых Пушкину по русской истории, то в Понтии Пилате на сцену выходила не личность, а принцип кесарства, не эксцесс, а идея государственности. Рассуждения о том, что следует отдать кесарю, а что — богу, сцены разговора Иисуса с Пилатом давали исключительные идейные и драматические возможности контрастов между эпохами, культурами и характерами. Вряд ли Пушкин думал их обойти.

Образ Иисуса не случайно волновал воображение Пушкина. Конец наполеоновской эпохи и наступление после июльской революции 1830 г. буржуазного века воспринимались разными общественными течениями как конец огромного исторического цикла. Надежды на новый исторический век вызывали в памяти образы раннего христианства. В 1820-е гг. Сен-Симон назвал свое учение «новым христианством». В таком ключе воспринималось учение Сен-Симона и русскими читателями. В 1831 г. Чаадаев под влиянием июльской революции писал Пушкину, связывая воедино катастрофу старого мира и явление нового Христа: «У меня слезы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад старого [общества], моего старого общества.<...> Но смутное предчувствие говорит мне, что скоро появится человек, который принесет нам истину веков. Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже» (XIV, 438—439).

Речь шла о круге идей, бесспорно, более широком, чем то или иное конкретное учение: в него попадали весьма различные явления — от художника Александра Иванова и Гоголя до Достоевского. В той же системе образов думал и Герцен, когда в 1833 г. писал Огареву: «Обновленья требовал человек, обновленья ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника,

Христос»¹. Грядущее новое обновление — «это человечество сплавившееся — Христос, это его второе пришествие»².

Весь этот круг представлений определил вдумчивое и серьезное отношение Пушкина 1830-х гг. к теме Христа и христианства (ср. разработку этой проблемы в «Тазите» и ряде лирических произведений). Однако не было никаких сомнений, что любое литературное изображение Христа вызовет возражения духовной цензуры. Даже невинный стих «И стаи галок на крестах» в седьмой главе «Евгения Онегина» вызвал со стороны митрополита Филарета жалобу Бенкендорфу на оскорбление святыни³.

Пушкин оставил замысел невоплощенным⁴. Тем не менее реконструкция как «Повести из римской жизни», так и пьесы об Иисусе существовала, поскольку вводит нас в важные и до сих пор еще мало исследованные стороны мышления поэта в сложную эпоху 1830-х гг. Побочным результатом исследования является то, что обнаруживается еще одна глубинная связь творчества Достоевского с пушкинской традицией.

Глубокая связь «Повести из римской жизни» с «маленькими трагедиями», давшая возможность А. А. Ахматовой⁵ прозорливо определить жанр этого произведения как «прозаическую маленькую трагедию», не только позволяет реконструировать с помощью «римской повести» замысел об Иисусе, но и дает основания для некоторых реконструкций самой этой повести. Бросается в глаза структурный параллелизм между последней «ночью» Петрония и «Пиром во время чумы»: пир на краю гибели — жажда наслаждений, гедонизм, эпикурейство перед лицом смерти, героический стоицизм человека, утратившего веру во все ценности, и — в итоге — суровый голос христианского проповедника. Вряд ли Пушкин собирался включить в свою повесть сцену смерти Петрония, и заключительная ремарка «Пира во время чумы» — «Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость» — вполне вероятная модель завершения «Повести из римской жизни».

Характерной чертой художественного мышления Пушкина являются «сквозные сюжеты» — замыслы, к которым он, варьируя и изменяя их, упорно обращается в разные моменты своего творчества. К этим замыслам можно отнести такие, как «Клеопатра», «Джентльмен-разбойник», «Влюбленный Бес» и многие другие. Произведенный анализ позволяет включить сюжет об Иису-

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1961.— Т. XXI.— С. 23.

² Там же.— С. 159.

³ См.: Никитенко А. В. Дневники.— М., 1955.— Т. 1.— С. 139—140.

⁴ Мы полагаем, что отрывок, включаемый в текст «Мы проводили вечер на даче», был механически перенесен из набросков «Повести из римской жизни» и даже сохранил черты стилизации латинской фразы, столь характерные, как заметил еще И. И. Толстой, для последней. Вероятно, правильно было бы печатать его дважды: в составе обеих повестей.

⁵ Ахматова А. А. Указ. соч.— С. 203.

се в число таких спутников, упорно волновавших воображение Пушкина.

В творческом сознании Пушкина 1830-х гг. все более обрисовывалось противоречивое сочетание самого трезвого, свободного от иллюзий, ищущего фактов и документов взгляда историка, наблюдателя жизни, ученого, которому открыты пороки действительности, с одной стороны, и, с другой стороны, утописта, в сознании которого постоянно присутствует идеал братского союза людей, их единения во имя прекрасных идей подлинной свободы, духовного богатства, веселья и искусства. Красота подвига, красота высокой нравственности и самопожертвования так же найдут место в этом мире, как радость и вдохновение. Пробудить покаянные чувства в том, кто наслаждается жизнью, так же важно, как разбудить «в мрачном подземелье» «бодрость и веселье».

Это, казалось бы, парадоксальное сочетание обусловит принципиальное присутствие утопического элемента в сознании и творчестве Гоголя, Лермонтова, Толстого и Достоевского, а в живописи — Александра Иванова¹.

Сочетание этих тенденций определит диалектику трагического и радостного Пира в творчестве Пушкина. Образ радостного, братского пира окрасится в тона утопического идеала. Именно таким он перейдет в историю русской поэзии:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!²

История поэтической культуры, в частности, заключается и в том, что индивидуальная символика поэта становится национальной символической поэзии.

ДЕКАБРИСТ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

Исторические закономерности реализуются не автоматически. В сложном и противоречивом движении истории скрещиваются и противоборствуют процессы, в которых человек является пассивным агентом, и те, в которых его активность проявляется в самой прямой и непосредственной форме. Для понимания этих последних (их иногда определяют как субъективный аспект исторического процесса) необходимо изучение не только общественно-исторических предпосылок той или иной ситуации, но и специфики самого деятеля — человека. Если мы изучаем историю с точки зрения деятельности людей, нам невозможно обойтись без

¹ См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.— Тарту, 1962.— Вып. 119.

² Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т.— М.; Л., 1960.— Т. III.— С. 362.

изучения психологических предпосылок их поведения. Однако и психологический аспект имеет несколько уровней. Несомненно, что некоторые черты поведения людей, их реакций на внешние ситуации свойственны человеку как таковому. Такой уровень интересует психолога, который если и обращается к историческому материалу, то лишь затем, чтобы найти в нем иллюстрации психологических законов как таковых.

Однако на основе этого общепсихологического пласта и под воздействием исключительно сложных социально-исторических процессов складываются специфические формы исторического и социального поведения, эпохальные и социальные типы реакций, представления о правильных и неправильных, разрешенных и недозволенных, ценных и не имеющих ценности поступках. Возникают такие регуляторы поведения, как стыд, страх, честь. К сознанию человека подключаются сложные этические, религиозные, эстетические, бытовые и другие семиотические нормы, на фоне которых складывается психология группового поведения.

Однако группового поведения как такового не существует в реальности. Подобно тому как нормы языка реализуются и одновременно неизбежно нарушаются в тысячах индивидуальных говорений, групповое поведение складывается из выполнений и нарушений его в системе индивидуального поведения многочисленных членов коллектива. Но и «неправильное», нарушающее нормы данной общественной группы поведение отнюдь не случайно. Нарушения общепринятых норм поведения — чудачества, самые «безобразия» человека до- и послепетровской эпохи, дворянина и купца, крестьянина и монаха — резко различались (при том, что, конечно, имелись и общие для всех «национальные» разновидности нарушений нормы). Более того, норма и ее нарушения не противопоставлены как мертвые данности. Они постоянно переходят друг в друга. Возникают правила для нарушений правил и аномалии, необходимые для нормы. Реальное поведение человека будет колебаться между этими полюсами. При этом различные типы культуры будут диктовать субъективную ориентированность на норму (высоко оценивается «правильное» поведение, жизнь «по обычаю», «как у людей», «по уставу» и пр.) или же на ее нарушение (стремление к оригинальности, необычности, чудачеству, юродству, обесцениванию нормы амбивалентным соединением крайностей).

Поведение людей всегда многообразно. Этого не следует забывать. Красивые абстракции типа «романтическое поведение», «психологический тип русского молодого дворянина начала XIX в.» и т. п. всегда будут принадлежать к конструкциям очень высокой степени отвлеченности, — не говоря уже о том, что всякая нормализация психо-социальных стереотипов подразумевает наличие вариантов по возрасту («детское», «юношеское» и пр.: «смешон и ветреный старик, смешон и юноша степенный»), полу и т. д.

Психика каждого человека представляет собой столь сложную, многоуровневую структуру, со столь многообразными частными упорядоченностями, что возникновение двух одинаковых индивидов практически исключается.

Однако, учитывая богатство индивидуальных психологических вариантов и разнообразие возможных поведений, не следует забывать, что практически для общества существуют совсем не все поступки индивида, а лишь те, которым в данной системе культур приписывается некоторое общественное значение. Таким путем общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами. Одновременно личность как бы доорганизовывает себя, усваивая себе этот взгляд общества, и становится «типичнее» не только для наблюдателя, но и с позиции самого субъекта.

Таким образом, при анализе структуры поведения людей той или иной исторической эпохи нам придется, строя те или иные конструкции, постоянно иметь в виду их связь с многочисленными вариантами, сложное диалектическое переплетение закономерного и случайного, без чего механизмы общественной психологии не могут быть поняты.

Однако существовало ли бытовое поведение декабриста, отличающее его не только от реакционеров и «гасильников», но и от массы современных ему либеральных и образованных дворян? Изучение материалов эпохи позволяет ответить на этот вопрос положительно. Мы это и сами ощущаем непосредственным чутьем культурных преемников предшествующего исторического развития. Так, еще не вдаваясь в чтение комментариев, мы ощущаем Чацкого как декабриста. Однако Чацкий ведь не показан нам на заседании «секретнейшего союза» — мы видим его в бытовом окружении, в московском барском доме. Несколько фраз в монологах Чацкого, характеризующих его как врага рабства и невежества, конечно, существенны для нашего толкования, но не менее важна его манера держать себя и говорить. Именно по поведению Чацкого в доме Фамусовых, по его отказу от определенного типа бытового поведения:

У покровителей зевать на потолок,
Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,
Подставить стул, подать платок...—

он безошибочно определяется Фамусовым как «опасный человек». Многочисленные документы отражают различные стороны бытового поведения дворянского революционера и позволяют говорить о декабристе не только как о носителе той или иной политической программы, но и как об определенном культурно-историческом и психологическом типе.

При этом не следует забывать, что каждый человек в своем поведении реализует не одну какую-либо программу действия, а постоянно осуществляет выбор, актуализируя какую-либо одну стра-

тегию из обширного набора возможностей. Каждый отдельный декабрист в своем реальном бытовом поведении отнюдь не всегда вел себя как декабрист — он мог действовать как дворянин, офицер (уже: гвардеец, гусар, штабной теоретик), аристократ, мужчина, русский, европеец, молодой человек и пр.

Однако в этом сложном наборе возможностей существовало и некоторое специальное поведение, особый тип речей, действий и реакций, присущий именно члену тайного общества. Природа этого особого поведения нас и будет интересовать ближайшим образом. Поведение это не будет нами описываться в тех его проявлениях, которые совпадали с общими контурами облика русского просвещенного дворянина начала XIX столетия. Мы постараемся указать лишь на ту специфику, которую наложил декабризм на жизненное поведение тех, кого мы называем дворянскими революционерами.

Конечно, каждый из декабристов был живым человеком и в определенном смысле вел себя неповторимым образом: Рылеев в быту не похож на Пестеля, Орлов — на Н. Тургенева или Чаадаева. Такое соображение не может, однако, быть основанием для сомнений в правомерности постановки нашей задачи. Ведь то, что поведение людей индивидуально, не отменяет законности изучения таких проблем, как «психология подростка» (или любого другого возраста), «психология женщины» (или мужчины) и — в конечном счете — «психология человека». Необходимо дополнить взгляд на историю как поле проявления разнообразных социальных, общесторических закономерностей рассмотрением истории как результата деятельности людей. Без изучения историко-психологических механизмов человеческих поступков мы неизбежно будем оставаться во власти весьма схематичных представлений. Кроме того, именно то, что исторические закономерности реализуют себя не прямо, а через посредство психологических механизмов человека, само по себе есть важный механизм истории, поскольку избавляет ее от фатальной предсказуемости процессов, без чего весь исторический процесс был бы полностью избыточен.

* * *

*

Декабристы были в первую очередь людьми действия. В этом сказались и их общественно-политическая установка на практическое изменение политического бытия России, и личный опыт большинства из них как боевых офицеров, выросших в эпоху общеевропейских войн и ценивших смелость, энергию, предприимчивость, твердость, упорство не меньше, чем умение составить тот или иной программный документ или провести теоретический диспут. Политические доктрины интересовали их, как правило (конечно, были и исключения — например, Н. Тургенев), не са-

ми по себе, а как критерии для оценки и выбора определенных путей действия. Ориентация именно на деятельность ощущается в насмешливых словах Лунина о том, что Пестель предлагает «наперед Энциклопедию написать, а потом к Революции приступить»¹. Даже те из членов тайных обществ, которые были наиболее привычны к штабной работе, подчеркивали, что «порядок и формы» нужны для «успешнейшего действия» (слова С. Трубецкого)².

В этом смысле представляется вполне оправданным то, что мы, не имея возможности в рамках данной работы остановиться на всем комплексе проблем, возникающих в связи с историко-психологической характеристикой декабризма, выделим для рассмотрения лишь один аспект — поведение декабриста, его поступки, а не внутренний мир эмоций.

При этом необходимо ввести еще одну оговорку: декабристы были дворянскими революционерами, поведение их было поведением русских дворян и соответствовало в существенных своих сторонах нормам, сложившимся между эпохой Петра I и Отечественной войной 1812 г. Даже отрицая сословные формы поведения, борясь с ними, опровергая их в теоретических трактатах, они оказывались органически с ними связаны в собственной бытовой практике.

Понять и описать поведение декабриста, не вписывая его в более широкую проблему — поведение русского дворянина 1810—1820-х гг., — невозможно. И тем не менее мы заранее отказываемся от такого непомерного расширения задачи: все, что было общим в деятельной жизни декабриста и любого русского дворянина его эпохи, мы из рассмотрения исключаем.

* * *

*

Значение декабристов в истории русской общественной жизни не исчерпывается теми сторонами их деятельности, которые до сих пор в наибольшей мере привлекали внимание исследователей: выработкой общественно-политических программ и концепций, размышлениями в области тактики революционной борьбы, участием в литературной борьбе, художественным и критическим творчеством. К перечисленным (и многим другим, рассматривавшимся в обширной научной литературе) вопросам следует добавить один, до сих пор остававшийся в тени: декабристы проявили значительную творческую энергию в создании особого типа русского человека, резко отличного по своему поведению от всего, что знала предшествующая история. В этом смысле они выступили как подлинные новаторы. Это специфическое поведение зна-

¹ Восстание декабристов.— М.; Л., 1927.— Т. IV.— С. 179.

² Восстание декабристов.— М.; Л., 1925.— Т. I.— С. 23.

чительной группы молодых людей, находившихся по своим талантам, характерам, происхождению, личным и семейным связям, служебным перспективам (большинство декабристов не занимало — да и не могло занимать по своему возрасту — высоких государственных постов, но значительная часть из них принадлежала к кругу, который открывал дорогу к таким постам в будущем) в центре общественного внимания, оказало значительное воздействие на целое поколение русских людей, явившись своеобразной школой гражданственности. Идейно-политическое движение дворянской революционности породило и специфические черты человеческого характера, особый тип поведения. Охарактеризовать некоторые из его основных показателей — цель настоящей работы.

* * *

*

Трудно назвать эпоху русской жизни, в которую устная речь: разговоры, дружеские речи, беседы, проповеди, гневные филиппики — играла бы такую роль. От момента зарождения движения, которое Пушкин метко определил как «дружеские споры» «между Лафитом и Клико», до трагических выступлений перед Следственным комитетом декабристы поражают своей «разговорчивостью», стремлением к словесному закреплению своих чувств и мыслей. Пушкин имел основание так охарактеризовать собрание «Союза благоденствия»:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи...

Это давало возможность — с позиций более поздних норм и представлений — обвинять декабристов во фразерстве и замене дел словами. Не только «нигилисты»-шестидесятники, но и ближайшие современники, порой во многом разделявшие идеи декабристов, склонны были высказываться в этом духе. Чацкий с позиций декабризма, как показала М. В. Нечкина, упрекает Репетилова в пустословии и фразерстве. Но он и сам не уберется от такого упрека со стороны Пушкина: «Все, что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело...»¹

Вяземский, в 1826 г. оспаривая правомерность обвинения декабристов в царубийстве, будет подчеркивать, что царубийство есть действие, поступок. Со стороны же заговорщиков не было сделано, по его мнению, никаких попыток перейти от слов к делу. Он определяет их поведение как «убийственную болтовню» и решительно оспаривает возможность осуждать за слова как за

¹ Письмо к А. Бестужеву от конца января 1825 г. // Пушкин. Полн. собр. соч. (в дальнейшем: Пушкин). — М.: Л., 1937. — Т. 13. — С. 138.

реализованные деяния. Наряду с юридической защитой жертв неправосудия, в его словах есть и указания на то, что «болтовня», по его мнению, в действиях заговорщиков перевешивала «дело». Свидетельства этого рода можно было бы умножить.

Было бы, однако, решительным заблуждением — следствием переноса на эпоху декабристов норм, почерпнутых из других исторических периодов, — видеть в особом значении «витийства резкого» лишь слабую сторону декабризма и судить их тем судом, которым Чернышевский судил героев Тургенева. Свою задачу мы видим не в лишенном большого смысла «осуждении» или «оправдании» деятелей, имена которых принадлежат истории, а в попытке объяснения указанной особенности.

Современники выделяли не только «разговорчивость» декабристов — они подчеркивали также резкость и прямоту их суждений, беспелляционность приговоров, «неприличную», с точки зрения светских норм, тенденцию называть вещи своими именами, избегая эвфемистических условностей светских формулировок, их постоянное стремление высказывать без обиняков свое мнение, не признавая утвержденного обычаям ритуала и иерархии светского речевого поведения. Такой резкостью и нарочитым игнорированием «речевого приличия» прославился Николай Тургенев. Подчеркнутые несветскость и «бестактность» речевого поведения определялись в близких к декабристам кругах как «спартанское» или «римское» поведение и противопоставлялись отрицательно оцениваемому «французскому».

Темы, которые в светской беседе были запретными или вводились эвфемистически (например, вопросы помещичьей власти, служебного протекционизма и пр.), становились предметом прямого обсуждения. Дело в том, что поведение образованного, европеизированного дворянского общества александровской эпохи было принципиально двойственным. В сфере идей и «идеологической речи» усвоены были нормы европейской культуры, выросшей на почве просветительства XVIII в. Сфера практического поведения, связанная с обычаям, бытом, реальными условиями помещичьего хозяйства, реальными обстоятельствами службы, выпадала из области «идеологического» осмысления, с точки зрения которого она «как бы не существовала». Естественно, в речевой деятельности она связывалась с устной, разговорной стихией, минимально отражаясь в текстах высокой культурной ценности. Таким образом создавалась иерархия поведений, построенная по принципу нарастания культурной ценности (что совпадало с ростом семиотичности). При этом выделялся низший — чисто практический — пласт, который с позиции теоретизирующего сознания «как бы не существовал».

Именно такая плюралистичность поведения, возможность выбора стилей поведения в зависимости от ситуации, двойственность, заключавшаяся в разграничении практического и идеологического, характеризовала русского передового человека на-

чала XIX в. И она же отличала его от дворянского революционера (вопрос этот весьма существен, поскольку нетрудно отделить тип поведения Скотинина от облика Рылеева, но значительно содержательнее противопоставить Рылеева Дельвигу или Николая Тургенева его брату Александру).

Декабрист своим поведением отменял иерархичность и стилевое многообразие поступка. Прежде всего отменялось различие между устной и письменной речью: высокая упорядоченность, политическая терминологичность, синтаксическая завершенность письменной речи переносились в устное употребление. Фамусов имел основание сказать, что Чацкий «говорит как пишет». В данном случае это не только поговорка: речь Чацкого резко отличается от слов других персонажей именно своей книжностью. Он говорит как пишет, поскольку видит мир в его идеологических, а не бытовых проявлениях.

Одновременно чисто практическое поведение не только делалось объектом осмысления в терминах и понятиях идейно-философского ряда, но и приобретало знаковый характер, переходя из разряда неоцениваемых действий в группу поступков, осмысляемых как «благородные» и «возвышенные» или «гнусные», «хамские» (по терминологии Н. Тургенева) и «подлые»¹.

Приведем один исключительно выразительный пример. Пушкин записал характерный разговор: «Дельвиг звал однажды Рылеева к девкам. «Я женат», — отвечал Рылеев. — «Так что же, — сказал Д<ельвиг>, — разве ты не можешь отобедать в ресторации, потому только, что у тебя дома есть кухня?»²

Зафиксированный Пушкиным разговор Дельвига и Рылеева интересен не столько для реконструкции реально-биографических черт их поведения (и тот и другой были живыми людьми, действия которых могли регулироваться многочисленными факторами и давать на уровне бытовых поступков бесчисленное множество вариантов), сколько для понимания их отношения к самому принципу поведения. Перед нами — столкновение «игрового» и «серьезного» отношения к жизни. Рылеев — человек серьезного поведения. Не только на уровне высоких идеологических построений, но и в быту такой подход подразумевает для каждой значимой ситуации некоторую единственную норму правильных действий. Дельвиг, как и «арзамасцы» или члены «Зеленой лампы», реализует игровое поведение, амбивалентное по сути: в реальную жизнь переносится ситуация игры, позволяющая считать в определенных позициях допустимой условную замену «правильного» поведения противоположным.

¹ «Хам» в политическом лексиконе Н. Тургенева обозначало «реакционер», «крепостник», «враг просвещения». См., например, высказывания вроде: «Тьма и хамство везде и всем овладели» — в письме брату Сергею от 10 мая 1817 г. из Петербурга (Декабрист Н. И. Тургенев: Письма к брату С. И. Тургеневу. — М.; Л., 1936. — С. 222).

² Пушкин. — М.; Л., 1949. — Т. 12. — С. 159.

Декабристы культивировали серьезность как норму поведения. Завалишин характерно подчеркивал, что он «был всегда серьезным» и даже в детстве «никогда не играл»¹. Столь же отрицательным было отношение декабристов к культуре словесной игры как форме речевого поведения. В процитированном обмене репликами собеседники, по сути, говорят на разных языках: Дельвиг совсем не предлагает всерьез воспринимать его слова как декларацию моральных принципов — его интересует острота высказывания, *bon mot*. Рылеев же не может наслаждаться парадоксом там, где обсуждаются этические истины, каждое его высказывание — программа.

С предельной четкостью антитезу игры и гражданственности выразил Милонов в послании Жуковскому, показав, в какой мере эта грань, пролежавшая внутри лагеря прогрессивной молодой литературы, была осознана.

...Останемся мы каждый при своем —
С галиматьею ты, а я с парнасским жалом;
Зовись ты Шиллером, зовусь я Ювеналом;
Потомство судит нас, а не твои друзья,
А Блудов, кажется, меж нами не судья².

Тут дана полная парадигма противопоставлений: галиматья (словесная игра, самоцельная шутка) — сатира, высокая, гражданственная и серьезная; Шиллер (здесь — автор баллад, переводимых Жуковским; ср. в статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...» презрительный отзыв о Шиллере как авторе баллад и образе Жуковского — «недозревший Шиллер») ³, чье имя связывается с фантазией балладных сюжетов, — Ювенал, воспринимаемый как поэт-гражданин; суд литературной элиты, мнение замкнутого кружка (о том, какое раздражение вызывала обычная для карамзинистов ссылка на мнение «знаменитых друзей» вне их лагеря, откровенно писал Н. Полевой) ⁴ — мнение потомства. Для того чтобы представить во всей полноте смысл начертанной Милоновым антитезы, достаточно указать, что она очень близка к критике Жуковского Пушкиным в начале 1820-х гг., включая и выпад против Блудова (см. письмо Жуковскому, датированное 20-ми числами апреля 1825 г.).

¹ Записки декабриста Д. И. Завалишина. — СПб., 1908 (в дальнейшем: Завалишин). — С. 10.

² Поэты 1790—1810 годов. — Л., 1971. — (Б-ка поэта. Большая серия). — С. 537.

³ Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи.* — Л., 1979. — С. 458.

⁴ «Слова: знаменитые друзья или просто знаменитые на условном тогдашнем языке имело особенное значение» (Полевой Николай. *Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов.* — Л., 1934. — С. 153).

Визит «к девкам», с позиции Дельвига, входит в сферу бытового поведения, которое никак не соотносится с идеологическим. Возможность быть одним в поэзии и другим в жизни не воспринимается им как двойственность и не бросает тени на характер в целом. Поведение Рылеева в принципе едино, и для него такой поступок был бы равносильен теоретическому признанию права человека на аморальность. То, что для Дельвига вообще не имеет значения (не является знаком), для Рылеева было бы носителем идеологического содержания. Так разница между свободоловцем Дельвигом и революционером Рылеевым рельефно проявляется не только на уровне идей или теоретических концепций, но и в природе их бытового поведения. Карамзинизм утвердил многообразие поведений, их смену как норму поэтического отношения к жизни. Карамзин писал:

Чувствительной душе не сродно ль изменяться?
Она мягка как воск, как зеркало ясна...
...Нельзя ей для тебя *единою* казаться¹.

Напротив того — для романтизма поэтическим было единство поведения, независимость поступков от обстоятельств.

«Один,— он был везде, холодный, неизменный...» — писал Лермонтов о Наполеоне². «Будь самим собою», — писал А. Бестужев Пушкину³. Священник Мысловский, характеризуя поведение Пестеля на следствии, записал: «Везде и всегда был равен себе самому. Ничто не колебало твердости его»⁴.

Впрочем, романтический идеал единства поведения не противоречил классицистическому представлению о героизме, совпадая к тому же с принципом «единства действия». Карамзинский «протеизм» был в этом отношении ближе к реалистической «многоплановости». Пушкин, противопоставляя одноплановость поведения героев Мольера жизненной многогранности созданий Шекспира, писал в известном наброске: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»⁵.

При этом, если при переходе от жизненных наблюдений к создаваемому им поэтическому тексту художник классицизма или романтизма сознательно отбирал какой-либо один план, поскольку считал его единственно достойным литературного ото-

¹ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений.— М.; Л., 1966.— С. 242—243.

² Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т.— М.; Л., 1954.— Т. II.— С. 183.

³ Пушкин.— Т. 13.— С. 142.

⁴ Из записной книжки П. Н. Мысловского // Шукшинский сборник.— М., 1905.— Вып. 4.— С. 39.

⁵ Пушкин.— Т. 12.— С. 159.

бражения, то при обратном переходе — от читательского восприятия текста к читательскому поведению — происходит трансформация: читатель, воспринимая текст как программу своего бытового поведения, предполагает, что определенные стороны житейской деятельности в идеале должны вообще отсутствовать. Умолчание в тексте воспринимается как требование исключить определенные виды деятельности из реального поведения. Так, например, отказ от жанра любовной элегии в поэзии мог восприниматься как требование отказа от любви в жизни. Следует подчеркнуть общую «литературность» поведения романтиков, стремление все поступки рассматривать как знаковые.

Это, с одной стороны, приводит к увеличению роли жеста в бытовом поведении. Жест — это действие или поступок, имеющий не только и не столько практическую направленность, сколько отнесенность к некоторому значению. Жест — всегда знак и символ. Поэтому всякое действие на сцене, включая и имитирующее полную освобожденность от сценической телеологии, есть жест; значение его — замысел автора.

С этой точки зрения бытовое поведение декабриста представилось бы современному наблюдателю театральным, рассчитанным на зрителя. При этом следует ясно понимать, что «театральность» поведения ни в коей мере не означает его неискренности или каких-либо негативных характеристик. Это лишь указание на то, что поведение получает некоторый сверхбытовой смысл, становится предметом внимания, причем оцениваются не сами поступки, а символический их смысл.

С другой стороны, в бытовом поведении декабриста меняются местами привычные соотношения слова и поступка.

В обычном речевом поведении той эпохи отношение поступков и речей строилось по следующей схеме:

выражение — содержание
слово — поступок

Слово, обозначая поступок, обладает тенденцией к разнообразным сдвигам эфемистического, перифрастического или метафорического характера. Так рождается, с одной стороны, бытовой язык света с его «обошлась при помощи носового платка» на нижней социальной границе и французскими обозначениями для «русских» действий — на верхней. Связь — генетическая и типологическая — этого языка с карамзинизмом отчетливо улавливалась современниками, предьявлявшими и литературному языку карамзинистов, и светской речи одно и то же обвинение в жеманстве. Тенденция ослаблять, «разбалтывать» связь между словом и тем, что оно обозначает, характерная для светского языка, вызвала устойчивое для Л. Н. Толстого разоблачение лицемерия речей людей света.

С другой стороны, на том же принципе словесного «облагораживания» низкой деятельности строилась подьяческая речь с ее

«барашком в бумажке», означающим взятку, и эвфемистическим «надо доложить» в значении «следует увеличить сумму», специфическими значениями глаголов «давать» и «брать». Ср. хор чиновников в «Ябед» Капниста:

Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?¹

Вяземский, комментируя эти стихи, писал: «Тут дальнейших объяснений не требуется: известно, о каком бранье речь идет. Другой начальник говорил, что, когда приходится ему подписывать формулярные списки и вносить в определенные графы слово *д о с т о и н и с п о с о б е н*, часто хотелось бы ему прибавить: «Способен ко всякой гадости, достоин всякого презрения»².

На этой основе происходило порой перерастание практического языка канцелярий в тайный язык, напоминающий жреческий язык для посвященных. От посетителя требовалось не только выполнение некоторых действий (дача взятки), но и умение разгадать загадки, по принципу которых строилась речь чиновников. На этом построен, например, разговор Варравина и Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина. Ср. образец такого же приказного языка у Чехова:

«— Дай-ка нам, братец, полдиковинки и двадцать четыре неприятности.

Половой немного погодя подал на подносе полбутылки водки и несколько тарелок и разнообразными закусками.— Вот что, любезный,— сказал ему Початкин,— дай-ка ты нам порцию главного мастера клеветы и злословия с картофельным пюре»³.

Языковое поведение декабриста было резко специфическим. Мы уже отмечали, что характерной чертой его было стремление к словесному наименованию того, что, реализуясь в области бытового поведения, табуировалось в языке. Однако номинация эта имела специфический характер и не сопровождалась реабилитацией низкой, вульгарной или даже просто бытовой лексики. Сознанию декабриста была свойственна резкая поляризация моральных и политических оценок: любой поступок оказывался в поле «хамства», «подлости», «тиранства» или «либеральности», «просвещения», «героизма». Нейтральных или незначимых поступков не было, возможность их существования не подразумевалась.

Поступки, находившиеся вне словесного обозначения, с одной стороны, и обозначавшиеся эвфемистически и метафорически — с другой, получают однозначные словесные этикетки. Набор таких

¹ Капнист В. В. Собр. соч.: В 2 т.— М.; Л., 1960.— Т. 1.— С. 358.

² Вяземский П. Старая записная книжка.— Л., 1929.— С. 105.

³ Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т.— М., 1962.— Т. 7.— С. 506.

обозначений относительно невелик и совпадает с этико-политическим лексиконом декабризма. В результате, во-первых, бытовое поведение перестает быть только бытовым: оно получает высокий этико-политический смысл. Во-вторых, обычные соотношения планов выражения и содержания применительно к поведению меняются — не слово обозначает поступок, а поступок обозначает слово:

выражение — содержание
поступок — слово

При этом важно подчеркнуть, что содержанием становится не мысль, оценка поступка, а именно слово, причем именно слово, гласно сказанное: декабрист не удовлетворяется тем, чтобы про себя, в уме своем отрицательно оценить любое проявление «века минувшего». Он гласно и публично называет вещи своими именами, «гремит» на балу и в обществе, поскольку именно в таком назывании видит освобождение человека и начало преобразования общества. Поэтому прямолинейность, известная наивность, способность попадать в смешные, со светской точки зрения, положения так же совместима с поведением декабриста, как и резкость, гордость и даже высокомерие. Но оно абсолютно исключает уклончивость, игру оценками, способность «попадать в тон» не только в духе Молчалина, но и в стиле Петра Степановича Верховенского.

Может показаться, что эта характеристика применима не к декабристу вообще, а лишь периода «Союза благоденствия», когда «витийство на балах» входило в установку общества. Известно, что в ходе дальнейшей тактической эволюции тайных обществ акцент был перенесен на конспирацию. Новая тактика заменила светского пропагандиста заговорщиком.

Однако следует отметить, что изменение в области тактики борьбы не привело к коренному сдвигу в стиле поведения: становясь заговорщиком и конспиратором, декабрист не начинал вести себя в салоне «как все». Никакие конспиративные цели не могли его заставить принять поведение Молчалина. Выражая оценку уже не пламенной тирадой, а презрительным словом или гримасой, он оставался в бытовом поведении «карбонарием». Поскольку бытовое поведение не могло быть предметом для прямых политических обвинений, его не прятали, а, наоборот, подчеркивали, превращая в некоторый опознавательный знак.

Д. И. Завалишин, прибыв в Петербург из кругосветного плавания в 1824 г., повел себя так (причем именно в сфере бытового поведения: он отказался воспользоваться рекомендательным письмом к Аракчееву), что последний сказал Батенькову: «Так это-то Завалишин! Ну, послушай же, Гаврило Степанович, что я тебе скажу: он должно быть или величайший гордец, весь в батюшку, или либерал»¹. Здесь характерно уже то, что, по

¹ Завалишин. — С. 86.

представлению Аракчеева, «гордец» и «либерал» должны себя вести одинаково. Любопытно и другое: своим поведением Завалишин, еще не успев вступить на политическое поприще, себя демаскировал. Однако никому из его друзей-декабристов не пришло в голову обвинять его в этом, хотя они были уже не восторженными пропагандистами эпохи «Союза благоденствия», а конспираторами, готовившимися к решительным выступлениям. Напротив того, если бы Завалишин, проявив умение маскировки, отправился на поклон к Аракчееву, поведение его, вероятнее всего, вызвало бы осуждение, а сам он возбудил бы к себе недоверие. Характерно, что близость Батенькова к Аракчееву вызывала неодобрение в кругах заговорщиков.

Показателен и такой пример. Катенин в 1824 г. не одобряет характер Чацкого именно за те черты «пропагандиста на балу», в которых М. В. Нечкина справедливо увидела отражение тактических приемов «Союза благоденствия»: «Этот Чацкий — главное лицо. Автор вывел его, и, по мнению автора, в Чацком все достоинства и нет порока, но, по мнению моему, он говорит много, бранит все и проповедует некстати»¹. Однако всего за несколько месяцев до этого высказывания (у нас нет никаких оснований считать, что за этот период в его воззрениях имела место какая-либо эволюция) Катенин, убеждая своего друга Бахтина выступать в литературной полемике открыто, без псевдонимов, с исключительной прямоотой сформулировал требование не только словами, но и всем поведением открыто демонстрировать свои убеждения: «Обязанность теперь стоять за себя и за правое дело, говорить истину не заикаясь, смело хвалить хорошее и обличать дурное, не только в книгах, но и в поступках, повторять сказанное им, повторять непременно, чтобы плуты не могли притворяться, будто не слышали, заставить их сбросить личину, выйти на поединок и, как выйдут, забить их до полусмерти»².

Нужды нет, что под «правым делом» Катенин понимал пропаганду своей литературной программы и собственных заслуг перед словесностью. Для того чтобы личностное содержание можно было облекать в такие слова, сами эти выражения должны были уже сделаться, в своем общем содержании, паролем поколения.

То, что именно бытовое поведение в целом ряде случаев позволяло молодым либералам отличить «своего» от «гасильника», характерно именно для дворянской культуры, создавшей чрезвычайно сложную и разветвленную систему знаков поведения. Однако в этом же проявились и специфические черты, отличающие декабриста как дворянского революционера. Характерно, что бытовое поведение сделалось одним из критериев отбора кандидатов в общество. Именно на этой основе возникло специфическое для

¹ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину.— Спб., 1911.— С. 77.

² Там же.— С. 31.

декабристов рыцарство, которое, с одной стороны, определило нравственное обаяние декабристской традиции в русской культуре, а с другой — сослужило им плохую службу в трагических условиях следствия и неожиданно обернулось нестойкостью: они не были психологически подготовлены к тому, чтобы действовать в условиях узаконенной подлости.

* * *

*

Иерархия значимых элементов поведения складывается из последовательности: жест — поступок — поведенческий текст. Последний следует понимать как законченную цепь осмысленных поступков, заключенную между намерением и результатом. В реальном поведении людей — сложном и управляемом многочисленными факторами — поведенческие тексты могут оставаться незаконченными, переходить в новые, переплетаться с параллельными. Но на уровне идеального осмысления человеком своего поведения они всегда образуют законченные и осмысленные сюжеты. Иначе целенаправленная деятельность человека была бы невозможна. Таким образом, каждому тексту поведения на уровне поступков соответствует определенная программа поведения на уровне намерений. Отношения между этими категориями могут принимать весьма сложный характер, в конечной степени зависящий и от типа данной культуры. Они могут сближаться — в случае, когда действительность и ее осмысление стремятся «говорить общим языком», или сознательно (или бессознательно) расходиться. Ко второму случаю следует отнести и романтический «разрыв мечты и существенности» (Гоголь): расхождение «текстов поведения» и снов (программ поведения) художника Пискарева из «Невского проспекта» и дополнение жалкого поведения заманчивыми программами, выдаваемыми за реальность, — вранье Хлестакова или воспоминания генерала Иволгина. Трагическим вариантом этого случая будут мемуары Д. И. Завалишина. Напомним, что князь Мышкин не обличил генерала и не высмеял его, как Гоголь своего героя, а серьезно принял его воспоминания как «поступки, совершенные в намерении»; оценивая упоенное вранье генерала о его влиянии на Наполеона, он говорит: «Вы сделали прекрасно (...) среди злых мыслей вы навели его на доброе чувство»¹. Мемуары Завалишина заслуживают именно такого отношения.

Каждодневное поведение декабриста не может быть понято без рассмотрения не только жестов и поступков, но и отдельных и законченных единиц более высокого порядка — поведенческих текстов.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т.— Л., 1973.— Т. 8.— С. 417.

Подобно тому, как жест и поступок дворянского революционера получали для него и окружающих смысл, поскольку имели своим значением слово, любая цепь поступков становилась текстом (приобретала значение), если ее можно было прояснить связью с определенным литературным сюжетом. Гибель Цезаря, подвиг Катона, проповедь и поза обличающего пророка, Тиртей, Оссиан или Баян, поющие перед воинами накануне битвы (последний сюжет был создан Нарежным), Гектор, уходящий на бой и прощающийся с Андромахой, — таковы были сюжеты, которые придавали смысл той или иной цепочке бытовых поступков.

Такой подход подразумевал «укрупнение» всего поведения, распределение между реальными знаковыми типовых литературных масок, идеализацию места и пространства действия (реальное пространство осмыслялось через литературное). Так, Петербург в послании Пушкина к Ф. Глинке — Афины, сам Глинка — Аристид. Это не только результат трансформации жизненной ситуации в стихах Пушкина в литературную — активно происходит и противоположный процесс: в жизненной ситуации становится значимым (и, следовательно, заметным для участников) то, что может быть отнесено к литературному сюжету. Так, Катенин аттестует себя приятелю своему Н. И. Бахтину в 1821 г. как сосланного «недалеко от Сибири»¹. Этот географический абсурд (Костромская губерния, куда был сослан Катенин, ближе не только к Москве, но и к Петербургу, чем к Сибири, это ясно и Катенину, и его корреспонденту) объясняется тем, что Сибирь уже вошла к этому времени в литературные сюжеты и устную мифологию русской культуры как место ссылки, она ассоциировалась в этой связи с десятками исторических имен (в Сибирь приведет Рылеев своего Войнаровского, а Пушкин — самого себя в «Воображаемом разговоре с Александром I»). Кострома же в этом отношении ни с чем не ассоциируется. Следовательно, подобно тому, как Афины означают Петербург, Кострома означает Сибирь, т. е. ссылку.

Отношение различных типов искусства к поведению человека строится по-разному. Если оправданием реалистического сюжета служит утверждение, что именно так ведут себя люди в действительности, а классицизм полагал, что таким образом люди должны себя вести в идеальном мире, то романтизм предписывал читателю поведение, в том числе и бытовое. При кажущемся сходстве второго и третьего принципов, разница между ними весьма существенна: идеальное поведение героя классицизма реализуется в идеальном же пространстве литературного текста. Попытаться перенести его в жизнь может лишь исключительный человек, возвысившийся до идеала. Для большинства же читателей и зрителей поведение литературных персонажей — возвышенный

¹ Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. — Спб., 1911.

идеал, долженствующий облагородить их практическое поведение, но отнюдь не воплотиться в нем.

Романтическое поведение в этом отношении более доступно, поскольку включает в себя не только литературные добродетели, но и литературные пороки (например, эгоизм, преувеличенная демонстрация которого входила в норму «бытового байронизма»:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм).

Уже то, что литературным героем романтизма был современник, существенно облегчало подход к тексту как программе реального будущего поведения читателя. Герои Байрона и Пушкина-романтика, Марлинского и Лермонтова порождали целую фалангу подражателей из числа молодых офицеров и чиновников, которые перенимали жесты, мимику, манеру поведения литературных персонажей. Если реалистическое произведение подражает действительности, то в случае с романтизмом сама действительность спешила подражать литературе. Для реализма характерно, что определенный тип поведения рождается в жизни, а потом проникает на страницы литературных текстов (умением подметить в самой жизни зарождение новых норм сознания и поведения славился, например, Тургенев). В романтическом произведении новый тип человеческого поведения зарождается на страницах текста и оттуда переносится в жизнь.

Поведение декабриста было отмечено печатью романтизма: поступки и поведенческие тексты определялись сюжетами литературных произведений, типовыми литературными ситуациями вроде «прощания Гектора и Андромахи», «клятвы Горациев» и пр. или же именами, суггестировавшими в себе сюжеты. В этом смысле восклицание Пушкина: «Вот Кесарь — где же Брут?» — легко расшифровывалось как программа будущего поступка.

Характерно, что только обращение к некоторым литературным образцам позволяет нам в ряде случаев расшифровать загадочные с иной точки зрения поступки людей той эпохи. Так, например, современников, а затем и историков неоднократно ставил в тупик поступок П. Я. Чаадаева, вышедшего в отставку в самом разгаре служебных успехов после свидания с царем в Троппау в 1820 г. Как известно, Чаадаев был адъютантом командира гвардейского корпуса генерал-адъютанта Васильчикова. После «семеновской истории» он вызвался отвезти Александру I, находившемуся на конгрессе в Троппау, донесение о бунте в гвардии. Современники увидели в этом желание выдвинуться за счет несчастия товарищей и бывших однополчан (в 1812 г. Чаадаев служил в Семеновском полку).

Если такой поступок со стороны известного своим благородством Чаадаева показался необъяснимым, то неожиданный выход его в отставку вскоре после свидания с императором вообще

поставил всех в тупик. Сам Чаадаев в письме к своей тетке А. А. Щербатовой от 2 января 1821 г. так объяснял свой поступок: «На этот раз, дорогая тетушка, пишу вам, чтобы сообщить положительным образом, что я подал в отставку. <...> Моя просьба вызвала среди некоторых настоящую сенсацию. Сначала не хотели верить, что я прошу о ней серьезно, затем пришлось поверить, но до сих пор никак не могут понять, как я мог решиться на это в ту минуту, когда я должен был получать то, чего, казалось, я желал, чего так желает весь свет и что получить молодому человеку в моем чине считается самым лестным. <...> Дело в том, что я действительно должен быть назначен флигель-адъютантом по возвращении Императора, по крайней мере по словам Васильчикова. Я нашел более забавным пренебречь этой милостью, чем получить ее. Меня забавляло выказать мое презрение людям, которые всех презирают».

А. Лебедев считает, что этим письмом Чаадаев стремился «успокоить тетушку»¹, якобы, весьма заинтересованную в придворных успехах племянника. Это представляется весьма сомнительным²: родной сестре известного фрондера князя М. Щербатова не нужно было объяснять смысл аристократического презрения к придворному карьеризму. Если бы Чаадаев вышел в отставку и поселился в Москве большим барином, фрондирующим членом Английского клуба, поведение его не казалось бы современникам загадочным, а тетушке — предосудительным. Но в том-то и дело, что его заинтересованность в службе была известна, что он явно домогался личного свидания с государем, форсируя свою карьеру, шел на конфликт с общественным мнением и вызывал зависть и злобу тех соотарищей по службе, которых он «обходил» вопреки старшинству. (Следует помнить, что порядок служебных повышений по старшинству службы был неписаным, но исключительно строго соблюдавшимся законом продвижения по лестнице чинов. Обходить его противоречило кодексу товарищества и воспринималось в офицерской среде как нарушение правил чести.) Именно соединение явной заинтересованности в карьере — быстрой и обращающей на себя внимание — с добровольной отставкой перед тем, как усилия должны были блистательно увенчаться, составляет загадку поступка Чаадаева³.

¹ Лебедев А. Чаадаев. — М., 1965. — С. 54.

² Очень интересная книга А. Лебедева, к сожалению, не свободна от произвольного толкования документов и известной модернизации.

³ Племянник Чаадаева М. Жихарев позже вспоминал: «Васильчиков с донесением к государю отправил <...> Чаадаева, несмотря на то, что Чаадаев был младший адъютант и что ехать следовало бы старшему». И далее: «По возвращении (Чаадаева. — Ю. Л.) в Петербург, чуть ли не по всему гвардейскому корпусу последовал против него всеобщий, мгновенный взрыв неудовольствия, для чего он принял на себя поездку в Троппау и донесение государю о «семеновской истории». Ему, говорили, не только не следовало ехать, не только не следовало на поездку набираться, но должно было ее всячески от себя отклонять». И далее: «Что вместо того, чтобы от поездки отказываться, он ее

Ю. Н. Тынянов считает, что во время свидания в Троппау Чаадаев пытался объяснить императору связь «семеновской истории» с крепостным правом и склонить Александра на путь реформ. Идеи Чаадаева, по мнению Тынянова, не встретили сочувствия у царя, и это повлекло разрыв. «Неприятность встречи с царем и доклада ему была слишком очевидна». Далее Тынянов называет эту встречу «катастрофой»¹. К этой гипотезе присоединяется и А. Лебедев².

Догадка Тынянова, хотя и убедительнее всех других предлагавшихся до сих пор объяснений, имеет уязвимое звено: ведь разрыв между императором и Чаадаевым последовал не сразу после встречи и доклада в Троппау. Напротив того, значительное повышение по службе, которое должно было стать следствием свидания, равно как и то, что после повышения Чаадаев оказался бы в свите императора, т. е. был бы к нему приближен, свидетельствует о том, что разговор императора и Чаадаева не был причиной разрыва и взаимного охлаждения. Доклад Чаадаева в Троппау трудно истолковать как служебную катастрофу. «Падение» Чаадаева, видимо, началось позже: царь, вероятно, был неприятно изумлен неожиданным прошением об отставке, а затем раздражение его было дополнено упомянутым выше письмом Чаадаева к тетушке, перехваченным на почте. Хотя слова Чаадаева об его презрении к людям, которые всех презирают, метили в начальника Чаадаева, Васильчикова, император мог их принять на свой счет. Да и весь тон письма ему, вероятно, показался недопустимым. Видимо, это и были те «весьма» для Чаадаева «невыгодные» сведения о нем, о которых писал князь Волконский Васильчикову 4 февраля 1821 г. и в результате которых Александр I распорядился отставить Чаадаева без производства в следующий чин. Тогда же император «изволил отзываться о сем офицере весьма с невыгодной стороны», как позже доносил великий князь Константин Павлович Николаю I.

Таким образом, нельзя рассматривать отставку как результат конфликта с императором, поскольку самый конфликт был результатом отставки.

Думается, что сопоставление с некоторыми литературными сюжетами способно прояснить загадочное поведение Чаадаева.

А. И. Герцен посвятил свою статью «Император Александр I

искал и добивался, для меня также не подлежит сомнению. В этом несчастном случае он уступил прирожденной слабости непомерного тщеславия; я не думаю, чтобы при отъезде его из Петербурга перед его воображением блистали флигель-адъютантские вензеля на эполетах столько, сколько сверкало очарование близкого отношения, короткого разговора, тесного сближения с императором» (Ж и х а р е в М. К биографии П. Я. Чаадаева // Вестник Европы. — 1871. — № 7. — С. 203). Жихареву, конечно, был недоступен внутренний мир Чаадаева, но многое он знал лучше других современников, и слова его заслуживают внимания.

¹ Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума» // Литературное наследство. — М., 1946. — Т. 47—48. — С. 168—171.

² Лебедев А. Указ. соч. — С. 68—69.

и В. Н. Каразин» Н. А. Серно-Соловьевичу — «последнему нашему Маркизу Позе». Поза, таким образом, был для Герцена определенным типом и русской жизни. Думается, что сопоставление с шиллеровским сюжетом может многое прояснить в загадочном эпизоде биографии Чаадаева. Прежде всего, вне всяких сомнений знакомство Чаадаева с трагедией Шиллера: Карамзин, посетив в 1789 г. Берлин, смотрел на сцене «Дон Карлоса» и дал о нем краткий, но весьма сочувственный отзыв в «Письмах русского путешественника», выделив именно роль маркиза Позы. В Московском университете, куда Чаадаев вступил в 1808 г., в начале XIX в. царил настоящий культ Шиллера¹. Через пламенное поклонение Шиллеру прошли и университетский профессор Чаадаева А. Ф. Мерзляков, и его близкий друг Н. Тургенев. Другой друг Чаадаева — Грибоедов — в наброске трагедии «Родамист и Зенобия» вольно процитировал знаменитый монолог маркиза Позы. Говоря об участии республиканца «в самовластной империи», он писал: «Опасен правительству и сам себе бремя, ибо *иного века гражданин*».

Выделенные курсивом слова — перефразировка автохарактеристики Позы: «Я гражданин грядущего века» («Дон Карлос», III действие, явл. 9).

Предположение, что Чаадаев своим поведением хотел разыграть вариант «русского маркиза Позы» (как в беседах с Пушкиным он примерял роль «русского Брута» и «русского Перикла»), проясняет «загадочные» стороны его поведения. Прежде всего оно позволяет оспорить утверждение А. Лебедева о расчете Чаадаева в 1820 г. на правительственный либерализм: «Надежды на «добрые намерения» царя вообще были, как известно, весьма сильны среди декабристов и продекабристски настроенного русского дворянства той поры»². Здесь известная неточность: говорить о наличии какого-то постоянного отношения декабристов к Александру I, не опираясь на точные даты и конкретные высказывания, весьма опасно. Известно, что к 1820 г. обещаниям царя практически не верил уже никто. Но важнее другое: по весьма убедительному предположению М. А. Цявловского³,

¹ См.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Уч. зап. Тартуского ун-та.— 1958.— Вып. 63.— С. 71—76; Лотман Ю. М. Стихотворение Андрея Тургенева «К Отечеству» и его речь в «Дружеском литературном обществе» // Литературное наследство.— М., 1956.— Т. 60.— Кн. 1.— С. 323—333.

² Правда, тут же говорится, что Чаадаев «вряд ли уж слишком надеялся на добрые намерения императора». В этом случае автор видит цель разговора в том, чтобы «окончательно и бесповоротно прояснить истинные намерения и планы Александра I» (Лебедев А.— С. 67—69). Последнее совсем непонятно: почему именно разговор с Чаадаевым должен был внести такую ясность, когда она не была достигнута десятками бесед царя с разными лицами и многочисленными его заявлениями?

³ Цявловский М. А. Статьи о Пушкине.— М., 1962 (в дальнейшем: Цявловский).— С. 28—58.

поддержанному другими авторитетными исследователями, Чаадаев в беседах с Пушкиным до своей поездки в Троппау обсуждал проекты тираноубийства, а это трудно увязывается с утверждением, что вера в «добрые намерения» царя побудила его скакать на конгресс.

Филипп у Шиллера — не царь-либерал. Это тиран. Именно к деспоту, а не к «добродетели на престоле» обращается со своей проповедью шиллеровский Поза. Подозрительный двуличный тиран опирается на кровавого Альбу, который мог вызывать в памяти Аракчеева¹. Но именно тиран нуждается в друге, ибо он бесконечно одинок. Первые слова Позы Филиппу — слова о его одиночестве. Именно они потрясают шиллеровского деспота.

Современникам — по крайней мере тем, кто мог, как Чаадаев, беседовать с Карамзиным, — было известно, как страдал Александр Павлович от одиночества в том вакууме, который создавали вокруг него система политического самодержавия и его собственная подозрительность. Современники знали и то, что, подобно шиллеровскому Филиппу, Александр I глубоко презирал людей и остро страдал от этого презрения. Александр не стеснялся восклицать вслух: «Люди мерзавцы! <...> о, подлецы! вот кто окружает нас, несчастных государей!»²

Чаадаев прекрасно рассчитал время: выбрав минуту, когда царь не мог не испытывать сильнейшего потрясения³, он явился к нему возвестить о страданиях русского народа, так же как Поза — о бедствиях Фландрии. Если представить себе Александра, потрясенного бунтом в первом гвардейском полку, восклицаящего словами Филиппа:

Теперь мне нужен человек. О, боже,
Ты много дал мне, подари теперь
Мне человека!⁴ —

то слова: «Сир, дайте нам свободу мысли!» — сами приходили на язык. Можно себе представить, что Чаадаев по пути в Троппау не раз вспоминал монолог Позы.

Но свобододлюбивая проповедь Позы могла увлечь Филиппа лишь в одном случае — король должен быть уверен в личном бескорыстии своего друга. Не случайно маркиз Поза отказывается от всяких наград и не хочет служить королю. Всякая

¹ Образ Альбы, обгаренного кровью Фландрии, получал особый смысл после кровавого подавления чугуевского бунта. О чугуевском бунте см.: Цявловский И. — С. 33 и след.

² Шильдер Н. К. Император Александр Первый, его жизнь и царствование. — Спб., 1897. — Т. III. — С. 48.

³ Вяземский в эти дни писал: «Не могу при том без ужаса и уныния думать об одиночестве государя в такую важную минуту. Кто отзовется на голос его? Раздраженное самолюбие, бедственный советник, или ничтожные холопы, еще бедственнее и того».

⁴ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1955. — Т. II. — С. 35.

награда превратит его из бескорыстного друга истины в наемника самовластия.

Добиться аудиенции и изложить царю свое кредо было лишь половиной дела — теперь следовало доказать личное бескорыстие, отказавшись от заслуженных наград. Слова Позы становились для Чаадаева буквальной программой. Следуя им, он отказался от флигель-адъютантства. Таким образом, между стремлением к беседе с императором и требованием отставки не было противоречий — это звенья одного замысла.

Как же отнестя к этому Александр I? Прежде всего — понял ли он смысл поведения Чаадаева? Для ответа на этот вопрос уместно вспомнить эпизод, может быть, и легендарный, но и в этом случае весьма характерный, сохраненный для нас Герценом:

«В первые годы царствования Александра I <...> у императора Александра I бывали литературные вечера. <...> В один из этих вечеров чтение длилось долго: читали новую трагедию Шиллера.

Чтец кончил и остановился.

Государь молчал, потупя взгляд. Может, он думал о своей судьбе, которая так близко прошла к судьбе Дон-Карлоса, может, о судьбе своего Филиппа? Несколько минут продолжалась совершенная тишина; первый перервал ее князь Александр Николаевич Голицын; наклоня голову к уху графа Виктора Павловича Кочубея, он сказал ему вполслова, но так, чтобы все слышали: — У нас есть свой Маркиз Поза!»¹

Голицын имел в виду В. Н. Каразина. Однако нас в этом отрывке интересует не только свидетельство интереса Александра I к трагедии Шиллера, но и другое: по мнению Герцена, Голицын, называя Каразина Позой, закидывал хитрую петлю придворной интриги, имеющей целью «свалить» соперника, — он знал, что император не потерпит никакого претендента на роль руководителя.

Александр I был деспот, но не шиллеровского толка: добрый от природы, джентльмен по воспитанию, он был русским самодержцем — следовательно, человеком, который не мог поступиться ничем из своих реальных прерогатив. Он остро нуждался в друге, причем в друге абсолютно бескорытном (известно, что даже тень подозрения в «личных видах» переводила для Александра очередного фаворита из разряда друзей в презируемую им категорию царедворцев). Шиллеровского тирана пленило бескорыстие, соединенное с благородством мнений и личной независимостью. Друг Александра должен был соединить бескорыстие с бесконечной личной преданностью, равной раболепию. Известно, что от Аракчеева император снес и несогласие принять орден, и

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1959. — Т. XVI. — С. 38—39. Чтение, видимо, имело место в 1803 г., когда Шиллер через Вольцогена направил «Дон Карлоса» в Петербург к Марии Федоровне. 27 сентября 1803 г. Вольцоген подтвердил получение.

дерзкое возвращение орденских знаков, которые Александр при особом рескрипте повелел своему другу на себя возложить. Демонстрируя неподкупное раболепие, Аракчеев отказался выполнить царскую волю, а в ответ на настоятельные просьбы императора согласился принять лишь портрет царя — не награду императора, а подарок друга.

Однако стоило искренней любви к императору соединиться с независимостью мнений (важен был не их политический характер, а именно независимость), как дружбе наступал конец. Такова история охлаждения Александра к политически консервативному, лично его любящему и абсолютно бескорыстному, никогда для себя ничего не просившему Карамзину¹. Тем более Александр не мог потерпеть жеста независимости от Чаадаева, сближение с которым только что началось. Тот жест, который окончательно привлек сердце Филиппа к маркизу Позе, столь же бесповоротно оттолкнул царя от Чаадаева. Чаадаеву не было суждено сделаться русским Позой, так же как и русским Брутом или Периклесом.

На этом примере мы видим, как реальное поведение человека декабристского круга выступает перед нами в виде некоторого зашифрованного текста, а литературный сюжет — как код, позволяющий проникнуть в скрытый его смысл.

Приведем еще один пример. Известен подвиг жен декабристов и его поистине историческое значение для духовной истории русского общества. Однако непосредственная искренность содержания поступка ни в малой степени не противоречит закономер-

¹ Пример Карамзина в этом отношении особенно примечателен. Охлаждение к нему царя началось с подачи в 1811 г. в Твери «Записки о древней и новой России». Второй, еще более острый, эпизод произошел в 1819 г., когда Карамзин прочел царю «Мнение русского гражданина». Позже он записал слова, которые он при этом сказал Александру: «Государь, в Вас слишком много самолюбия. (...) Я не боюсь ничего. Мы все равны перед Богом. То, что я сказал Вам, я сказал бы и Вашему отцу. (...) Государь, я презираю либералистов на день, мне дорога лишь та свобода, которую никакой тиран не сможет у меня отнять. (...) Я более не прошу Вашего благоволения. Быть может, я говорю Вам в последний раз» (Неизданные сочинения и переписка Н. М. Карамзина. — Спб., 1862. — Ч. 1. — С. 9. Оригинал по-французски). В данном случае критика раздавалась с позиций более консервативных, чем те, на которых стоял царь. Это делает особенно очевидным то, что не прогрессивность или реакционность высказываемых идей, а именно независимость мнения была ненавистна императору. В этих условиях деятельность любого русского претендента на роль маркиза Позы была заранее обречена на провал. После смерти Александра I Карамзин в записке, адресованной потомству, снова подчеркнув свою любовь к покойному («Я любил его искренно и нежно. Иногда негодовал, досадовал на монарха и все любил человека»), должен был признать полный провал миссии советника при престоле: «Я всегда был чистосердечен, он всегда терпелив, кроток, любезен неизъяснимо; не требовал моих советов, однако ж слушал их, хотя им, большею частию, и не следовал, так что ныне, вместе с Россиею оплакивая кончину его, не могу утешать себя мыслию о десятилетней милости и доверенности ко мне столь знаменитого венценосца, ибо милость и доверенность остались бесплодны для любезного Отечества» (там же. — С. 11—12).

ности выражения, подобно тому, как фраза самого пламенного призыва все же подчиняется тем же грамматическим правилам, которые предписаны любому выражению на данном языке. Поступок декабристок был актом протеста и вызовом. Но в сфере выражения он неизбежно опирался на определенный психологический стереотип. Поведение тоже имеет свои нормы и правила, конечно, при учете того, что чем сложнее семиотическая система, тем более комплексными становятся в ее пределах отношения урегулированности и свободы. Существовали ли в русском дворянском обществе до подвига декабристок какие-либо поведенческие предпосылки, которые могли бы придать их жертвенному порыву какую-либо форму сложившегося уже поведения? Такие формы были.

Прежде всего, надо отметить, что следование за ссылаемыми мужьями в Сибирь существовало как вполне традиционная норма поведения в нравах русского простонародья: этапные партии сопровождалась обозами, которые везли семьи сосланных в добровольное изгнание. Это рассматривалось не как подвиг и даже не в качестве индивидуально выбранного поведения — это была норма. Более того, в допетровском быту та же норма действовала и для семьи ссылаемого боярина (если относительно его жены и детей не имелось специальных карательных распоряжений). В этом смысле именно простонародное (или исконно русское, допетровское) поведение осуществила свояченица Радищева, Елизавета Васильевна Рубановская, отправившись за ним в Сибирь. Насколько она мало думала о том, что совершает подвиг, свидетельствует, что с собой она взяла именно младших детей Радищева, а не старших, которым надо было завершать образование. Да и вообще отношение к ее поступку было иным, чем в 1826 г.: ее никто не думал ни задерживать, ни отговаривать, а современники, кажется, и не заметили этой великой жертвы, — весь эпизод остался в пределах семейных отношений Радищева и не получил общественного звучания. (Родители Радищева были даже скандализованы тем, что Елизавета Васильевна, не будучи обвенчана с Радищевым, отправилась за ним в Сибирь, а там, презрев близкое родство, стала его супругой; слепой отец Радищева на этом основании отказал вернувшемуся из Сибири писателю в благословении, хотя сама Елизавета Васильевна к этому времени уже скончалась, не вынеся тягот ссылки. Совершенный ею высокий подвиг не встретил понимания и оценки у современников.)

Была еще одна готовая норма поведения, которая могла подсказать декабристкам их решение. В большинстве своем они были женами офицеров. В русской же армии XVIII — начала XIX в. держался старый и уже запрещенный для солдат, но практикуемый офицерами — главным образом старшими по чину и возрасту — обычай возить с собой в армейском обозе свои семьи. Так, при Аустерлице в штабе Кутузова, в частности, на-

ходила его дочь Елизавета Михайловна Тизенгаузен (в будущем — Е. М. Хитрово), жена любимого адъютанта Кутузова, Фердинанда Тизенгаузена («Феди» в письмах Кутузова). После сражения, когда совершился размен телами павших, она положила мертвого мужа на телегу и одна — армия направилась по другим дорогам, на восток, — повезла его в Ревель, чтобы похоронить в кафедральном соборе. Ей был тогда 21 год. Генерал Н. Н. Раевский также возил свою семью в походы. Позже, отрицая в разговоре с Батюшковым участие своих сыновей в битве под Дашковой, он сказал: «Младший сын собирал в лесу ягоды (он был тогда суший ребенок), и пуля ему прострелила панталоны»¹. Таким образом, самый факт следования жены за мужем в ссылку или опасный и тягостный поход не был чем-то неслыханно новым в жизни русской дворянки. Однако для того, чтобы поступок этого рода приобрел характер политического подвига, оказалось необходимым еще одно условие. Напомним цитату из «Записок» типичного, по характеристике П. Е. Щеголева, декабриста Н. В. Басаргина: «Помню, что однажды я читал как-то жене моей только что тогда вышедшую поэму Рылеева «Войнаровский» и при этом невольно задумался о своей будущности. — О чем ты думаешь? — спросила меня она. — «Может быть, и меня ожидает ссылка», — сказал я. — Ну, что же, я тоже приеду утешить тебя, разделить твою участь. Ведь это не может разлучить нас, так об чем же думать?» Басаргиной (урожденной княжне Мещерской) не довелось делом подтвердить свои слова: она неожиданно скончалась в августе 1825 г., не дожив до ареста мужа.

Дело, однако, не в личной судьбе Басаргиной, а в том, что именно поэзия Рылеева поставила подвиг женщины, следующей за мужем в ссылку, в один ряд с другими проявлениями гражданской добродетели. В думе «Наталья Долгорукова» и поэме «Войнаровский» был создан стереотип поведения женщины-героини:

Забыла я родной свой град,
Богатство, почести и знатность,
Чтоб с ним делить в Сибири хлад
И испытать судьбы превратность?²
(«Наталья Долгорукова»)

Вдруг вижу: женщина идет,
Дохой убогою прикрыта,
И связку дров едва несет,
Работой и тоской убита.
Я к ней, и что же?.. Узнаю
В несчастной сей, в мороз и вьюгу,
Козачку юную мою,
Мою прекрасную подругу!..

¹ Батюшков К. Н. Сочинения. — М.; Л., 1934. — С. 373.

² Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1971. — С. 14

Узнав об участи моей,
Она из родины своей
Пришла искать меня в изгнание.
О странник! Тяжко было ей
Не разделять со мной страданье!¹
(«Войнаровский»)

Биография Наталии Долгоруковой стала предметом литературной обработки до думы Рылеева в повести С. Глинки «Образец любви и верности супружеской, или Бедствия и добродетели Наталии Борисовны Долгоруковой, дочери фельдмаршала Б. П. Шереметева» (1815). Однако для С. Глинки этот сюжет — пример супружеской верности, противостоящей поведению «модных жен». Рылеев поставил этот сюжет в ряд «жизнеописаний великих мужей России»². Этим он создает совершенно новый код для дешифровки поведения женщины. Именно литература, наряду с религиозными нормами, вошедшими в национально-этическое сознание русской женщины, дала русской дворянке начала XIX в. программу поведения, сознательно осмысляемого как героическое. Одновременно и автор «дум» видит в них программу деятельности, образцы героического поведения, которые должны непосредственно влиять на поступки его читателей.

Можно полагать, что именно дума «Наталия Долгорукова» оказала непосредственное воздействие на Марию Волконскую. И современники, начиная с отца ее Н. Н. Раевского, и исследователи отмечали, что она не могла испытывать глубоких личных чувств к мужу, которого совершенно не знала до свадьбы и с которым провела лишь три месяца из года, протекшего между свадьбой и арестом. Отец с горечью повторял признания Марии Николаевны, «что муж бывает ей несносен», добавляя, что он не стал бы противиться ее поездке в Сибирь, если бы был уверен, что «сердце жены влечет ее к мужу».

Однако эти ставившие в тупик родных и некоторых из исследователей обстоятельства для самой Марии Николаевны лишь усугубляли героизм, а следовательно — и необходимость поездки в Сибирь. Она ведь помнила, что между свадьбой Н. Б. Шереметевой, вышедшей за князя С. А. Долгорукова, и его арестом прошло три дня. Затем последовала жизнь-подвиг. По словам Рылеева, муж ей «был дан, как призрак, на мгновение». Отец Волконской, Н. Н. Раевский, точно почувствовал, что не любовь, а сознательное стремление совершить подвиг двигало его дочерью. «Она не чувству своему последовала, поехала к мужу, а влиянию волконских баб, которые похвалами ее геройству уверили ее, что она героиня».

Н. Н. Раевский ошибался лишь в одном: «волконские бабы» здесь не были ни в чем виноваты. Мать С. Волконского — статс-дама Мария Федоровна — проявила холодность к невестке и пол-

¹ Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1971. — С. 214.

² Базанов В. Ученая республика. — М.; Л., 1964. — С. 267.

ное безразличие к судьбе сына: «Моя свекровь расспрашивала меня о сыне и между прочим сказала, что она не может решиться навестить его, так как это свидание ее убило бы, и на другой же день уехала с императрицей-матерью в Москву, где уже начинались приготовления к коронации»¹. С сестрой мужа, княжной Софьей Волконской, она вообще не встретилась. «Виноваты» были русская литература, создавшая представление о женском эквиваленте героического поведения гражданина, и моральные нормы декабристского круга, требовавшие прямого перенесения поведения литературных героев в жизнь.

Характерна в этом отношении полная растерянность декабристов в условиях следствия — в трагической обстановке поведения без свидетелей, которым можно было бы, рассчитывая на понимание, адресовать героические поступки, без литературных образцов, поскольку гибель без монологов, в военно-бюрократическом вакууме, не была еще предметом искусства той поры. В этих условиях резко выступали прежде отодвигавшиеся, но прекрасно известные всем декабристам нормы и стереотипы поведения: долг офицера перед старшими по званию и чину, обязанности присяги, честь дворянина. Они врывались в поведение революционера и заставляли метаться при совершении реальных поступков от одной из этих норм к другой. Не каждый мог, как Пестель, принять собеседником потомство и вести с ним диалог, не обращая внимания на подслушивающий этот разговор следственный комитет и тем самым безжалостно губя себя и своих друзей.

Показательно, что тема глухого суда без свидетелей, тактики борьбы со следствием резко выдвинулась в литературе после 1826 г.— от «Родамиста и Зенобии» Грибоедова до Полежаева, Лермонтова. Шутливое свидетельство в поэме Некрасова «Суд» тем не менее ярко показывает, что в поэме Жуковского «Суд в подземелье» читатели 1830-х гг. вычитывали не судьбу монахини — жертвы инквизиции, а нечто иное, примеряя на себя ситуацию «суда в подземелье».

* * *

*

Охарактеризованное выше мощное воздействие слова на поведение, знаковых систем на быт особенно ярко проявилось в тех сторонах каждодневной жизни, которые по своей природе наиболее удалены от общественного семиозиса. Одной из таких сфер является отдых.

По своей социальной и психофизиологической функции отдых должен строиться как прямая противоположность обычному

¹ Записки кн. Марии Николаевны Волконской.—2-е изд.— Спб., 1914.— С. 57.

строю жизни. Только в этом случае он сможет выполнить функцию психофизиологического переключения и разрядки. В обществе со сложной системой социальной семиотики отдых будет неизбежно ориентирован на непосредственность, природность, внезаковость. Так, в цивилизациях городского типа отдых неизменно включает в себя выезд «на лоно природы». Для русского дворянина XIX в., а во второй половине его — и чиновника, строгая урегулированность жизни нормами светского приличия, иерархией чинов, сословной или бюрократической, определяет то, что отдых начинает ассоциироваться с приобщением к миру кулис или табора. В купеческой среде строгой «чинности» обычного бытия противостоял не признающий преград «загул». Обязательность смены социальной маски проявлялась, в частности, в том, что если в каждодневной жизни данный член коллектива принадлежал к забитым и униженным, то, «гуляя», он должен был играть роль человека, которому «сам черт не брат», если же в обычном быте он наделен, в пределах данного коллектива, высоким авторитетом, то роль его в зеркальном мире праздника будет часто включать в себя игру в униженного.

Обычным признаком праздника является его четкая отграниченность от остального, «непраздничного» мира, отграниченность в пространстве: праздник часто требует другого места (более торжественного: парадная зала, храм; или менее торжественного: пикник, трущобы) и особо выделенного времени (календарные праздники, вечернее и ночное время, в которое в будни полагается спать).

Праздник в дворянском быту начала XIX в. был в достаточной мере сложным и гетерогенным явлением. С одной стороны, особенно в провинции и деревне, он был еще тесно связан с крестьянским календарным ритуалом; с другой — молодая, насчитывающая не более ста лет, послепетровская дворянская культура еще не страдала закоснелой ритуализацией обычного, непраздничного быта. Порой, напротив, сказывалась его недостаточная упорядоченность. Это приводило к тому, что бал (как для армии парад) порой становился не местом понижения уровня ритуализации, а, напротив, резко повышал ее меру. Отдых заключался не в снятии ограничений на поведение, а в замене разнообразной неритуализованной деятельности резко ограниченным числом типов чисто формального и превращенного в ритуал поведения: танцы, вист, «порядок стройный олигархических бесед» (Пушкин).

Иное дело — среда военной молодежи. Начиная с Павла I в войсках (особенно в гвардии) установился тот жестокий режим обезличивающей дисциплины, вершиной и наиболее полным проявлением которого был вахтпарад. Современник декабристов Т. фон Бок писал в послании Александру I: «Парад есть торжество ничтожества, — и всякий воин, перед которым пришлось потупить взор в день сражения, становится манекеном на параде, в то время

как император кажется божеством, которое одно только думает и управляет»¹.

Там, где повседневность была представлена муштрой и парадом, отдых, естественно, принимал формы кутежа или оргии. В этом смысле последние были вполне закономерны, составляя часть «нормального» поведения военной молодежи. Можно сказать, что для определенного возраста и в определенных пределах они являлись обязательной составной частью «хорошего» поведения офицера (разумеется, включая и количественные и качественные различия не только для антитезы «гвардия — армия», но и по родам войск и даже полкам, создавая в их пределах некоторую обязательную традицию).

Однако в начале XIX в. на этом фоне начал выделяться некоторый особый тип разгульного поведения, который уже воспринимался не в качестве нормы армейского досуга, а как вариант вольномыслия. Элемент вольности проявлялся здесь в своеобразном бытовом романтизме, заключавшемся в стремлении отменить всякие ограничения, в безудержности поступка. Типовая модель такого поведения строилась как победа над некоторым корифеем данного типа разгула. Смысл поступка был в том, чтобы совершить неслыханное, превзойти того, кого еще никто не мог победить. Пушкин с большой точностью охарактеризовал этот тип поведения в монологе Сильвио: «Я служил в*** гусарском полку. Характер мой вам известен: я привык первенствовать, но смолоду это было во мне страстию. В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б<урцова>, воспетого Д<енисом> Д<авыдовы>м»². Выражение «перепил» характеризует тот элемент соревнования и страсти первенствования, который составлял характерную черту модного в конце 1810-х гг. «буйства», стоящего уже на грани перехода в «бытовое вольнодумство».

Приведем характерный пример. В посвященной Лунину литературе неизменно приводится эпизод, рассказанный Н. А. Белоголовым со слов И. Д. Якушкина: «Лунин был гвардейским офицером и стоял летом со своим полком около Петергофа; лето жаркое, и офицеры, и солдаты в свободное время с великим наслаждением освежались купанием в заливе; начальствующий генерал-немец неожиданно приказом запретил под строгим наказанием купаться впредь на том основании, что купанья эти происходят вблизи проезжей дороги и тем оскорбляют приличие; тогда Лунин, зная, когда генерал будет проезжать по дороге, за несколько минут перед этим залез в воду в полной форме, в кивере, мундире и ботфортах, так что генерал еще издали мог увидеть странное зрелище барахтающегося в воде офицера, а когда поравнялся,

¹ Предтеченский А. В. Записка Т. Е. Бока // Декабристы и их время. — М.; Л., 1951. — С. 198.

² Пушкин. — М.; Л., 1948. — Т. 8. — Кн. 1. — С. 69.

Лунин быстро вскочил на ноги, тут же в воде вытянулся и почтительно отдал ему честь. Озадаченный генерал подозвал офицера к себе, узнал в нем Лунина, любимца великих князей и одного из блестящих гвардейцев, и с удивлением спросил: «Что вы это тут делаете?» — Купаюсь, — ответил Лунин, — а чтобы не нарушить предписание вашего превосходительства, стараюсь делать это в самой приличной форме».

Н. А. Белоголовый совершенно справедливо истолковал это как проявление «необузданности <...> протестов». Однако смысл поступка Лунина остается не до конца ясным, пока мы его не сопоставим с другим свидетельством, не привлечшим внимания историков. В мемуарах зубовского карлика Ивана Якубовского содержится рассказ о побочном сыне Валериана Зубова, юнкере уланского гвардейского полка Корочарове: «Что с ним тут случилось! Они стояли в Стрельне, пошли несколько офицеров купаться, и он с ними, но великий князь Константин Павлович, их Шеф, пошел гулять по взморью и пришел к ним, где они купались. Вот они испугались, бросились в воду из лодки, но Корочаров, один, вытянулся прямо, как мать родила, и закричал: «Здравия желаю, Ваше высочество!» С этих пор великий князь так его полюбил: «Храбрый будет офицер»¹. Хронологически оба эпизода совпадают.

История восстанавливается, следовательно, в таком виде: юнкер из гвардейских улан, не растерявшись, совершил лихой поступок, видимо, вызвавший одновременно восхищение в гвардии и распоряжение, запрещающее купаться. Лунин, как «первый буян по армии», должен был превзойти поступок Корочарова (не последнюю роль, видимо, играло желание поддержать честь кавалергардов, «переплюнув» улан). Ценность разгульного поступка состоит в том, чтобы перейти черту, которой еще никто не переходил. Л. Н. Толстой точно уловил именно эту сторону, описывая кутежи Пьера и Долохова.

Другим признаком перерождения предусмотренного разгула в оппозиционный явилось стремление видеть в нем не отдых, дополняющий службу, а ее антитезу. Мир разгула становился самостоятельной сферой, погружение в которую исключало службу. В этом смысле он начинал ассоциироваться, с одной стороны, с миром приватной жизни, а с другой — с поэзией, еще в XVIII в. завоевавшими место антиподов службы.

Продолжением этого процесса явилось установление связи между разгулом, прежде целиком относившимся к сфере чисто практического бытового поведения, и теоретико-идеологическими представлениями. Это повлекло, с одной стороны, превращение

¹ Карлик фаворита, история жизни Ивана Андреевича Якубовского, карлика светлейшего князя Платона Александровича Зубова, писанная им самим. — 1968. — С. 68. — Корочаров в чине ротмистра, имея три креста и будучи представлен к георгию, был смертельно ранен при взятии Парижа во время лихой атаки на польских улан.

разгула, буйства в разновидность социально значимого поведения, а с другой — его ритуализацию, сближающую порой дружескую попойку с травестийной литургией или пародийным заседанием масонской ложи.

При оценке страсти, порыва человека к счастью и радости, попытке найти этим чувствам определенное место в системе идей и представлений мыслитель начала XIX в. оказывался перед необходимостью выбора одной из двух концепций, каждая из которых при этом воспринималась в ту пору как связанная с определенными направлениями прогрессивной мысли.

Традиция, идущая от философов XVIII столетия, исходила из того, что право на счастье заложено в природе человека, а общее благо всех подразумевает максимальное благо отдельной личности. С этих позиций человек, стремящийся к счастью, осуществлял предписания природы и морали. Всякий призыв к самоотречению от счастья воспринимался как учение, выгодное деспотизму. Напротив того, в свойственной материалистам XVIII в. этике гедонизма одновременно видели и проявление свободолюбия. Страсть воспринималась как эквивалент порыва к вольности. Только человек, полный страстей, жаждущий счастья, готовый к любви и радости, не может быть рабом. С этой позиции у свободолюбивого идеала могли быть два равноценных проявления: гражданин, полный ненависти к деспотизму, или страстная женщина, исполненная жажды счастья. Именно эти два образа свободолюбия поставил Пушкин рядом в стихотворении 1817 г.:

...в отечестве моем
Где верный ум, где гений мы найдем?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной?
Где женщина — не с хладной красотой,
Но с пламенной, пленительной, живой?¹

С этих позиций приобщение к свободолюбию мыслилось именно как праздник, а пир и даже оргия приобретали черты реализации идеала вольности.

Однако могла быть и другая разновидность свободолюбивой морали. Она опиралась на тот сложный конгломерат передовых этических представлений, который был связан с пересмотром философского наследия материалистов XVIII в. и включал в себя весьма противоречивые источники — от Руссо в истолковании Робеспьера до Шиллера. Это был идеал политического стоицизма, римской добродетели, героического аскетизма. Любовь и счастье были изгнаны из этого мира как чувства унижающие, эгоистические и недостойные гражданина. Здесь идеалом была не «женщина — не с хладной красотой, но с пламенной, пленительной, живой», а тени сурового Брута и Марфы-Посадницы («Катона своей республики», по словам Карамзина). Богиня любви здесь изгонялась ради музыки «либеральности»:

¹ Пушкин. — М.; Л., 1947. — Т. 2. — Кн. 1. — С. 43.

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица!¹

В свете этих концепций разгульное поведение получало прямо противоположное значение. Общим было лишь то, что в обоих случаях оно рассматривалось как имеющее значение. Из области рутинного поведения оно переносилось в сферу знаковой деятельности. Разница эта существенна: область рутинного поведения отличается тем, что индивид не выбирает его себе, а получает от общества, эпохи или своей психофизиологической конституции как нечто, не имеющее альтернативы. Знаковое поведение — всегда результат выбора и, следовательно, включает свободную активность субъекта поведения, выбор им языка своего отношения к обществу (в этом случае интересны примеры, когда незнаковое поведение делается знаковым для постороннего наблюдателя, например для иностранца, поскольку он невольно добавляет к нему свою способность вести себя в этих ситуациях иначе).

Вопрос, который нас сейчас интересует, имеет непосредственное отношение к оценке таких существенных явлений в русской общественной жизни 1810-х гг., как «Зеленая лампа», «Арзамас», «Общество громкого смеха».

Наиболее показательна в этом отношении история изучения «Зеленой лампы».

Слухи относительно оргий, якобы совершавшихся в «Зеленой лампе», которые циркулировали среди младшего поколения современников Пушкина, знавших обстановку 1810-х — начала 1820-х гг. лишь понаслышке, проникли в раннюю биографическую литературу и обусловили традицию, восходящую к работам П. И. Бартенева и П. В. Анненкова, согласно которой «Зеленая лампа» — аполитичное общество, место оргий. П. Е. Щеголев в статье, написанной в 1907 г., резко полемизируя с этой традицией, поставил вопрос о связи общества с «Союзом благоденствия». Публикация Б. Л. Модзалевским части архива «Зеленой лампы» подтвердила эту догадку документально, что позволило ряду исследователей доказать эту гипотезу. Именно в таком виде эта проблема и была изложена в итоговом труде М. В. Нечкиной². Наконец, с предельной полнотой и обычной для Б. В. Томашевского критичностью эта точка зрения на «Зеленую лампу» была изложена в его книге «Пушкин», где данный раздел занимает более 40 страниц текста. Нет никаких оснований подвергать эти положения пересмотру.

Но именно полнота и подробность, с которой был изложен взгляд на «Зеленую лампу» как побочную управу «Союза благо-

¹ Пушкин.— М.; Л., 1947— Т. 2.— Кн. 1.— С. 45.

² Нечкина М. В. Движение декабристов.— М., 1955.— Т. 1.— С. 239—246.

денствия», обнаруживает известную односторонность такого подхода. Оставим в стороне легенды и сплетни — положим перед собой цикл стихотворений Пушкина и его письма, обращенные к членам общества. Мы сразу же увидим в них нечто единое, объединяющее их к тому же со стихами Я. Толстого, которого Б. В. Томашевский с основанием считает «присяжным поэтом «Зеленой лампы»¹. Эта специфика состоит в соединении очевидного и недвусмысленного свободолюбия с культом радости, чувственной любви, кощунством и некоторым бравирующим либертинажем. Не случайно в этих текстах так часто читатель встречает ряды точек, само присутствие которых невозможно в произведениях, обращенных к Н. Тургеневу, Чаадаеву или Ф. Глинке. Б. В. Томашевский цитирует отрывок из послания Пушкина Ф. Ф. Юрьеву и сопоставляет его с рылеевским посвящением к «Войнаровскому»: «Слово «надежда» имело гражданское осмысление. Пушкин писал одному из участников «Зеленой лампы» Ф. Ф. Юрьеву:

Здорово, рыцари лихие
Любви, свободы и вина!
Для нас, союзники молодые,
Надежды лампа зажжена.

Значение слова «надежда» в гражданском понимании явствует из посвящения к «Войнаровскому» Рылеева:

И вновь в небесной вышине
Звезда надежды засияла².

Однако, подчеркивая образное родство этих текстов, нельзя же забывать, что у Пушкина после процитированных стихов следовало совершенно невозможное для Рылеева, но очень характерное для всего рассматриваемого цикла:

Здорово, молодость и счастье,
Застольный кубок и бордель,
Где с громким смехом сладострастье
Ведет нас пьяных на постель³.

Если считать, что вся сущность «Зеленой лампы» выражается в ее роли побочной управы «Союза благоденствия», то как связать такие — совсем не единичные! — стихи с указанием «Зеленой книги», что «распространение правил нравственности и добродетели есть самая цель Союза», а членам вменяется в обязанность «во всех речах превозносить добродетель, унижать порок и показывать презрение к слабости»? Вспомним брезгливое отношение Н. Тургенева к «пирам» как занятию, достойному

¹ Томашевский Б. В. Пушкин.— М.; Л., 1956.— Кн. I (1813—1824). (в дальнейшем: Томашевский).— С. 212.

² Там же.— С. 197.

³ Пушкин.— Т. 2.— Кн. 1.— С. 95.

«хамов»: «В Москве пучина наслаждений чувственной жизни. Едят, пьют, спят, играют в карты — все сие на счет обремененных работами крестьян» (запись датируется 1821 г. — годом публикации «Пиров» Баратынского).

Первые исследователи «Зеленой лампы», подчеркивая ее «оргический» характер, отказывали ей в каком-либо политическом значении. Современные исследователи, вскрыв глубину реальных политических интересов членов общества, просто отбросили всякую разницу между «Зеленой лампой» и нравственной атмосферой «Союза благоденствия». М. В. Нечкина совершенно обошла молчанием эту сторону вопроса. Б. В. Томашевский нашел выход в том, чтобы разделить серьезные и полностью соответствующие духу «Союза благоденствия» заседания «Зеленой лампы» и не лишённые вольности вечера в доме Никиты Всеволожского. «Пора отличать вечера Всеволожского от заседаний «Зеленой лампы», — писал он. Правда, строкой ниже исследователь значительно смягчает свое утверждение, добавляя, что «для Пушкина, конечно, вечера в доме Всеволожского представлялись такими же неделимыми, как неделимы были заседания «Арзамаса» и традиционные ужины с гусем». Остается неясным, почему требуется различать то, что для Пушкина было неделимо, и следует ли в этом случае и в «Арзамасе» разделять «серьезные» заседания и «шутливые» ужины? Вряд ли эта задача представляется выполнимой.

«Зеленая лампа», бесспорно, была свобододолюбивым литературным объединением, а не сборищем развратников. Ломать вокруг этого вопроса копья сейчас уже нет никакой необходимости¹. Не менее очевидно, что «Союз благоденствия» стремился оказывать на нее влияние (участие в ней Ф. Глинки и С. Трубецкого не оставляет на этот счет никаких сомнений). Но означает ли это, что она была простым филиалом «Союза» и между этими организациями не обнаруживается разницы?

Разница заключалась не в идеалах и программных установках, а в типе поведения.

Масоны называли заседания ложи «работами». Для члена

¹ Кстати, нельзя согласиться ни с П. В. Анненковым, писавшим, что следствие по делу декабристов обнаружило «невинный, т. е. оргический характер «Зеленой лампы» (Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. — Спб., 1874. — С. 63), ни с Б. В. Томашевским, высказавшим предположение, что «слухи об оргиях, возможно, пускались с целью пресечь... любопытство и направить внимание полиции по ложному пути» (Томашевский. — С. 206). Полиция в начале века преследовала безнравственность не менее активно, чем свободомыслие. Анненков невольно переносил в Александровскую эпоху нравы «мрачного семилетья». Что же касается утверждения Б. В. Томашевского, что «заседания конспиративного общества не могли происходить в дни еженедельных званных вечеров хозяина», что, по мнению исследователя, — аргумент в пользу разделения «вечеров» и «заседаний», то нельзя не вспомнить «тайные собрания / По четвергам. Секретнейший союз...» Репетилова. Конспирация 1819—1820 гг. весьма далеко отстояла от того, что вкладывалось в это понятие к 1824 г.

«Союза благоденствия» его деятельность как участника общества также была «работой» или — еще торжественнее — служением. Пущин так и сказал Пушкину: «Не я один поступил в это новое служение отечеству»¹. Доминирующее настроение политического заговорщика — серьезное и торжественное. Для члена «Зеленой лампы» свободолюбие окрашено в тона веселья, а реализация идеалов вольности — превращение жизни в непрекращающийся праздник. Точно отметил, характеризуя Пушкина той поры, Л. Гроссман: «Политическую борьбу он воспринимал не как отречение и жертву, а как радость и праздник»².

Однако праздник этот связан с тем, что жизнь, бьющая через край, издевается над запретами. Лихость (ср. «рыцари лихие») отделяет идеалы «Зеленой лампы» от гармонического гедонизма Батюшкова (и умеренной веселости «арзамасцев»), приближая к «гусаршине» Д. Давыдова и студенческому разгулу Языкова.

Нарушение карамзинского культа «пристойности» проявляется в речевом поведении участников общества. Дело, конечно, не в употреблении неудобных для печати слов — в этом случае «Лампа» не отличалась бы от любой армейской пирушки. Убеждение исследователей, полагающих, что выпившая или даже просто разгоряченная молодежь — молодые офицеры и поэты — придерживалась в холостяцкой беседе лексики Словаря Академии Российской, и в связи с этим доказывающих, что пресловутые приветствия калмыка должны были лишь отмечать недостаточную изысканность острот, — имеет несколько комический характер; оно порождено характерным для современной исторической мысли гипнозом письменных источников: документ приравнивается к действительности, а язык документа — к языку жизни. Дело — в смешении языка высокой политической и философской мысли, утонченной поэтической образности с площадной лексикой. Это создает особый, резко фамильярный стиль, характерный для писем Пушкина к членам «Зеленой лампы». Этот язык, богатый неожиданными совмещениями и стилистическими соседствами, становился своеобразным паролем, по которому узнавали «своего». Наличие языкового пароля, резко выраженного кружкового жаргона — характерная черта и «Лампы», и «Арзамаса». Именно наличие «своего» языка выделил Пушкин, мысленно переносясь из изгнания в «Зеленую лампу»:

Вновь слышу, верные поэты,
Ваш очарованный язык...

Речевому поведению должно было соответствовать и бытовое, основанное на том же смешении. Еще в 1817 г., адресуясь к Каверину (гусарская атмосфера подготовляла атмосферу «Лампы»), Пушкин писал, что

¹ Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. — М., 1956. — С. 81.

² Гроссман Леонид. Пушкин. — М., 1958. — С. 143.

...можно дружно жить
С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом,
Что резвых шалостей под легким покрывалом
И ум возвышенный и сердце можно скрыть. (I, 238)

Напомним, что как раз против такого смешения резко выступал моралист и проповедник Чацкий (об отношении декабристов к картам — см. дальше):

Когда в делах — я от веселий прячусь,
Когда дурачиться — дурачусь,
А смешивать два эти ремесла
Есть тьма охотников, я не из их числа.

Фамильярность, возведенная в культ, приводила к своеобразной ритуализации быта. Только это была ритуализация «наизнанку», напоминавшая шутовские ритуалы карнавала. Отсюда характерные кощунственные замены типа: «Девственница» Вольтера — «святая Библия Харит».

Бытовое поведение не менее резко, чем формальное вступление в тайное общество, отгораживало дворянского революционера не только от людей «века минувшего», но и от широкого круга фрондеров, вольнодумцев и «либералистов». То, что такая подчеркнутость особого поведения («Этих в вас особенностей бездна», — говорит София Чацкому) по сути дела противоречила идее конспирации, не смущало молодых заговорщиков. Показательно, что не декабрист Н. Тургенев, а его осторожный старший брат должен был уговаривать бурно тянущегося к декабристским нормам и идеалам младшего из братьев — Сергея Ивановича не обнаруживать своих воззрений в каждодневном быту. Николай же Иванович учил брата противоположному: «Мы не затем принимаем либеральные правила, чтобы нравиться хамам. Они нас любить не могут. Мы же их всегда презирать будем»¹.

Связанный с этим «грозный взгляд и резкий тон», по словам Софии о Чацком, мало располагал к беззаботной шутке, не сбивающейся на обличительную сатиру. Декабристы не были шутовскими. Вступая в общества карнавализованного веселья молодых «либералистов», они, стремясь направить их по пути «высоких» и «серьезных» занятий, разрушали самую основу этих организаций. Трудно представить себе, что делал Ф. Глинка на заседаниях «Зеленой лампы» и уж тем более на ужинах Всеволожского. Однако мы прекрасно знаем, какой оборот приняли события в «Арзамасе» с приходом в него декабристов. Выступления Н. Тургенева и тем более М. Орлова были «пламенными» и «дельными», но их трудно назвать исполненными беззаботного остроумия. Орлов сам это прекрасно понимал: «Рука, обыкшая носить тяжкий булатный меч брани, возможет ли владеть легким оружием Аполлона, и прилично ли гласу, огрубелому от произно-

¹ Декабрист Н. И. Тургенев: Письма к брату С. И. Тургеневу. — М.; Л., 1936 (в дальнейшем: Тургенев И.). — С. 208.

шения громкой и протяжной команды, говорить божественным языком вдохновенности или тонким наречием насмешки?»¹

Выступления декабристов в «Обществе громкого смеха» также были далеки от юмора. Вот как рисуется одно из них по мемуарам М. А. Дмитриева: «На второе заседание Шаховской пригласил двух посетителей (не членов) — Фонвизина и Муравьева. <...> Гости во время заседания закурили трубки, потом вышли в соседнюю комнату и почему-то шептались, а затем, возвратясь оттуда, стали говорить, что труды такого рода слишком серьезны и прочее, и начали давать советы. Шаховской покраснел, члены обиделись». «Громкого смеха» не получилось.

Отменяя господствующее в дворянском обществе деление бытовой жизни на области службы и отдыха, «либералисты» хотели бы превратить всю жизнь в праздник, заговорщики — в «служение».

Все виды светских развлечений: танцы, карты, волокитство — встречают с их стороны суровое осуждение как знаки душевной пустоты. Так, М. И. Муравьев-Апостол в письме к Якушкину недвусмысленно связывал страсть к картам и общий упадок общественного духа в условиях реакции: «После войны 1814 года страсть к игре, так мне казалось, исчезла среди молодежи. Чему же приписать возвращение к этому столь презренному занятию?» — спрашивал он², явно не допуская симбиоза «карт» и «Платона».

Как «пошлое» занятие, карты приравниваются танцам. С вечеров, на которых собирается «сок умной молодежи», изгоняется и то и другое. На вечерах у И. П. Липранди не было «карт и танцев». Грибоедов, желая подчеркнуть пропасть между Чацким и его окружением, завершил монолог героя ремаркой: «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Очень характерно письмо Николая Тургенева брату Сергею³. Н. Тургенев удивляется тому, что во Франции, стране, живущей напряженной политической жизнью, можно тратить время на танцы: «Ты, я слышу, танцуешь.

¹ Арзамас и арзамасские протоколы. — Л., 1933. — С. 206.

² Декабрист М. И. Муравьев-Апостол: Воспоминания и письма. — Пг., 1922. — С. 85.

³ Тургенев Н. — С. 280. Перевод: «Экосез конституционный, независимый, или контрданс монархический, или танец (данс) контрмонархический?» (фр.). Крайне интересное свидетельство отрицательного отношения к танцам, как занятию, несовместимому с «римскими добродетелями», с одной стороны, и одновременно веры в то, что бытовое поведение должно строиться на основании текстов, описывающих «героическое» поведение — с другой, дают воспоминания В. Олениной, рисующие эпизод из детства Никиты Муравьева: «На детском вечере у Державинных Екатерина Федоровна (мать Н. Муравьева. — Ю. Л.) заметила, что Никитушка не танцует, подошла его уговаривать. Он тихонько ее спросил: «Maman, est-ce qu'Aristide et Caton ont dansé?» (Мама, разве Аристид и Катон танцевали?) Мать на это ему отвечала: «Je faut supposer qu'oui, a votre age» (Можно предположить, что в твоём возрасте — да.) Он тотчас встал и пошел танцевать».

Графу Головину дочь его писала, что с тобой танцевала. И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции еще и танцуют! Une écossaise constitutionnelle indépendante, ou une contredanse monarchique ou une danse contre monarchique?»

О том, что речь идет не о простом отсутствии интереса к танцам, а о выборе типа поведения, для которого отказ от танцев — лишь знак, свидетельствует то, что «серьезные» молодые люди 1818—1819 гг. (а под влиянием поведения декабристов «серьезность» входит в моду, захватывая более широкий ареал, чем непосредственный круг членов тайных обществ) ездят на балы, чтобы там не танцевать. Хрестоматийно известные слова из пушкинского «Романа в письмах»: «Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг (офицер, намеревающийся танцевать, отстегивал шпагу и отдавал ее швейцару еще до того, как входил в бальную залу. — Ю. Л.), — нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами»¹. Ср. реплику княгини-бабушки в «Горе от ума»: «Танцовщики ужасно стали редки».

Идеалу «пиров» демонстративно были противопоставлены спартанские по духу и подчеркнута русские по составу блюд «русские завтраки» у Рылеева, «которые были постоянно около второго или третьего часа пополудни и на которые обыкновенно собирались многие литераторы и члены нашего Общества. Завтрак неизменно состоял: из графина очищенного русского вина, нескольких кочней кислой капусты и ржаного хлеба. Да не покажется Вам странным такая спартанская обстановка завтрака». Она «гармонировала со всегдашней наклонностью Рылеева — налагать печать руссизма на свою жизнь»². М. Бестужев далек от иронии, описывая нам литераторов, которые, «ходя взад и вперед с сигарами, закусывая пластовой капустой»³, критикуют туманный романтизм Жуковского. Однако это сочетание, в котором сигара относится лишь к автоматизму привычки и свидетельствует о глубокой европеизации реального быта, а капуста представляет идеологически весомый знак. М. Бестужев не видит здесь противоречия, поскольку сигара расположена на другом уровне, чем капуста, она заметна лишь постороннему наблюдателю — т. е. нам.

Молодому человеку, делящему время между балами и дружескими попойками, противопоставляется анахорет, проводящий время в кабинете. Кабинетные занятия захватывают даже военную молодежь, которая теперь скорее напоминает молодых ученых, чем армейскую вольницу. Н. Муравьев, Пестель, Якушкин, Завалишин, Батеньков и десятки других молодых людей их круга учатся, слушают приватные лекции, выписывают книги и журналы, чуждаются дамского общества:

¹ Пушкин. — Т. 8. — Кн. 1. — С. 55.

² Воспоминания Бестужевых. — М.; Л., 1951. — С. 53.

³ Там же. — С. 54.

...модный круг совсем теперь не в моде.
Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе.
Не ездим в общества, не знаем наших дам.
Мы их оставили на жертву старикам,
Любезным баловням о^дс^мнадцатого века.

(Пушкин)

Профессоры!! — у них учился наш родня,
И вышел! хоть сейчас в аптеку, в подмастерья,
От женщин бегают...

(Грибоедов)

Д. И. Завалишин, который 16 лет был определен преподавателем астрономии и высшей математики в Морской корпус, только что блестяще им законченный, а 18 отправился в ученое кругосветное путешествие, жаловался, что в Петербурге «вечные гости, вечные карты и суета светской жизни <...> бывало не имею ни минуты свободной для своих дельных и любимых учебных занятий».

Разночинец-интеллигент на рубеже XVIII — начала XIX в., сознавая пропасть между теорией и реальностью, мог занять уклончивую позицию:

...Носи личину в свете,
А философ будь, запершись в кабинете¹.

Отшельничество декабриста сопровождалось недвусмысленным и открытым выражением презрения к обычному времяпрепровождению дворянина. Специальный пункт «Зеленой книги» предписывал: «Не расточать попусту время в мнимых удовольствиях большого света, но досуги от исполнения обязанностей посвящать полезным занятиям или беседам людей благомыслящих»². Становится возможным тип гусара-мудреца, отшельника и ученого — Чаадаева:

...увиду кабинет,
Где ты всегда мудрец, а иногда мечтатель
И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель.

(Пушкин)

Времяпрепровождение Пушкина и Чаадаева состоит в том, что они вместе читают («...с Кавериним гулял³, Бранил Россию с Моло-

¹ Словцов П. А. Послание к М. М. Сперанскому // Поэты 1790—1810 годов. — Л., 1971. — С. 209.

² Пыпин А. Н. Общественное движение в России при Александре I. — Спб., 1908. — С. 567.

³ Для семантики слова «гулять» показательное то место из дневника В. Ф. Раевского, в котором зафиксирован разговор с великим князем Константином Павловичем. В ответ на просьбу Раевского разрешить ему гулять Константин сказал: «Нет, майор, этого невозможно! Когда оправдаетесь, довольно будет времени погулять». Однако далее выяснилось, что собеседники друг друга не поняли: «Да! Да! — подхватил цесаревич. — Вы хотите прогуливаться на воздухе для здоровья, а я думал погулять, т. е. попить. Это другое дело»

стовым, С моим Чедаевым читал»). Пушкин дает чрезвычайно точную гамму проявлений оппозиционных настроений в формах бытового поведения: пиры — «вольные разговоры» — чтения. Это не только вызывало подозрения правительства, но и раздражало тех, для кого разгул и независимость оставались синонимами.

Однако было бы крайне ошибочно представлять себе члена тайных обществ как одиночку-домоседа. Приведенные выше характеристики означают лишь отказ от старых форм единения людей в быту. Более того, мысль о «совокупных усилиях» делается ведущей идеей декабристов и пронизывает не только их теоретические представления, но и бытовое поведение. В ряде случаев она предшествует идее политического заговора и психологически облегчает вступление на путь конспирации. Д. И. Завалишин вспоминал: «Когда я был в корпусе воспитанником (в корпусе Завалишин пробыл 1816—1819 гг.; в Северное общество вступил в 1824 г.— Ю. Л.), я не только наблюдал внимательно все недостатки, беспорядки и злоупотребления, но и предлагал их всегда на обсуждение дельным из моих товарищей, чтобы соединенными силами разъяснить причины их и обдумать средства к устранению их».

Культ братства, основанного на единстве духовных идеалов, экзальтация дружбы были в высшей мере свойственны декабристу, часто за счет других связей. Пламенный в дружбе Рылеев, по беспристрастному воспоминанию его наемного служителя из крепостных Агапа Иванова, «казался холоден к семье, не любил, чтоб его отрывали от занятий».

Слова Пушкина о декабристах — «Братья, друзья, товарищи» — исключительно точно характеризуют иерархию интимности в отношениях между людьми декабристского лагеря. И если круг «братьев» имел тенденцию сужаться до конспиративного, то на другом полюсе стояли «товарищи» — понятие, легко расширяющееся до «молодежи», «людей просвещенных». Однако и это предельно широкое понятие входило для декабристов в еще более широкое культурное «мы», а не «они». «Из нас, из молодых людей», — говорит Чацкий. «Места старших начальников (по флоту.— Ю. Л.) были заняты тогда людьми ничтожными (особенно из англичан) или нечестными, что особенно резко выказывалось при сравнении с даровитостью, образованием и безусловной честностью нашего поколения», — писал Завалишин.

Необходимо учитывать, что не только мир политики проникал в ткань личных человеческих отношений. Для декабристов была характерна и противоположная тенденция: бытовые, семейные, человеческие связи пронизывали толщу политических органи-

(Литературное наследство.— М., 1956.— Т. 60.— Кн. 1.— С. 100—101). Константин считает разгул нормой военного поведения (не случайно Пушкин называл его «романтиком»), недопустимой лишь для арестанта. Для «спартамца» же Раевского глагол «гулять» может означать лишь прогулку.

заций. Если для последующих этапов общественного движения будут типичны разрывы дружбы, любви, многолетних привязанностей по соображениям идеологии и политики, то для декабристов характерно, что сама политическая организация облекается в формы непосредственно человеческой близости, дружбы, привязанности к человеку, а не только к его убеждениям. То, что все участники политической жизни были включены в какие-либо прочные внеполитические связи — были родственниками, однополчанами, товарищами по учебным заведениям, участвовали в одних сражениях или просто оказывались светскими знакомыми — и что связи эти охватывали весь круг от царя и великих князей, с которыми можно было встречаться и беседовать на балах или прогулках, до молодого заговорщика, — накладывало на всю картину эпохи особый отпечаток.

Ни в одном из политических движений России мы не встретим такого количества родственных связей: не говоря уж о целом переплетении их в гнезде Муравьевых — Луниных или вокруг дома Раевских (М. Орлов и С. Волконский женаты на дочерях генерала Н. Н. Раевского; В. Л. Давыдов, осужденный по первому разряду к вечной каторге, — двоюродный брат поэта — приходится генералу единоутробным братом), достаточно указать на четырех братьев Бестужевых, братьев Вадковских, братьев Бобрищевых-Пушкиных, братьев Бодиско, братьев Борисовых, братьев Кюхельбекеров и пр. Если же учесть связи свойства, двоюродного и троюродного родства, соседства по имениям (что влекло за собой общность детских воспоминаний и связывало порой не меньше родственных уз), то получится картина, которой мы не найдем в последующей истории освободительного движения в России.

Не менее знаменательно, что родственно-приятельские отношения — клубные, бальные, светские или же полковые, походные знакомства — связывали декабристов не только с друзьями, но и с противниками, причем это противоречие не уничтожало ни тех ни других связей.

Судьба братьев Михаила и Алексея Орловых в этом отношении знаменательна, но отнюдь не единична. Можно было бы напомнить пример М. Н. Муравьева, проделавшего путь от участника «Союза спасения» и одного из авторов устава «Союза благоденствия» до кровавого душителя польского восстания. Однако неопределенность, которую вносили дружеские и светские связи в личные отношения политических врагов, ярче проявляется на рядовых примерах. В день 14 декабря 1825 г. на площади рядом с Николаем Павловичем оказался флигель-адъютант Н. Д. Дурново. Поздно ночью именно Дурново был послан арестовать Рылеева и выполнил это поручение. К этому времени он уже пользовался полным доверием нового императора, который накануне поручал ему (оставшуюся нереализованной) опасную миссию переговоров с мятежным каре. Через некоторое время именно Н. Д. Дурново конвоировал М. Орлова в крепость.

Казалось бы, вопрос предельно ясен: перед нами реакционно настроенный служака, с точки зрения декабристов — враг. Но ознакомимся ближе с обликом этого человека¹.

Н. Д. Дурново родился в 1792 г. В 1810 г. он вступил в корпус колонновожатых. В 1811 г. был произведен в поручики свиты и состоял при начальнике штаба князе Волконском. Здесь Дурново вступил в тайное общество, о котором мы до сих пор знали лишь по упоминанию в мемуарах Н. Н. Муравьева: «Членами общества были также (кроме колонновожатого Рамбурга.— Ю. Л.) офицеры Дурново, Александр Щербинин, Вильдеман, Деллингсгаузен; хотя я слышал о существовании сего общества, но не знал в точности цели оно, ибо члены, собираясь у Дурново, таились от других товарищей своих». До сих пор это свидетельство было единственным. Дневник Дурново добавляет к нему новые (цитируемые в русском переводе). 25 января 1812 г. Дурново записал в своем дневнике: «Минул год с основания нашего общества, названного «Рыцарство». Пообедав у Демидова, я отправился в 9 ч. в наше заседание, состоящееся у Отшельника. Продолжалось оно до 3 часов ночи. На этом собрании председательствовали 4 первоначальных рыцаря».

Из этой записки мы впервые узнаем точную дату основания общества, его название, любопытно напоминающее нам «Русских Рыцарей» Мамонова и Орлова, и некоторые стороны его внутреннего ритуала. У общества был писанный устав, как это явствует из записи 25 января 1813 г.: «Сегодня два года как было основано наше Р<ыцарство>. Я один из собратьев в Петербурге, все прочие просвещенные члены — на полях сражений, куда и я собираюсь возвратиться. В этот вечер, однако, не было собрания, как это предусмотрено уставом».

Накануне войны с Францией в 1812 г. Дурново приезжает в Вильно и здесь особенно тесно сходитя с братьями Муравьевыми, которые его приглашают квартировать в их доме. Особенно он сближается с Александром и Николаем. Вскоре к их кружку присоединяется Михаил Орлов, с которым Дурново был знаком и дружен еще по совместной службе в Петербурге при князе Волконском, а также С. Волконский и Колошин. Вместе с Орловым он нападает на мистицизм Александра Муравьева, и это рождает ожесточенные споры. Встречи, прогулки, беседы с Александром Муравьевым и Орловым заполняют все страницы дневника. Приведем лишь записи 21 и 22 июня: «Орлов вернулся с генералом Балашовым. Они ездили на конференции с Наполеоном. Государь провел более часу в разговоре с Орловым. Гово-

¹ Основным источником для суждений о Н. Д. Дурново является его обширный дневник, отрывки из которого были опубликованы в «Вестнике общества ревнителей истории» (Вып. 1.—1914) и в кн.: Декабристы: Записки отдела рукописей Всесоюзной б-ки им. В. И. Ленина.— М., 1939.— Вып. 3. Однако опубликованная часть — лишь ничтожный отрывок огромного многотомного дневника на французском языке (ГБЛ).

рят, он очень доволен поведением последнего в неприятельской армии. Он весьма резко ответил маршалу Давусту, который пытался задеть его своими речами». 22 июня: «То, что мы предвидели, случилось — мой товарищ Орлов, адъютант князя Волконского и поручик кавалергардского полка, назначен флигель-адъютантом. Он во всех отношениях заслуживает этой чести». В свите Волконского, вслед за императором, Дурново и Орлов вместе покидают армию и направляются в Москву.

Связи Дурново с декабристскими кругами, видимо, не обрываются и в дальнейшем. По крайней мере в его дневнике, вообще подробно фиксирующем внешнюю сторону жизни, но явно обходящем все опасные моменты (например, сведений о «Рыцарстве», кроме процитированных, в нем не встречается, хотя общество явно имело заседания; часто упоминаются беседы, но не раскрывается их содержание, и пр.), вдруг встречаем такую запись, датированную 20 июня 1817 г.: «Я спокойно прогуливался в моем саду, когда за мной прибыл фельдъегерь от Закревского. Я подумал, что речь идет о путешествии в отдаленные области России, но потом был приятно изумлен, узнав, что император мне приказал наблюдать за порядком во время передвижения войск от заставы до Зимнего дворца».

К сказанному можно добавить, что после 14 декабря Дурново, видимо, уклонился от высочайших милостей, которые были щедро пролиты на всех, кто оказался около императора в роковой день. Будучи еще в 1815 г. флигель-адъютантом Александра I¹, получив за походы 1812—1814 гг. ряд русских, прусских, австрийских и шведских орденов (Александр сказал про него: «Дурново — храбрый офицер»), он при Николае I занимал скромную должность правителя канцелярии управляющего Генеральным штабом. Но и тут он, видимо, чувствовал себя неуютно: в 1828 г. он отпросился в действующую армию (при переводе был пожалован в генерал-майоры) и был убит при штурме Шумлы.

Следует ли после этого удивляться, что Дурново и Орлов, чья судьба в 1825 г. развела на противоположные полюсы, встретились не как политические враги, а как если не приятели, то добрые знакомые и всю дорогу до Петропавловской крепости проговорили вполне дружелюбно.

Эта особенность также повлияла на поведение декабристов во время следствия. Революционер последующих эпох лично не знал тех, с кем боролся, и видел в них политические силы, а не людей. Это в значительной мере способствовало бескомпромиссной ненависти. Декабрист даже в членах Следственной комиссии не мог не видеть людей, знакомых ему по службе, светским и клубным связям. Это были для него знакомые или начальники.

¹ В справке, приложенной к публикации отдела рукописей Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Дурново назван флигель-адъютантом Николая I, но это явная ошибка.

Он мог испытывать презрение к их старческой тупости, карьеризму, раболепию, но не мог видеть в них «тиранов», деспотов, достойных тацитовских обличений. Говорить с ними языком политической патетики было невозможно, и это дезориентировало арестантов.

* * *

*

Если поэзия декабристов была исторически в значительной мере заслонена творчеством их гениальных современников: Жуковского, Грибоедова и Пушкина, если политические концепции декабристов устарели уже для поколения Белинского и Герцена, то именно в создании совершенно нового для России типа человека вклад их в русскую культуру оказался непреходящим и своим приближением к норме, к идеалу напоминающим вклад Пушкина в русскую поэзию.

Весь облик декабриста был неотделим от чувства собственного достоинства. Оно базировалось на исключительно развитом чувстве чести и на вере каждого из участников движения в то, что он — великий человек. Поражает даже некоторая наивность, с которой Завалишин писал о тех своих однокурсниках, которые, стремясь к чинам, бросили серьезные теоретические занятия, «а потому почти без исключения обратились в простых людей».

Это заставляло каждый поступок рассматривать как имеющий значение, достойный памяти потомков, внимания историков, имеющий высший смысл. Отсюда, с одной стороны, известная картинность или театрализованность бытового поведения (ср. сцену объяснения Рылеева с матерью, описанную Н. Бестужевым: Воспоминания Бестужевых. — С. 9—11), а с другой — вера в значимость любого поступка и, следовательно, исключительно высокая требовательность к нормам бытового поведения. Чувство политической значимости всего своего поведения заменилось в Сибири, в эпоху, когда историзм стал ведущей идеей времени, чувством значимости исторической. «Лунин живет для истории», — писал Сутгоф Муханову. Сам Лунин, сопоставляя себя с вельможей Новосильцевым (при известии о смерти последнего), писал: «Какая противоположность в наших судьбах! Для одного — эшафот и история, для другого — председательское кресло в Совете и адрес-календарь». Любопытно, что в этой записи реальная судьба — эшафот, председательство в Совете — выражение в том сложном знаке, которым для Лунина является человеческая жизнь (жизнь — имеет значение). Содержанием же является наличие или отсутствие духовности, которое, в свою очередь, символизируется в определенном тексте: строке в истории или строчке в адрес-календаре.

Сопоставление поведения декабристов с поэзией, как кажется, принадлежит не к красотам слога, а имеет серьезные основания.

Поэзия строит из бессознательной стихии языка некоторый сознательный текст, имеющий более сложное вторичное значение. При этом значимым делается все, даже то, что в системе собственно языка имело чисто формальный характер.

Декабристы строили из бессознательной стихии бытового поведения русского дворянина рубежа XVIII и XIX вв. сознательную систему идеологически значимого бытового поведения, законченного как текст и проникнутого высшим смыслом.

Приведем лишь один пример чисто художественного отношения к материалу поведения. В своей внешности человек может изменить прическу, походку, позу и пр. Поэтому эти элементы поведения, являясь результатом выбора, легко насыщаются значениями («небрежная прическа», «артистическая прическа», «прическа à la император» и пр.). Однако черты лица и рост альтернативы не имеют. И если писатель, который может их дать своему герою такими, какими ему угодно, делает их носителями важных значений, в быту мы, как правило, семиотизируем не лицо, а его выражение, не рост, а манеру держаться (конечно, и эти константные элементы внешности воспринимаются нами как определенные сигналы, однако лишь при включении их в сложные паралингвистические системы). Тем более интересны случаи, когда именно природой данная внешность истолковывается человеком как знак, т. е. когда человек подходит к себе самому как к некоторому сообщению, смысл которого ему самому же еще предстоит расшифровать (т. е. понять по своей внешности свое предназначение в истории, судьбе человечества и пр.). Вот запись священника Мысловского, познакомившегося с Пестелем в крепости: «Имел от роду более 33 лет, среднего роста, лица белого и приятного с значительными чертами или физиономиею; быстр, решителен, красноречив в высшей степени; математик глубокий, также военный превосходный: увертками, телодвижением, ростом, даже лицом очень походил на Наполеона. И сие-то самое сходство с великим человеком, всеми знавшими Пестеля единогласно утвержденное, было причиною всех сумасбродств и самых преступлений».

Из воспоминаний В. Олениной: «Сергей Муравьев-Апостол не менее замечательная личность (чем Никита Муравьев.— Ю. Л.), имел к тому же еще необычайное сходство с Наполеоном I, что, наверное, не мало разыгрывало его воображение».

Достаточно сопоставить эти характеристики с тем, какую внешность Пушкин дал Германну, чтобы увидеть общий, по существу художественный, принцип. Однако Пушкин применяет этот принцип к построению художественного текста и к вымышленному герою, а Пестель и С. Муравьев-Апостол — к вполне реальным биографиям: своим собственным. Этот подход к своему поведению как сознательно творимому по законам и образцам высоких текстов не приводил, однако, к эстетизации категории поведения в духе, например, «жизнетворчества» русских символистов XX в.,

поскольку поведение, как и искусство, для декабристов было не самоцелью, а средством, внешним выражением высокой духовной насыщенности текста жизни или текста искусства.

Несмотря на то, что нельзя не заметить связи между бытовым поведением декабристов и принципами романтического миро-созерцания, следует иметь в виду, что высокая знаковость (картинность, театральность, литературность) каждодневного их поведения не превращалась в ходульность и натянутую декламацию, а, напротив, поразительно сочеталась с простотой и искренностью. По характеристике близко знавшей с детства многих декабристов В. Олениной, «Муравьевы в России были совершенное семейство Гракхов», но она же отмечает, что Никита Муравьев «был нервно, болезненно застенчив». Если представить широкую гамму характеров от детской простоты и застенчивости Рылеева до утонченной простоты аристократизма Чаадаева, можно убедиться в том, что ходульность дешевого театра не характеризовала декабристский идеал бытового поведения.

Причину этого можно видеть, с одной стороны, в том, что идеал бытового поведения декабриста, в отличие от базаровского поведения, строился не как отказ от выработанных культурой норм бытового этикета, а как усвоение и переработка этих норм. Это было поведение, ориентированное не на Природу, а на Культуру. С другой стороны, это поведение в основах своих оставалось дворянским. Оно включало в себя требование хорошего воспитания. А подлинно хорошее воспитание культурной части русского дворянства означало простоту в обращении и то отсутствие чувства социальной неполноценности и ущербности, которые психологически обосновывали базаровские замашки разночинца. С этим же была связана и та, на первый взгляд, поразительная легкость, с которой давалось ссыльным декабристам вхождение в народную среду, — легкость, которая оказалась утраченной уже начиная с Достоевского и петрашевцев. Н. А. Белоголовый, имевший возможность длительное время наблюдать ссыльных декабристов острым взором ребенка из недворянской среды, отметил эту черту: «Старик Волконский — ему уже тогда было больше 60 лет — слыл в Иркутске большим оригиналом. Попав в Сибирь, он как-то резко порвал связь с своим блестящим и знатным прошедшим, преобразился в хлопотливого и практического хозяина и именно опростился (...), водил дружбу с крестьянами». «Знавшие его горожане немало шокировались, когда, проходя в воскресенье от обедни по базару, видели, как князь, примостившись на облучке мужицкой телеги с наваленными хлебными мешками, ведет живой разговор с обступившими его мужиками, завтракая тут же вместе с ними краюхой серой пшеничной булки». «В гостях у князя опять-таки чаще всего бывали мужички, и полы постоянно носили следы грязных сапог. В салоне жены Волконский появлялся запачканный дегтем или с клочками сена на платье и в своей окладистой бороде, надушенный ароматами

скотного двора или тому подобными салонными запахами. Вообще в обществе он представлял оригинальное явление, хотя был очень образован, говорил по-французски как француз, сильно грассируя, был очень добр и с нами, детьми, всегда мил и ласков». Эта способность быть без наигранности, органически и естественно «своим» и в светском салоне, и с крестьянами на базаре, и с детьми составляет культурную специфику бытового поведения декабриста, родственную поэзии Пушкина и составляющую одно из вершинных проявлений русской культуры.

Сказанное позволяет затронуть еще одну проблему: вопрос о декабристской традиции в русской культуре чаще всего рассматривается в чисто идеологическом плане. Однако у этого вопроса есть и «человеческий» аспект — традиция определенного типа поведения, типа социальной психологии. Так, например, если вопрос о роли декабристской идеологической традиции применительно к Л. Н. Толстому представляется сложным и нуждающимся в ряде корректив, то непосредственно человеческая преемственность, традиция историко-психологического типа всего комплекса культурного поведения здесь очевидна. Показательно, что сам Л. Н. Толстой, говоря о декабристах, различал понятия идей и личностей. В дневнике Т. Л. Толстой-Сухотиной есть на этот счет исключительно интересная запись: «Репин все просит папá дать ему сюжет. <...> Вчера папá говорил, что ему пришел в голову один сюжет, который, впрочем, его не вполне удовлетворяет. Это момент, когда ведут декабристов на виселицы. Молодой Бестужев-Рюмин увлекся Муравьевым-Апостолом — скорее личностью его, чем идеями, — и все время шел с ним заодно и только перед казнью ослабел, заплакал, и Муравьев обнял его, и они пошли вдвоем к виселице»¹.

Трактовка Толстого очень интересна; мысль его постоянно привлечена к людям 14 декабря, но именно в первую очередь — к людям, которые ему ближе и роднее, чем идеи декабризма.

* * *

*

В поведении человека, как и в любом роде человеческой деятельности, можно выделить пласты «поэзии» и «прозы». Так, для Павла и павловичей поэзия армейского существования состояла в параде, а проза — в боевых действиях. «Император Николай, убежденный, что красота есть признак силы, в своих поразительно дисциплинированных и обученных войсках <...> добивался по преимуществу безусловной подчиненности и однообразия», — писал в своих мемуарах А. Фет².

¹ Толстая-Сухотина Т. Л. Вблизи отца // Новый мир.— 1973.— № 12.— С. 194.

² Фет А. Мои воспоминания.— М., 1890.— Ч. I.— С. IV.

Для Дениса Давыдова поэзия ассоциировалась не просто с боем, а с иррегулярностью, «устроенным беспорядком вооруженных поселян». «Сие исполненное поэзии поприще требует романтического воображения, страсти к приключениям и не довольствуется сухою, прозаическою храбростию.— Это строфа Байрона! — Пусть тот, который, не страшась *смерти*, страшится *ответственности*, остается перед глазами начальников»¹. Безоговорочное перенесение категорий поэтики на виды военной деятельности показательно.

Разграничение «поэтического» и «прозаического» в поведении и поступках людей вообще характерно для интересующей нас эпохи. Так, Вяземский, осуждая Пушкина за то, что тот заставил Алеко ходить с медведем, прямо противопоставил этому прозаическому занятию воровство: «лучше предоставить ему барышничать и цыганить лошадьми. В этом ремесле, хотя и не совершенно безгрешном, но есть какое-то удалство, и следственно поэзия». Область поэзии в действительности — это мир «удалства».

Человек эпохи Пушкина и Вяземского в своем бытовом поведении свободно перемещался из области прозы в сферу поэзии и обратно. При этом, подобно тому, как в литературе «считалась» только поэзия, прозаическая сфера поведения как бы вычиталась при оценке человека, ее как бы не существовало.

Декабристы внесли в поведение человека единство, но не путем реабилитации жизненной прозы, а тем, что, пропуская жизнь через фильтры героических текстов, просто отменили то, что не подлежало занесению на скрижали истории. Прозаическая ответственность перед начальниками заменялась ответственностью перед историей, а страх смерти — поэзией чести и свободы. «Мы дышим свободою», — произнес Рылеев 14 декабря на площади. Перенесение свободы из области идей и теорий в «дыхание» — в жизнь. В этом суть и значение бытового поведения декабриста.

¹ Давыдов Денис. Опыт теории партизанского действия.— М., 1822.— С. 26, 83.

ЛЕРМОНТОВ

ПОЭТИЧЕСКАЯ ДЕКЛАРАЦИЯ ЛЕРМОНТОВА

(«Журналист, читатель и писатель»)

Среди поэтических деклараций позднего Лермонтова стихотворение «Журналист, читатель и писатель» занимает особое место. Высказанные здесь суждения, что Лермонтов, обычно весьма скупой на высказывания по поводу текущей литературной жизни, выступил здесь не только как поэт, но как критик и полемист, неоднократно привлекали внимание исследователей¹. Значительные их усилия были потрачены на выяснение прототипов стихотворения, что помогло прояснить его историко-литературный смысл и связать его с конкретными обстоятельствами журнальной полемики 1840 г. Однако у такой позиции были и свои издержки: весь монолог Писателя (в интерпретации Б. М. Эйхенбаума) или Читателя (следуя Э. Герштейн) оказывается изъятым из авторской сферы, а оба эти персонажа — противопоставленными друг другу. Вспомним, как интерпретирует отношения Читателя и Писателя крупнейший знаток творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум. Отметив, что слова Читателя «звучат необычайно серьезно и сильно — как центральная тема стихотворения, сказанная голосом Лермонтова», Б. М. Эйхенбаум ставит вопрос об отношении слов Писателя к общему смыслу стихотворения. Приведя исключительно интересные данные о параллели ситуации стихотворения и лермонтовского рисунка в альбоме 1840—1841 гг., где поэт изобразил себя и Хомякова, исследователь заключает: «Сопоставление рисунка со стихотворением «Журналист, читатель и писатель» заставляет думать, что в лице читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию, а в лице писателя — Хомякова — представителя нового литературного движения. В таком случае речь писателя нельзя понимать как «исповедь» Лермонтова. В самом деле: трижды повторенный меланхолический вопрос писателя «О чем писать?» трудно приписать Лермонтову, выпускавшему в это время свой роман и печатающему много стихотворений». «Все эти соображения и факты заставляют прийти к выводу, что «Журналист, читатель и писатель» — ироническое стихотворение и что эпиграф надо понимать как суждение самого

¹ Свод мнений исследователей, сжатую характеристику концепции стихотворения и литературу вопроса см. в статье: Вацуро В. Э. Журналист, читатель и писатель // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981. — С. 170—171.

Лермонтова, обращенное против современной профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом «читателя» именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором. Ирония здесь, как всегда у Лермонтова, имеет не просто сатирический, а трагический характер»¹.

Игнорировать соображения Б. М. Эйхенбаума было бы глубоко ошибочно, но определенные коррективы к ним все же необходимы. Прежде всего, безусловное противопоставление Читателя и Писателя и следующее из него исключение слов Писателя из круга авторских размышлений противоречит непосредственному читательскому чувству: речи Писателя звучат таким искренним лермонтовским пафосом, что традиционно воспринимаются читателями не в ироническом ключе. Для доказательства того, что здесь мы имеем дело с «чужой речью» и чужими для Лермонтова мыслями, нужны более весомые соображения. Кроме того, нельзя не заметить, что позиция Читателя чисто негативна: он отвергает определенные явления современной литературы, но ничего не говорит о возможных путях будущего развития. Это и естественно: Читатель — светский человек, наделенный вкусом и здравым смыслом, далекий от профессиональной литературы. И Б. М. Эйхенбаум, бесспорно, прав в том, что его позиция отражает *одну сторону* литературной позы Лермонтова. Но мы располагаем сведениями, что именно в эту пору Лермонтов все больше чувствовал себя связанным с литературой, беседовал с Краевским об основании журнала и собирался, добившись отставки, сделаться профессиональным литератором. Можно предположить, что и Читатель, и Писатель выражают разные аспекты жизненной и литературной позиции Лермонтова на перепутье весны 1840 г.

Позиция Читателя неоднократно описывалась исследователями. Его монолог и композиционно, и в смысловом отношении представляет собой центр первой — критической — части стихотворения. Первая часть произведения посвящена критике современной литературы. Голос этой литературы представляет Журналист. Оппонентами выступают единомышленники Читатель и Писатель. Основное острие авторской критики направлено против романтизма, но в еще большей мере оно имеет не только эстетический, но и ценностный характер. Журналист — голос пошлости, и именно пошлость есть основной предмет брезгливой критики Читателя. С этой точки зрения, разница между романтизмом Полевого, «торговым направлением» Сенковского и моралистической прозой Булгарина стирается. Все эти эстетически различные направления едины в одном — отсутствии правды и простоты. А именно правды и простоты требуют от литературы и Писатель, и Читатель.

Писатель говорит об исчерпанности романтической тематики:

¹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. — М.; Л., 1961. — С. 105—107.

О чем писать? Восток и юг
Давно описаны, воспеты;
Толпу ругали все поэты,
Хвалили все семейный круг;
Все в небеса неслись душою,
Взывали с тайною мольбою
К N. N., неведомой красе,—
И страшно надоели все¹.

Последний стих и многократное повторение местоимения «все» свидетельствует о вторичности, эпигонском характере этой поэзии, как добавляет Читатель, ее «ложной мишурности». Любая из этих тем, высказанная языком истины и страсти, почерпнутая из жизни, а не из литературы, могла бы стать предметом поэзии. Но именно пошлость, понятность для покупателя, упрощенность эпигонской трактовки, звучащие и в речах Журналиста, дают право по мнению Писателя и Читателя, именовать русскую литературу бесплодной.

Тема бесплодности, отсутствия литературы неизменно возникает, когда господствующие художественные принципы исчерпывают свои возможности и литература ждет нового слова. Так, Андрей Тургенев, не удовлетворенный карамзинизмом, в 1801 г. утверждал, что в России еще нет литературы (сам Карамзин защищал этот тезис в конце 1790-х гг.). «У нас есть критика и нет литературы»,— провозгласил А. Бестужев в том самом 1825 г., когда были опубликованы первая глава «Евгения Онегина» и, в том же томе «Полярной звезды», отрывки из «Цыган», закончены «Борис Годунов» и «Горе от ума». В 1834 г. Пушкин набросал статью под заглавием «О ничтожестве литературы русской», а Белинский в центр своей программной статьи «Литературные мечтания» поставил тезис: «У нас нет литературы». За каждым из этих утверждений стоят пафос новаторства и предчувствие способности литературы сказать новое слово. Этим же пафосом питаются и слова Читателя о бесплодности русской литературы, и риторический вопрос Писателя: «О чем писать?»

Эти слова никак нельзя понимать как реальный отказ от творчества. В этом смысле любопытно сопоставить тот факт, что среди тех, которые «описаны, воспеты», Восток стоит на первом месте. Между тем этот круг интересов не терял для Лермонтова актуальности никогда². Б. М. Эйхенбаум сам приводит интересное наблюдение: «В записной книжке, где находится автограф «Спора», на чистом обороте предшествующего листа написано (как название отдела): «Восток»³.

Значительно сложнее вопрос о смысле второй части стихотворения. Она почти полностью состоит из монолога Писателя

¹ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т.— М.; Л., 1954.— Т. II.— С. 146. В данной главе все ссылки на это издание в дальнейшем даются в тексте с указанием тома (римск.) и страницы.

² См. главу о «Фаталисте» в настоящем издании.

³ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т.— Л., 1936.— Т. II.— С. 250.

(кстати, примечательно, что этот персонаж именуется писателем, а не поэтом, как у Пушкина; это, видимо, связано с возрастающей ориентацией Лермонтова на прозу)¹.

Писатель видит две возможности:

...Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна во след другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва:
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижугся слова...
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Этому творчеству противопоставлен другой его вид:

Бывают тягостные ночи... <...>
Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум:
То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум;
Картинны хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей,
Средь битв незримых, но упорных,
Среди обманщиц и невежд,
Среди сомнений ложно черных
И ложно радужных надежд.
Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток... (II, 148—150).

Вопрос о праве литературы на обличение общественных пороков, о природе зла и законах его изображения в литературе стоял в конце 1830-х — начале 1840-х гг. очень остро. Романтизм с его поэтизацией зла и убеждением в том, что великое преступление поэтичнее, чем мелкая добродетель, вообще снимал вопрос о моральной оценке героя. Это давало основание консервативным критикам романтизма обвинять его в проповеди безнравственности, что в условиях николаевских порядков легко приобретало характер политического обвинения.

¹ Н. И. Мордовченко тонко заметил, что за «месяц до создания «Журналиста, читателя и писателя» цензурой было разрешено печатание «Героя нашего времени» (Литературное наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 761), и выделил соотносительность этих двух произведений.

Но и возникающая «поэзия действительности», борясь за свое право черпать сюжеты из всех сфер жизни против архаического морализма, выступала за свободу писателя от неизбежных нраво-учительных концовок. Напомним ироническое заключение пушкинского «Домика в Коломне»:

Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего (V, 93).

Это давало основание противникам нарождающегося реализма (искренне или с доносительными целями) смешивать романтическую школу ужасов и отстаиваемое реализмом право на изображение всех, в том числе и самых мрачных и отвратительных, сторон жизни. Так, например, Надеждин видел в «Графе Нулине» романтическую болезнь литературы, «увлеченной во все ужасы безначалия лживым призраком романтической свободы».

Таким образом, возникала потребность одновременного противопоставления себя романтическому аморализму и примитивно-дидактической морализации.

Возникал еще один вопрос. Романтический демонизм был принципиально автобиографичен: описывая демоническую личность, поэт описывал себя. Изображая светского злодея, писатель должен был опереться на опыт объективных психологических наблюдений. При этом возникали совершенно новые задачи. Хрестоматийно известны слова Гоголя о том, что «дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ» (Г., VIII, 53). Обычно в этом высказывании подчеркивается антитеза романтически-грандиозного зла и зла обыденного, которого «не зрят равнодушные очи». Однако здесь присутствует и другое противопоставление: зла открытого, явного и зла под маской. Романтизм искал зла открытого и находил своих героев в ущельях гор и притонах разбойников, воображение же Лермонтова, начиная с середины 1830-х гг., волновал «приличьем скрашенный порок». Предметом изображения становится большой свет, который рисуется Лермонтову как маскарад преступников и жертв:

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,

Интерес к жизни света сближает Лермонтова этих лет с литературой так называемой «светской повестью», которая на рубеже 1820—1830-х гг. сыграла определенную роль в становлении психологического реализма, но к концу 1830-х — 1840-м гг. измельчала и начала вырождаться в кружковую литературу «света». Однако сходство здесь было внешним. Светская повесть (по крайней мере, в декларативном истолковании, которое она получала под пером П. А. Вяземского) ставила задачу психологического реализма, создания школы тонкого анализа душевных переживаний человека. В предисловии к своему переводу «Адольфа» Бенжамена Констан Вяземский с удовлетворением отмечал, что в этом произведении нет «приключений, неожиданных переломов, одним словом, всей кукольной комедии романов». Задача романа — «выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо, во всей жалости и во всем ужасе холодной истины». Такой подход заставлял обращаться к миру, где культура чувств была наиболее развита. Интерес к свету приобретал «психологический», а не сатирический характер. Внимание переносилось на «метафизику страстей».

Для Лермонтова свет был миром преступлений под покровом приличий. Бытописатель света должен уметь под приличной внешностью вскрывать преступную или трагическую сущность. Это меняло характер отношения поэта к изображаемому им миру. Вяземский требовал, чтобы поэт был светским человеком, свет — «свой» мир для Соллогуба. Лермонтов приходит в свет как соглядатай, наблюдатель под маской «своего».

В этом отношении ближайшим предшественником Лермонтова был Баратынский, который в своих «светских» поэмах («Бал», «Наложница») также изображал преступные страсти под корой приличий и столкновение «беззаконной кометы» со светским маскарадом. Баратынский писал: «Хотя мы заглядываем в свет, мы — не светские люди. Наш ум иначе образован, привычки его иные. Светский разговор для нас ученый труд, драматическое создание, ибо мы чужды настоящей жизни, настоящих страстей светского общества»¹.

Но как проникнуть в замаскированный мир души светского человека? В середине 1830-х гг. Лермонтов, видимо, склонен был ответить на этот вопрос так: надо проникнуть в свет, разделить его пороки и затем использовать накопленный романтизм опыт самоанализа, превратив свое «я» и в субъект, и в объект наблюдения.

Видимо, к этому времени (до 1837 г.) относится поразительное стихотворение Лермонтова «Мое грядущее в тумане...». Стихотво-

¹ Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. — М., 1951. — С. 505—506.

рение посвящено теме поэта-пророка. Первые две строфы развивают тему сомнений, испытанных пророком до избранничества:

Мое грядущее в тумане,
Было(е) полно мук и зла...
Зачем не позже иль не ране
Меня природа создала?

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей?..
Добра и зла он дал мне чашу,
Сказав: я жизнь твою украшу,
Ты будешь славен меж людей!.. (II, 230).

В этих стихах уже заложена тема конфликта поэта со своим временем, которая получит развитие в генетически связанных с ними «Думе» и «Гляжу на будущность с боязнью». «Ране» — героическая старина, позже — утопическое будущее. Пророк же обречен жить в настоящем. Ответ на вопрос: «К чему творец меня готовил?» — заключен во второй части стихотворения:

И я словам его поверил,
И полный волею страстей
Я будущность свою измерил
Обширностью души своей;
С святыней зло во мне боролось,
Я удушил святыни голос,
Из сердца слезы выжал я;
Как юный плод, лишенный сока,
Оно увяло в бурях рока
Под знойным солнцем бытия (II, 230).

Эти строки, если вдуматься, производят странное впечатление. Оно особенно усиливается, если напомнить, какие стихи Лермонтов отверг прежде, чем придал стихотворению такое развитие. Отброшенный вариант был близок к пушкинскому «Пророку» и создавал образ поэта, «жгущего сердца людей» пламенным словом:

Огонь в уста твои вложу я,
Дам власть мою твоим словам (II, 309).

Однако Лермонтов избрал другой сюжет: господь предоставил пророку выбор между добром и злом («добра и зла он дал мне чашу»), и в сердце пророка также происходит борьба между этими началами:

С святыней зло во мне боролось...

И пророк, поняв замысел творца, избирает зло: он «удушил святыни голос», убил в себе чувство сожаления («Из сердца слезы выжал я»).

Став причастным злу, пророк сделался способным понимать зло и срывать с него маски:

Тогда для поприща готовый
Я дерзко вник в сердца людей
Сквозь непонятные покровы
Приличий светских и страстей (II, 230).

Это стремление проникнуть сквозь покровы «приличий светских и страстей», необходимое для пророка — обличителя современности, диктует *знание зла* и причастность к нему. Оно же объясняет и так называемое светское поведение Лермонтова второй половины 1830-х гг., его стремление *стать* светским человеком. Оно же, по всей вероятности, объясняет и один хорошо известный, но до сих пор еще удовлетворительно не объясненный эпизод лермонтовской биографии. Мы имеем в виду эпизод ухаживания Лермонтова за Е. А. Сушковой-Хвостовой. Фактическая сторона известна нам по мемуарам Сушковой¹. Речь идет об искусной интриге, с помощью которой Лермонтов расстроил брак Сушковой и Алексея Лопухина, уверил ее в своей страсти, а затем, когда Сушкова уже ожидала с его стороны предложения руки и сердца, с помощью анонимного письма добился, чтобы ему отказали от дома. Весь этот эпизод Лермонтов также изложил, во-первых, в письме к своей кузине и союзнице по интриге А. М. Верещагиной и, во-вторых, в романе «Княгиня Лиговская», где Сушкова изображена под именем Елизаветы Николаевны Негуровой. Резюмируя эту историю, А. Глассе пишет: «В искусстве любовной интриги, любовной мистификации упражнялся большой свет. Во время своего дебюта в петербургском обществе Лермонтов применил это искусство к светской львице, которая сама не раз играла в эту игру»².

Исследователи «Княгини Лиговской» неизменно указывают на наличие в романе автобиографических элементов, в первую очередь имея в виду эпизод с Негуровой — Сушковой. Связь между текстом романа и реальной романтической интригой с участием Лермонтова, Верещагиной и Сушковой очевидна. Но можно предположить, что здесь имел место не романтический автобиографизм, при котором сюжет — предлог для исповеди, а нечто прямо противоположное: само жизненное поведение автора продиктовано желанием «удушить святыни голос», чтобы получить возможность вникнуть «в сердца людей».

Для того чтобы представить себе место такого художественного видения в развитии реализма, напомним один пример. Б. В. Томашевский еще в 1941 г., поставив вопрос о необходимости исследования связей Лермонтова с передовыми явлениями западной прозы 1830-х гг., и в частности со школой Бальзака, обратил

¹ Сушкова-Хвостова Е. А. Записки. — М., 1928. См. также: Михалова Е. Н. Роман Лермонтова «Княгиня Лиговская» // Уч. зап. Института мировой литературы им. А. М. Горького. — М., 1952. — Т. 1. — С. 260—261; Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. — Л., 1979. — С. 80—121.

² См.: Глассе А. Указ. соч. — С. 107.

внимание на роман Шарля де Бернара «Жерфо» (1838). Роман этот привлек внимание русских читателей, и Б. В. Томашевский привел ряд косвенных, но убедительно звучащих соображений в пользу знакомства с ним Лермонтова. Ш. де Бернар, писатель бальзаковского направления, в эту пору мог по своей популярности соперничать со своим учителем. Бальзак же был в России этих лет настолько известен, что В. А. Соллогуб, рисуя типичного гвардейского офицера (повесть «Сережа», 1838), счел нужным отметить: «Он читал всего Бальзака и слышал о Шекспире»¹.

Сравнительное изучение романов Ш. де Бернара и Лермонтова приводит Б. В. Томашевского к выводу: «Сопоставление «Жерфо» и «Героя нашего времени» не приводит нас к выводу о каком-нибудь заимствовании или влиянии (в узком смысле слова); оно говорит о литературном фоне. Образ, давно задуманный, получил у Лермонтова полное выражение в результате знакомства с «аналитическим романом» школы Бальзака. Самое имя Бальзака, фигурирующее на страницах романа, показывает, куда было направлено внимание Лермонтова»².

Нас интересует, однако, одна деталь: герой романа Ш. де Бернара писатель Жерфо проводит лето в Швейцарии, где у него завязывается роман, в результате которого и возлюбленная его, и ее муж погибают. В конце же сообщается, что Жерфо вернулся в Париж и написал на этот сюжет роман, одобренный критикой. Такое отношение к методам и задачам искусства не было, однако, для Лермонтова последним словом его творческой эволюции. Н. И. Мордовченко в процитированной выше статье проницательно заметил, что между «Журналистом, читателем и писателем» и предисловием ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов проделал значительную эволюцию, сблизившую его с литературной позицией Белинского и «Отечественных записок». Это соображение можно было бы распространить: в воззрениях Лермонтова за эти годы можно отметить отзвуки того весьма широкого движения в европейской литературе, которое склонно было сблизать литературу и науку и видеть в писателе разновидность наблюдателя-естественника или врача-диагноста. Замечательно по отчетливости эту мысль выразил Баратынский в предисловии к поэме «Цыганка». От литературы, подчеркивал он, не следует требовать «положительных нравственных поучений», должно «видеть в ней науку, подобную другим наукам, искать в ней *сведений* (...), требуйте от них (поэтов. — Ю. Л.) того же, чего от ученых: истины показаний»³.

Сопоставление писателя и естественника положит Бальзак в основу предисловия к «Человеческой комедии» (1842): «Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись в одной

¹ Соллогуб В. А. Избранная проза. — М., 1983. — С. 24—25.

² Томашевский Б. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 506.

³ Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. — С. 430.

книге представить весь животный мир, то почему бы не создать подобного же произведения об Обществе?» Отсюда обещание Бальзака написать аналитические этюды, из которых пока «напечатан только один: «Физиология брака». Скоро я напишу два других произведения этого жанра. Во-первых, «Патологию социальной жизни», затем — «Анатомию педагогических корпораций»¹.

Когда Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» сгущал медицинские термины, сближая писателя и врача словами: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины», и дальше: «Будет и того, что болезнь указана» (VI, 203), — то он включал свой роман в то направление европейского искусства, которое в этот период создавало эстетику реализма.

Однако сомнения Писателя в «Журналисте, писателе и читателе» имели основания, и вряд ли, углубляя свое понимание задач искусства, Лермонтов полностью от них избавился.

Подчеркнутый объективизм «научного» подхода к общественно-художественным задачам создавал определенные опасности. Во-первых, смешивался (или мог смешиваться) отказ от дидактического морализирования с отказом от моральной оценки. А это было особенно опасно в связи со вторым аспектом: представление о социальном организме как патологическом, о том, что под покровом приличий в свете царит преступление, делало патологию и преступление основой литературных сюжетов. Отсутствие моральной оценки легко могло слиться с романтической поэтизацией зла. Это и вызывало опасение Писателя:

...право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решусь показать...
.....
Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток? (II, 150).

Ответом на этот вопрос является первое рассуждение Писателя, когда

с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт (II, 149).

Критицизм и утопизм не исключали, а взаимно подразумевали друг друга, и связь и обоюдное усиление этих двух, казалось бы, противоположных тенденций составляет характерную черту русского реализма. Столь разнообразные явления, как гоголев-

¹ Бальзак Оноре. Собр. соч.: В 15 т.— М., 1951.— Т. 1.— С. 3, 16—17.

ские поиски положительных начал, увлечение русских писателей утопическими мотивами Диккенса и Жорж Санд, сентиментальность молодого Достоевского, утопизм Валериана Майкова, поиски Александра Иванова, идеалы молодой редакции «Москвитянина», утопизм «Губернских очерков» Шедрина и многое другое, имели одну общую черту: они не отрицали ни страшного лица современности, ни необходимости правдивого его изображения в искусстве, но требовали лишь, чтобы этот мир был «очищен и обмыт» утопической «мечтой благородной». В контексте еще не забытой полемики с романтизмом это могло восприниматься как его рецидив, а порой и реально им было.

Чтобы представить, как реализовывалась эта связь в творчестве Лермонтова, остановимся на одном примере.

В то самое время, когда Лермонтов, сидя под арестом за дуэль с Барантом, написал «Журналиста, писателя и читателя», им было создано и другое стихотворение — «Пленный рыцарь».

При внимательном чтении стихотворения прежде всего бросается в глаза вертикальная организация: герой («рыцарь») находится внизу («под окошком темницы», II, 156), в тюрьме, над ним — «синее небо»; взор узника устремлен снизу вверх:

Молча сию под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно...

Противопоставление свободы и неволи дается как антитеза тюрьмы (низа) и неба (верха), темного и синего. Небу посвящена только одна строка:

В небе играют всё вольные птицы...

Но строка эта насыщена значимой для Лермонтова символикой. Птицы в небе в поэзии Лермонтова — дневные эквиваленты звезд. И тем и другим устойчиво приписывается «игра»:

И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя (II, 212).

Игра же здесь — то радостное, счастливое состояние бесконечной свободы и веселья, которое в поэзии Лермонтова приписывается детям и блаженным душам. Птицы и звезды имеют еще один общий признак — они свободны:

Воздух там чист, как молитва ребенка,
И люди, как вольные птицы, живут беззаботно (II, 27).

Наконец, и те и другие принадлежат небу — пространству, символизирующему в поэзии Лермонтова чистоту, свободу и причастность к высшим ценностям:

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,

Так полон ровной синевой!
Я в нем глазами и душой
Тонул... (IV, 157).

Нижний, земной мир строится как столкновение двух враждебных образов: боя и тюрьмы. Конфликт этот реализуется как столкновение железа (боя) и камня (тюрьмы):

Помню я только старинные битвы,
Меч мой тяжелый да панцырь железный.

В каменный панцырь я ныне закован,
Каменный шлем мою голову давит,
Щит мой от стрел и меча заколдован,
Конь мой бежит, и никто им не правит.

Быстрое время — мой конь неизменный,
Шлема забрало — решетка бойницы,
Каменный панцырь — высокие стены,
Щит мой — чугунные двери темницы (II, 156).

(Двери темницы не могли иметь эпитетом «каменные», ритмически же в стихе вполне умещалось «железные»; Лермонтов предпочел «чугунные»: химическое родство железа и чугуна в поэзии не имеет значения, включенность в «каменный» ряд и суффиксальное родство, вместе с семантикой тяжести, неподвижности, придают эпитету «чугунные» значение «каменности».)

В этой связи особый смысл получают известные лермонтовские стихи:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!.. (II, 137).

«Железный стих» — вызов поэта каменному миру тюрьмы.

Таким образом, в «Пленном рыцаре» мы видим ту же структуру поэтического мира, что и в словах Писателя: прекрасный, но утопический мир небесных образов и звуков, мир гармонии, отнесенный поэтом в будущность, и мир железного стиха, который «неумолим» и «жесток»¹.

Трагическое положение лермонтовского Писателя, призванного совместить критическое и утопическое начала, художника, которого сознание неизмеримой трудности этой задачи и непонятности ее современникам подводило к грани отказа от искусства вообще, было одним из лермонтовских пророчеств. Своими стихами Лермонтов предвосхитил трагедию Гоголя, включая и роковое упоминание камня, в котором поэт жжет свои рукописи. Но значение лермонтовской декларации еще шире: она стоит у истоков традиции, типологически характерной именно для русской лите-

¹ Глубокий анализ «железного» и «эфирного» стиха Лермонтова см.: Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство.— Т. 43—44.— С. 402—403.

ратуры, — предъявлять искусству высочайшие требования, в том числе и такие, которые средствами искусства в принципе удовлетворены быть не могут, — требования непосредственного преобразования жизни. И, разочаровавшись, — вообще отказываться от искусства, как язычник отворачивается от обманувшего его бога.

Достаточно назвать имена Гоголя и Толстого, чтобы увидеть, как глубоко заглянул Лермонтов в будущее русской литературы.

«ФАТАЛИСТ» И ПРОБЛЕМА ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

Тема Востока, образы восточной культуры сопровождали Лермонтова на всем протяжении его творчества. В этом сказалось переплетение многих стимулов — от общей «ориентальной» направленности европейского романтизма до обстоятельств личной биографии поэта и места «восточного вопроса» в политической жизни России 1830—1840-х гг. Однако в последние годы (даже, вернее, в последние месяцы) жизни поэта интерес этот приобрел очертания, которые теперь принято называть типологическими: Лермонтова начал интересоваться тип культуры Запада и тип культуры Востока и, в связи с этим, характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не эстетический смысл.

Вся послепетровская культура, от переименования России в «Российские Европии»¹ в «Гистории о российском матросе Василии Корнотском» до категорического утверждения в «Наказе» Екатерины II: «Россия есть страна европейская», — была проникнута отождествлением понятий «просвещение» и «европеизм». Европейская культура мыслилась как эталон культуры вообще, а отклонение от этого эталона воспринималось как отклонение от Разума. А поскольку «правильным, — согласно известному положению Декарта, — может быть лишь одно»², всякое неевропейское своеобразие в быту и культуре воспринималось как плод предрассудков. Романтизм с его учением о нации как личности и представлением об оригинальности отдельного человека или национального сознания как высшей ценности подготовил почву для типологии национальных культур.

Для Лермонтова середина 1830-х гг. сделалась в этом отношении временем перелома. Основные компоненты его художественного мира: трагически осмысленная демоническая личность, идиллический «ангельский» персонаж и сатирически изображаемые «другие люди», «толпа», «свет» — до этого времени трактовались как чисто психологические и вечные по своей природе. Вторая половина 1830-х гг. отмечена попытками разнообразных типологических осмыслений этих по-прежнему основных для Лермонтова

¹ Русские повести первой трети XVIII века. — М.; Л., 1965. — С. 191.

² Декарт Р. Избр. произв. — [М.], 1950. — С. 265.

образов. Попытки эти идут параллельно, и синтетическое их слияние достаточно определенно наметилось лишь в самых последних произведениях поэта.

Наиболее рано выявилась хронологическая типология — распределение основных персонажей на шкале: прошедшее — настоящее — будущее (субъективно оно воспринималось как «историческое», хотя на самом деле было очень далеко от подлинно исторического типа сознания). Центральный персонаж лермонтовского художественного мира переносился в прошлое (причем черты трагического эгоизма в его облике сглаживались, а эпический героизм подчеркивался), образы сатирически изображаемой ничтожной толпы закреплялись за современностью, а «ангельский» образ окрашивался в утопические тона и относился к исходной и конечной точкам человеческой истории.

Другая развивавшаяся в сознании Лермонтова почти параллельно типологическая схема имела социологическую основу и вводила противопоставление: человек из народа — человек цивилизованного мира. Человек из народа, которого Лермонтов в самом раннем опыте — стихотворении «Предсказание» («Настанет год, России черный год») — попытался отождествить с демоническим героем (ср. также образ Вадима), в дальнейшем стал мыслиться как ему противостоящий «простой человек»¹.

Внутри этой типологической схемы произошло перераспределение признаков: герой, персонифицирующий народ, наследовал от «толпы» отсутствие индивидуализма, связь со стихийной жизнью и безличностной традицией, отсутствие эгоистической жадности счастья, культура своей воли, потребности в личной славе и ужаса, внушаемого чувством мгновенности своего бытия. От «демонической личности» он унаследовал сильную волю, жажду деятельности. На перекрестке двух этих влияний трагическая личность превратилась в героическую и эпическую в своих высших проявлениях и героико-бытовую в своем обыденном существовании. С «демонической личностью» также произошли изменения. Прикрепясь к современности, она сделалась частью «нынешнего племени», «нашего поколения». Слившись с «толпой», она стала карикатурой на самое себя. Воля и жажда деятельности были ею утрачены, заменившись разочарованностью и бессилием, а эгоизм, лишившись трагического характера, превратился в мелкое себялюбие. Черты высокого демонизма сохранились лишь для образа изгоя, одновременно и принадлежащего современному поколению, и являющегося среди него отщепенцем.

Весь комплекс философских идей, волновавших русское мыслящее общество в 1830-е гг., а особенно общение с приобретающим свои начальные контуры ранним славянофильством², поставили

¹ См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. — М.; Л., 1964. — С. 113—117.

² См.: Егоров Б. Ф. Славянофилы и Лермонтов // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981. — С. 508—510 (здесь же основная литература вопроса).

Лермонтова перед проблемой специфики исторической судьбы России. Размышления эти привели к возникновению третьей типологической модели. Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе ее как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой — выступая как Запад для Востока и Восток для Запада. Одной из ранних попыток, — видимо, под влиянием С. А. Раевского, славянофильские симпатии которого уже начали в эту пору определяться, — коснуться этой проблематики была «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Перенесенное в фольклорную старину действие сталкивает два героических характера, но один из них отмечен чертами хищности и демонизма, а другой, энергия которого сочетается с самоотречением и чувством нравственного долга, представлен как носитель идеи устоев, традиции.

Не сводя к этому всей проблематики, нельзя все же не заметить, что конфликт «Песни...» окрашен в тона столкновения двух национально-культурных типов. Одним из источников, вдохновивших Лермонтова, как это бесспорно установлено, была былина о Мاستрюке Темрюковиче из сборника Кириши Данилова. В этом тексте поединку придан совершенно отчетливый характер столкновения русских бойцов с «татарами», представляющими собирательный образ Востока:

А берет он, царь-государь,
В той Золотой орде,
У тово Темрюка-царя,
У Темрюка Степановича,
Он Марью Темрюковну,
Сестру Мاستрюкову,
Купаву крымскую,
Царицу благоверную...
(.)
И взял в провожатые за ней
Три ста́ татаринов,
Четыре ста́ бухаринов,
Пять сот черкашенинов¹.

По-видимому, внимание Лермонтова было приковано к этой былине именно потому, что в основе ее — поединок между русским богатырем и черкесом — особенность, сюжетно сближающая ее с рядом замыслов Лермонтова. Фигура

...любимова шурина
Мастрюка Темрюковича,
Молодова черкашенина

¹ Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым. — М.: Л., 1958. — С. 32—33. Проблемы фольклоризма Лермонтова, в особенности в связи с «Песней про купца Калашникова», детально рассмотрены в работе В. Э. Вацура (см. раздел «Лермонтов» в кн.: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). — Л., 1976), где также дан обзор литературы вопроса.

превращена у Лермонтова в царского опричника Кирибеевича. И хотя он и просится у царя «в степи приволжские», чтобы сложить голову «на копье бусурманское» (IV, 105), но не случайно Калашников называет его «бусурманский сын» (IV, 113). Антитеза явно «восточного» имени «Кирибеевич» и подчеркнутой детали — креста с чудотворными мощами на груди Калашникова оправдывает это название и делается одним из организующих стержней сцены поединка. Обращает на себя внимание то, что в основу антитезы характеров Кирибеевича и Калашникова положено противопоставление неукротимой и не признающей никаких законных преград воли одного и фаталистической веры в судьбу другого. В решительную минуту битвы

...подумал Степан Парамонович:
«Чему быть суждено, то и сбудется;
Постою за правду до последнева!» (IV, 114).

Дальнейшее оформление национально-культурной типологии в сознании Лермонтова будет происходить позже — в последние годы его жизни. В этот период характеристики, в общих чертах, примут следующий вид. Определяющей чертой «философии Востока» для Лермонтова станет именно фатализм:

Судьбе как турок иль татарин
За всё я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу.

Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Неволью сблизили (II, 167).

В «Ашик-Керибе» психологию Востока выражает Куршуд-бек словами: «...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует» (VI, 201). Если «Ашик-Кериб» имеет подзаголовок «Турецкая сказка», то «Три пальмы» помечены Лермонтовым как «Восточное сказание». Здесь попытка возростать против предназначения и просить «у бога счастья» наказывается как преступление. Но ведь именно эта жажда личного счастья, индивидуальность, развитая до гипертрофии, составляет сущность человека Запада. Два полюса романтического сознания: гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность — распределяются между Западом и Востоком. Образом западной культуры становится Наполеон, чья фигура вновь привлекает внимание Лермонтова в то время, когда романтический культ Наполеона уже ушел для него в прошлое («Воздушный корабль», «Последнее новоселье»).

Если в ранней «Эпитафии Наполеона» Лермонтов, цитируя Пушкина («Полтава»), называет Наполеона «муж рока» и развивает эту тему: «...над тобою рок» (I, 104), то в балладе «Воздушный корабль» Наполеон — борец с судьбой, а не исполнитель ее воли:

Величие, слава, гений — черты той романтической культуры, которая воспринимается теперь как антитеза Востоку.

Фатализм, как и волюнтаристский индивидуализм, взятые сами по себе, не препятствуют героической активности, придавая ей лишь разную окраску. Вера в судьбу, так же как демоническая сила индивидуальности, может вдохновлять человека на великие подвиги. Об этом размышляет Печорин в «Фаталисте»: «...мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права!.. И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником. *Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!*» (VI, 343).

Альтернатива мужества, связанного с верой в предназначение рока, и мужества *вопреки* року отражала философские раздумья эпохи и выразилась, например, в стихотворении Тютчева «Два голоса».

Однако в типологию культур у Лермонтова включался еще один признак — возрастной. Наивному, дикому и отмеченному силой и деятельностью периоду молодости противостоит дряхлость, упадок. Именно таково нынешнее состояние и Востока, и Запада. О дряхлости Запада Лермонтов впервые заговорил в «Умиравшем гладиаторе». Здесь в культурологическую схему введены возрастные характеристики: «юность светлая», «кончина», старость («К могиле клонишься...», «пред кончиною»). Старость отмечена негативными признаками: грезом сомнений, раскаяньем «без веры, без надежд», сожалением — целой цепью отсутствий. Это же объясняет, казалось бы, необъяснимый оксюморон «Последнего новоселья»:

Мне хочется сказать великому народу:

Ты жалкий и пустой народ! (II, 182).

Великий в своем историческом прошлом — жалкий и пустой в состоянии нынешней старческой дряхлости. Гордой индивидуальности гения противопоставлена стадная пошлость *нынешнего* Запада, растоптавшего те ценности, которые лежат в основе его культуры и в принципе исключены из культуры Востока:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,

Из вольности — орудье палача... (II, 182).

¹ Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Ю. Л. Сопоставление этих двух текстов, но в ином аспекте см. в заметке Е. М. Пульхритудовой «Воздушный корабль» (Лермонтовская энциклопедия. — С. 91).

Но современный Восток также переживает старческую дряхлость. Картину ее Лермонтов нарисовал в стихотворении «Спор»:

Род людской там спит глубоко
Уж девятый век.
< >
Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...
Нет! не дряхлому Востоку
Покорить меня!.. (II, 194).

Однако противопоставление (и сопоставление) Востока и Запада нужно было Лермонтову не само по себе: с помощью этого контраста он надеялся выявить сущность русской культуры.

Русская культура, с точки зрения Лермонтова, противостоит великим дряхлым цивилизациям Запада и Востока как культура юная, только вступающая на мировую арену. Здесь ощущается до сих пор еще мало оцененная связь идей Лермонтова с настроениями Грибоедова и его окружения. Грибоедов в набросках драмы «1812 год» хотел вложить в уста Наполеона «размышление о юном, первообразном сем народе, об особенностях его одежды, зданий, веры, нравов. Сам себе преданный,— что бы он мог произвести?».

То, что именно Наполеону Грибоедов отдавал эти мысли, не случайно. Для поколения декабристов, Грибоедова и Пушкина с 1812 г. начиналось вступление России в мировую историю. В этом смысл слов Пушкина, обращенных к Наполеону:

Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал... (П., II, 216).

В этом же причина вновь обострившегося в самом конце творчества интереса Лермонтова к личности Наполеона.

Русская культура — Север — противостоит и Западу и Востоку, но одновременно тесно с ними связана. С молодостью культурного типа Лермонтов связывает его гибкость, способность к восприятию чужого сознания и пониманию чужих обычаев. В повести «Бэла» рассказчик говорит: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает невероятную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (6, 223). Не случайно в образе Максима Максимыча подчеркивается легкость, с которой он понимает и принимает обычаи кавказских племен, признавая их правоту и естественность в их условиях.

Значительно более сложной представляется Лермонтову оценка «русского европейца» — человека послепетровской культурной традиции, дворянина, своего современника. Еще Грибоедов говорил об отчужденности этого социокультурного типа от своей национальной стихии: «Прислонясь к дереву, я с голосистых

певцов невольно свел глаза на самих слушателей-наблюдателей, тот поврежденный класс полугерманцев, к которому я принадлежу. Им казалось дико всё, что слышали, что видели: их сердцам эти звуки невяжны, эти наряды для них странны. Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими! <...> Если бы каким-нибудь случаем сюда занесен был иностранец, который бы не знал русской истории за целое столетие, он конечно бы заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще перемешаться обычаями и нравами». Тот же «класс полугерманцев» у Лермонтова предстает в осложненном виде. Прежде всего, характеристика его конкретизируется исторически. Кроме того, на него переносятся и черты «демонического» героя, и признаки противостоявшей ему в системе романтизма пошлой «толпы». Это позволяет выделить в пределах поколения и людей, воплощающих его высшие возможности, — отщепенцев, и изгоев, и безликую, пошлую массу.

Общий результат европеизации России — усвоение молодой цивилизацией пороков дряхлой культуры, передавших ей вместе с вековыми достижениями последней. Это скепсис, сомнение и гипертрофированная рефлексия. Именно такой смысл имеют слова о плоде, «до времени созрелом».

В современном ему русском обществе Лермонтов видел несколько культурно-психологических разновидностей: во-первых, тип, психологически близкий к простонародному, тип «кавказца» и Максима Максимича, во-вторых, тип европеизированной черни, «водяного общества» и Грушницкого и, в-третьих, тип Печорина. Второй тип, чаще всего ассоциирующийся, по мысли Лермонтова, с петербургским, — характеризуется полным усвоением мишурной современности «нашего времени». Европа, которая изжила романтизм и оставила от него только фразы, «довольная собою», «прошлое забыв», которую Гоголь назвал «страшное царство слов вместо дел» (Г., III, 227), полностью отразилась в поколении, собирательный портрет которого дан в «Думе». Отсутствие внутренней силы, душевная вялость, фразерство, «ни на грош поэзии» (6, 263) — таковы его черты. Европеизация проявляется в нем как отсутствие своего, т. е. неискренность и склонность к декламации. Не случайно про Грушницкого сказано, что он умеет говорить только чужими словами («он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы») и храбрость его — «не русская храбрость» (VI, 263).

Значительно сложнее печоринский тип. Во-первых, его европеизация проявилась в приобщении к миру титанов европейской романтической культуры — миру Байрона и Наполеона, к ушедшей в прошлое исторической эпохе, полной деятельного героизма. Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в ссоре со своим временем. Но дело не только в этом. Для того чтобы понять некоторые аспекты пе-

чоринского типа, необходимо остановиться на главе «Фаталист».

Проблема фатализма переживала момент философской актуализации в период конфликта между романтическим волюнтаризмом и историческим детерминизмом в европейской и русской философии 1830—1840-х гг.¹

Повесть «Фаталист» рассматривается обычно как монологическое изложение воззрений самого автора — его реплика в философской дискуссии тех лет. Результатом такого подхода является стремление отождествить мысль Лермонтова с теми или иными изолированными высказываниями в тексте главы. Правильнее, кажется, считать, что о мысли Лермонтова можно судить по всей архитектонике главы, по соотношению высказываемых в ней мыслей, причем главной задачей главы является не философская дискуссия сама по себе, а определение в ходе этой дискуссии характера Печорина. Только такой подход способен объяснить завершающее место «Фаталиста» в романе. При всяком другом «Фаталист» будет ощущаться — явно или скрыто — как необязательный привесок к основной сюжетной линии «Героя нашего времени».

Повесть начинается с философского спора. Сторонником фатализма выступает Вулич. Защищаемая им точка зрения характеризуется как «мусульманское поверье», и сам Вулич представлен человеком, связанным с Востоком. Ввести в повесть русского офицера-магометанина (хотя в принципе такая ситуация была возможна) означало бы создать нарочито искусственную коллизию. Но и то, что Вулич серб, выходец из земли, находившейся под властью турок, наделенный ясно выраженной восточной внешностью, — уже в этом отношении достаточно характерно. Вулич — игрок. Азартные игры фараон, банк или штосс — это игры с упрощенными правилами, и они ставят выигрыш полностью в зависимость от случая. Это позволяло связывать вопросы выигрыша или проигрыша с «фортуной» — философией успеха и — шире — видеть в них как бы модель мира, в котором господствует случай:

Что ни толкуй Волтер или Декарт —
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк; рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю² (V, 339).

Как и в философии случая, Рок карточной игры мог облачаться в сознании людей и в мистические одежды таинственного предназ-

¹ См.: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. — М.; Л., 1961. — С. 281—283; Михайлова Е. Проза Лермонтова. — М., 1957. — С. 337—339; Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. — М., 1941. — Т. 43—44. — С. 102—105; Бочарова А. К. Фатализм Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. — Пенза, 1965. — С. 225—249, и др.

² Об игре в штосс как модели мира, управляемого случаем: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975.

начения, и в рациональные формулы научного поиска — известно, какую роль азартные игры сыграли в возникновении математической теории вероятностей. Воспринимал ли игрок себя как романтика, вступающего в поединок с Роком, бунтаря, возлагающего надежду на свою волю, или считал, что «судьба человека написана на небесах», как Вулич, в штоссе его противником фактически оказывался не банкومت или понтер, а Судьба, Случай, Рок, таинственная и скрытая от очей Причинность, т. е., как бы ее ни именовать, та же пружина, на которой вертится и весь мир. Не случайно тема карт и тема Судьбы оказываются так органически слитыми:

Арбенин <...>
(Подходит к столу; ему дают место.)

Не откажите инвалиду,
Хочу я испытать, что скажет мне судьба,
И даст ли нынешним поклонникам в обиду
Она старинного раба! (V, 283—284).

Но Судьба и Случай употребляются при этом как синонимы:

Смотрел с волнением немой,
Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им... (V, 281).

Между тем, с точки зрения спора, завязывающего сюжет «Фаталиста», Судьба и Случай — антонимы. Лермонтов подчеркивает, что и вера в Рок, и романтический волюнтаризм в равной мере не исключают личной храбрости, активности и энергии. Неподвижность и бессилие свойственны не какой-либо из этих идей, а их современному, вырожденному состоянию, когда слабость духа сделалась господствующей в равной мере и на Западе, и на Востоке. Однако природа этих двух видов храбрости различна: одна покоится на сильно развитом чувстве личности, эгоцентризме и рационалистическом критицизме, другая — на влитости человека в воинственную архаическую традицию, верности преданию и обычаю и отказу от лично-критического начала сознания. Именно на этой почве и происходит пари между Вуличем и Печориним, который выступает в этом споре как носитель критического мышления Запада. Печорин сразу же задает коренной вопрос: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок?» (VI, 339)¹.

Печорин, который о себе говорит: «Я люблю сомневаться во всем» (VI, 347), выступает как истинный сын западной цивилиза-

¹ Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на близость к этому вопросу рассуждений Л. Н. Толстого, в черновой редакции эпилога «Войны и мира», также считавшего фатализм чертой восточного сознания: «В чем состоит фатализм восточных? — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. 15. — С. 238—239; Эйхенбаум В. М. Статьи о Лермонтове. — С. 282).

ции. Имена Вольтера и Декарта были упомянуты Казариным не для того, чтобы сыскать рифму к слову «карт»: Лермонтов назвал двух основоположников критической мысли Запада, а процитированные выше слова Печорина — прямая реминисценция из Декарта, который первым параграфом своих «Начал философии» (главы «Об основах человеческого познания») поставил: «О том, что для разыскания истины необходимо раз в жизни, насколько это возможно, поставить все под сомнение»¹. Печорин не только оспорил идею фатализма, заключив пари с Вуличем, но и практически опроверг его. Фатализму он противопоставил индивидуальный волевой акт, бросившись на казака-убийцу.

Однако Печорин не человек Запада — он человек русской послепетровской европеизированной культуры, и акцент здесь может перемещаться со слова «европеизированной» на слово «русской». Это определяет противоречивость его характера, и в частности его восприимчивость, способность в определенные моменты быть «человеком Востока», совмещать в себе несовместимые культурные модели. Не случайно в момент похищения Бэлы он «взвизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехла, и туда» (VI, 233).

Поразительно, что в тот самый момент, когда Печорин заявляет: «Утверждаю, что нет предопределения», — он предсказывает Вуличу близкую смерть, основываясь на том, что «на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы». Западное «нет предопределения» и восточное «неизбежная судьба» почти сталкиваются на его языке. И если слова: «...видно было написано на небесах, что в эту ночь я не выплыву», — звучат пародийно, то совсем серьезный смысл имеет утверждение Печорина, что он сам не знает, что в нем берет верх — критицизм западного человека или фатализм восточного: «...не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил» (VI, 343—344).

И показательно, что именно здесь Печорин — единственный случай в романе! — не противопоставляется «простому человеку», а в чем-то с ним сближается. Интересна реплика есаула, который парадоксально связывает покорность судьбе с русским, а не с восточным сознанием: «Побойся бога, ведь ты не чеченец окаянный, а честный христианин; — ну уж коли грех твой тебя попутал, нечего делать: *своей судьбы не минуешь*» (6, 346; курсив мой. — Ю. Л.)². Но особенно характерна реакция Максима Максимыча

¹ Декарт Р. Избр. произв. — С. 426.

² Интересно, что в диалоге есаула и казака-убийцы второй раз проигрывается, уже на народном уровне, конфликт волонтерного и фаталистического сознания. Есаул призывает казака: «Покорись», подтверждая это ссылкой на судьбу и на то, что противиться судьбе — «это только бога гневить», а казак дважды отвечает ему: «Не покорюсь!» Печорин же, выступающий в этом эпизоде как сила, направленная против непокорной личности, «подобно Вуличу», «вздумал испытать судьбу».

Он решительно отказался от всяких умствований, заявив: «...штука довольно мудреная!» (там же, 347; правда, до него и Печорин «отбросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги» — VI, 344), но, по сути дела, высказался в духе, не столь далеко от печоринского. Он допустил оба решения: критическое («эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны») и фаталистическое («видно, уж так у него на роду было написано»).

Проблема типологии культур вбирала в себя целый комплекс идей и представлений, волновавших Лермонтова на протяжении всего его творчества: проблемы личности и ее свободы, безграничной воли и власти традиции, власти рока и презрения к этой власти, активности и пассивности так или иначе оказывались включенными в конфликт западной и восточной культур. Но для воплощения общей идеологической проблематики в художественном произведении необходима определенная сюжетная коллизия, которая позволяла бы столкнуть характеры и обнажить в этом столкновении типологию культур. Такую возможность давала традиция литературного путешествия. Сопоставление «своего» и «чужого» позволяло одновременно охарактеризовать и мир, в который попадает путешественник, и его самого.

Заглавие «Героя нашего времени» непосредственно отсылало читателей к неоконченной повести Карамзина «Рыцарь нашего времени»¹. Творчество Карамзина, таким образом, активно присутствовало в сознании Лермонтова как определенная литературная линия. Мысли о типологии западной и русской культур, конечно, вызывали в памяти «Письма русского путешественника» и сюжетные возможности, которые предоставлял образ их героя. Еще Федор Глинка ввел в коллизию корректив, заменив путешественника офицером, что делало ситуацию значительно более органичной для русской жизни той эпохи. Однако сам Глинка не использовал в полной мере сюжетных возможностей, которые давало сочетание картины «радостей и бедствий человеческих» с образом «странствующего офицера», «да еще с подорожной по казенной надобности» (VI, 260).

Образ Печорина открывал в этом отношении исключительные возможности. Типологический треугольник: Россия — Запад — Восток — имел для Лермонтова специфический оборот — он неизбежно вовлекал в себя острые в 1830-е гг. проблемы Польши и Кавказа. Исторически актуальность такого сочетания была вызвана не только тем, что один из углов этого треугольника выступал как «конкретный Запад», а другой — как «конкретный Восток» в каждодневной жизни лермонтовской эпохи. Культурной жизни Польши, начиная с XVI в., была свойственна известная «ориентальность»: турецкая угроза, опасность нашествия крым-

¹ Слово «рыцарь» в заглавии повести Карамзина, вероятно, рассчитано было на то, чтобы вызвать у читателей ассоциацию с Дон Кихотом. Не случайно в начале «Писем русского путешественника» Карамзин писал: «...воображайте себе странствующего друга нашего *рыцарем веселого образа*».

ских татар, равно как и многие другие историко-политические и культурные факторы, поддерживали традиционный для Польши интерес к Востоку. Не случайно доля польских ученых и путешественников в развитии славянской (в том числе и русской) ориенталистики была исключительно велика. Наличие в пределах лермонтовского литературного кругозора уже одной такой фигуры, как Сенковский, делало эту особенность польской культуры очевидной. Соединение черт католической культуры с восточной окраской придавало, в глазах романтика, которого эпоха наполеоновских войн приучила к географическим обобщениям, некоторую общность испанскому и польскому *couleur locale*. Не случайно «демонические» сюжеты поэм молодого Лермонтова свободно перемещаются из Испании в Литву (ср. географические пределы художественного мира Мериме: «Кармен» — «Локис»).

Традиция соединения в русской литературе «польской» и «кавказской» тем (с ее метонимическими и метафорическими вариантами — «грузинская» и «крымская») восходит к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина, где романтическая коллизия демонической и ангельской натур проецируется на конфликт между польской княжной и ее восточными антиподами (*крымский хан, грузинская наложница*). То, что в творческих планах Пушкина «Бахчисарайский фонтан» был связан с замыслом о волжских разбойниках, т. е. с романтической попыткой построить «русский» характер, заполняет третий угол треугольника.

Слитость для русского культурного сознания тем Польши и Кавказа (Грузии) была поэтически выражена Пастернаком:

С действительностью иллюзию,
С растительностью гранит
Так сблизили Польша и Грузия,
Что это обеих роднит.

Как будто весной в Благовещенье
Им милости возвешены
Землей — в каждой каменной трещине,
Травой — из-под каждой стены¹.

Именно таковы границы того культурно-географического пространства, внутри которого перемещается «странствующий офицер» Печорин. Для круга представлений, соединенных у Лермонтова с именем и образом его героя, не безразлично, что генетически связанный с ним одноименный персонаж «Княгини Лиговской» — участник польской кампании 1830 г.: «Печорин в продолжение кампании отличался, как отличается всякий русский офицер, дрался храбро, как всякий русский солдат, любезничал с многими паннами...» (VI, 158). В 1833 г. у Вознесенского моста на Екатерининском канале судьба столкнула Печорина с Красинским. Обычно в этом сюжетном эпизоде видят конфликт петер-

¹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы.— М.; Л., 1965.— С: 461.

бургского «демона» с бедным чиновником, «маленьким человеком» в духе «натуральной школы». Должно заметить, что уже внешность Красинского: «большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий свал лица» (VI, 132) — мало гармонирует с образом «маленького человека», забитого чиновника. Это внешность аристократа, хотя и сброшенного с вершин общества. Далее выясняется, что Красинский совсем не ничтожный чиновник: он столоначальник. Вспомним, что для Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя такой чин безоговорочно относил человека к разряду «начальников», которые «поступали с ним как-то холодно-деспотически»: «Какой-нибудь помощник столоначальника прямо сосал ему под нос бумаги, не сказав даже: «перепишите», или: «вот интересное, хорошенькое дельце» (Г., III, 143). Как начальник стола Красинский должен был быть титулярным или, может быть, даже надворным советником, т. е. иметь чин 9-го или 8-го класса, что равнялось армейскому майору или капитану. А Печорин даже после нескольких лет службы на Кавказе, к тому же переведенный из гвардии в армию, что всегда связывалось с повышением на чин или два (в случае немилости — резолюция «перевести тем же чином»), был только прапорщиком. От Красинского многое зависит, и князь Лиговской вынужден приглашать его к себе и принимать не только в кабинете, но и в гостиной, представляя его дамам, — ситуация, решительно невозможная для «маленького человека». В петербургском светском обществе Красинский чужак, но он хорошо воспитан, и после его ухода дамы находят, «qu'il est très bien <что он очень приличен>» (6, 179).

Но Станислав Красинский беден, он разорен. Отец его «был польский дворянин, служил в русской службе, вследствие долгой тяжбы он потерял большую часть своего имения, а остатки разграблены были в последнюю войну» (VI, 172—173). Вероятно, конфликт Печорин — Красинский должен был получить в романе сюжетное развитие. Может быть, к нему имел бы в дальнейшем отношении оборванный эпизод с «похождением» Печорина в доме графа Острожского и с графиней Рожей. Не случайно именно появление Красинского обрывает этот рассказ Печорина.

Для «польской атмосферы» «Княгини Лиговской» вряд ли случайно, что фамилия приятеля Печорина — Браницкий. Конечно, Лермонтов имел здесь в виду лишь распространенную польскую аристократическую фамилию, часто звучавшую в Петербурге: потомки великого коронного гетмана и генерал-аншефа русской службы графа Франца-Ксаверия Корчак-Браницкого традиционно придерживались прорусской ориентации и служили в Петербурге в гвардии. Однако интересно, что несколько позже, в 1839—1840 гг., именно Ксаверий Корчак-Браницкий, друг Лермонтова и участник «кружка шестнадцати», будет развивать мысли о том, что историческая миссия России, объединившей славян, лежит на Кавказе и — шире — на Востоке.

Таким образом, можно предположить, что в глубинном замысле «русский европеец» Печорин должен был находиться в культурном пространстве, углами которого были Польша (Запад) — Кавказ, Персия (Восток) — народная Россия (Максим Максимыч, контрабандисты, казаки, солдаты). Для «Героя нашего времени» такая рама в полном ее объеме не потребовалась. Но можно полагать, что именно из этих размышлений родился интригующий замысел романа о Грибоедове, который вынашивал Лермонтов накануне гибели.

Интерес Лермонтова к проблеме типологии культур, выделение «всепонимания» как черты культуры, исторически поставленной между Западом и Востоком, включает Лермонтова в историко-литературную перспективу: обычно, и с глубоким на то основанием, исследователи, вслед за Б. М. Эйхенбаумом, связывают с Лермонтовым истоки толстовского творчества. Проведенный анализ позволяет прочертить от него линию к Достоевскому и Блоку.

Мыслям Лермонтова о соотношении России с Западом и Востоком не суждено было отлиться в окончательные формы. Направление их приходится реконструировать, а это всегда связано с определенным риском. Чем теснее нам удастся увязать интересующий нас вопрос с общим ходом размышлений Лермонтова в последние месяцы его жизни, тем больше будет гарантий против произвольности в наших, поневоле гипотетических, построениях. Общее же направление размышлений Лермонтова в эти дни можно охарактеризовать следующим образом. Добро и зло, небо и земля, поэт и толпа, позже — герой печоринского типа и «простой человек», Запад и Восток и многие другие основополагающие пары понятий строились Лермонтовым как непримиримые, полярные. Устойчивой константой лермонтовского мира была, таким образом, абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая и непримиримая с ней структурная экстрема. По такой схеме строились и соотношения персонажей в лермонтовском мире. Эта схема исключала всякую возможность контактов между ними: лермонтовский герой жил в пространстве оборванных связей. Отсутствие общего языка с кем бы то ни было и чем бы то ни было лишало его возможности общения и с другим человеком, и с вне его лежащей стихией. И именно в этом коренном конструктивном принципе лермонтовского мира в последние месяцы его творчества обнаруживаются перемены.

Глубокая разорванность сменяется тяготением к целостности. Полюса не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, между ними появляется соединяющее пространство. Основная тенденция — синтез противоположностей.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Выхожу один я на дорогу». Стихотворение начинается с обычной в поэзии Лермонтова темы одиночества: «*один я*» отсылает нас к длинному ряду стихотворений поэта с аналогичной характеристикой центрального образа («Один я здесь, как царь воздушный» и др.). Однако если сам герой выделен, исключен из окружающего его мира, то тем более заметным делается контраст его со слитностью, соединением противоположностей, гармонией, царящими в этом мире. «Небо» и «земля» — верх и низ, обычно трагически разорванные в лермонтовской картине мира, здесь соединены: не только туман, лежащий между ними и занимающий срединное пространство (обычно в лермонтовской картине мира или отсутствующее, или резко отрицательно оцененное, связанное с понятиями пошлости, ничтожества, отсутствия признаков), но и лунный свет соединяют небо и землю. Лунный свет, обычный спутник романтического пейзажа, может выступать как знак несоединимости земли и неба (ср. «лунный свет в разбитом окошке» у Гоголя, лунный свет, скользящий по могилам, в типовом предромантическом пейзаже, подчеркивание ирреальности лунного света и пр.).

Здесь функция его противоположна: он блестит на камнях «кремнистого пути», соединяя верхний и нижний миры пространства стихотворения.

Еще более существенно, что глаголы контакта — говорения, слушания — пронизывают это пространство во всех направлениях: сверху вниз («Пустыня внемлет богу») и из края в край («...звезда с звездой говорит»).

Вторая строфа дает одновременно привычное для Лермонтова противопоставление поэтического «я» и окружающего мира и совершенно необычное для него слияние крайностей мирового порядка в некоей картине единого синтеза: голубое сияние *неба* обволакивает *землю*, и они соединены торжественным покоем, царствующим в мире. Противопоставление героя и мира идет по признакам наличия — отсутствия страдания («больно», «трудно») и времени: поэтическое «я» заключено между прошедшим («жалею») и будущим («жду»). Эти понятия неизвестны миру, «торжественно и чудно» спящему вокруг героя.

В первой строфе миру личности посвящена половина первого стиха, во второй — половина строфы. Третья полностью отдана носителю монолога. Строфа эта занимает в стихотворении центральное место.

Уже первый стих содержит в себе противоречие: лермонтовский герой взят в обычном своем качестве («один») и одновременно — перехода к чему-то новому. «Выхожу <...> на дорогу...» — намек на выход в бесконечное пространство мира. Этому переходному моменту — моменту преобразования — и посвящена третья строфа. И не случайно она декларативно начинается с отказа от будущего и прошлого, отказа от времени:

*Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть...* (III, 208).

Третий стих вводит пушкинскую тему «покоя и воли»:

Я ищу свободы и покоя!

Это естественно вызывает в памяти и пушкинскую антитезу. Пушкин колебался в выборе решения:

На свете счастья нет, но есть покой и воля... (П., III, 330).

Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан... (П., VI, 180).

Однако само противопоставление счастья свободе и покою было для него постоянным. Для Лермонтова жажда счастья связывалась с европейским личностным сознанием, а включение европейца в культуру Азии влекло отказ от этой индивидуалистической потребности. Ср. в стихотворении «Я к вам пишу случайно; право»:

Судьбе, как турок иль татарин,
За всё я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу... (II, 167).

Можно предположить, что семантика отказа от счастья (а в логическом развитии «поэтики отказов» — от жизни) присутствует и в заключительном стихе третьей строфы лермонтовского текста. Свобода и покой отождествляются здесь со сном. А мотив сна в поэзии Лермонтова неизменно имеет зловещую окраску ухода из жизни. Это «мертвый сон» «Сна», предсмертный бред Мцыри, сон замерзающей Сосны, «луч воображения» умирающего гладиатора и, наконец, «несбыточные сны» клонящегося к могиле «европейского мира». В таком контексте желание «забыться и заснуть» воспринимается как равносильное уничтожению личности, самоуничтожению и, в конечном итоге, смерти. Правда, такому восприятию противоречит зафиксированное уже нашей памятью «спит земля», связывающее образ покоя не со смертью, а с космической всеобщей жизнью. И именно потому, что в творчестве Лермонтова имелась уже устойчивая традиция совершенно определенной интерпретации мотива сна, становится особенно ясно, что последние две строфы целиком посвящены опровержению этой семантической инерции и созданию совершенно нового для Лермонтова образа сна. Сон оказывается неким средним состоянием между жизнью и смертью, бытием и небытием, сохраняя всю полноту жизни, с одной стороны, и снимая конечность индивидуального бытия — с другой. Исчезает различие между днем и ночью, индивидуальной и космической жизнью. Уничтожается антитеза «покой — счастье»: «я» преодолело изоляцию (оно «внемлет»), сделалось доступно любви.

Синтетическое состояние: соединение свободы, покоя и счастья,

личного и безличного, бытия и забвения — связано со срединным положением во Вселенной. Поэтическое «я» оказывается в центре мироздания, из времени переходит в вечность («вечно зеленея...»). Сам образ дуба, венчающий стихотворение, ведет к архаическим представлениям о «мировом дереве», соединяющем небо и землю, расположенном в середине космоса и связующем все его сферы.

Итак, смысл стихотворения — в особой функции срединной сферы. В своем синтетизме это срединное царство представляет положительную альтернативу разорванности мира экстремальных ценностей. Подобная концепция непосредственно связана с проблемами культурной типологии. В полемике 1840-х гг. оформляется культурная антитеза Запад — Россия. При различии аксиологических оценок характер противопоставления объединяет всех спорящих. Позиция Лермонтова в этом отношении ближе к Грибоедову и отчасти к Пушкину. Россия мыслится как третья, срединная сущность, расположенная между «старой» Европой и «старым» Востоком. Именно срединность ее культурного (а не только географического) положения позволяет России быть носителем культурного синтеза, в котором должны слиться печоринско-онегинская («европейская») жажда счастья и восточное стремление к «покою». Экстремальным явлениям природы: бурям, грозам, величественным горным пейзажам — приходят на смену спокойные, но полные скрытой силы «срединные» образы пейзажей «Родины» и «Любил и я в былые годы». Вспомним неприязнь Тютчева к безбрежным равнинам, которые, как ему казалось, уничтожали его личное бытие. Для Лермонтова последнего периода поэтическое «я» не растворяется в «лесов безбрежном колыханье», а «забывается и засынает», погружаясь в этот простор, приобретая всеобщее бытие и не теряя личного.

Можно предположить, что именно по этим путям шли размышления Лермонтова о своеобразии русской культуры на рубеже Запада и Востока.

ПУШКИН И «ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ».

К истории замысла и композиции «Мертвых душ»

«Повесть о капитане Копейкине» остается, в значительной мере, загадочной вставкой в «Мертвые души». Обычное объяснение трактует ее как вставную новеллу, «которая имеет к сюжету довольно внешнее отношение», но которая «нужна была Гоголю по идейным соображениям. Он показывает, что и на самых «верхах» нет справедливости. Министр, через которого капитан Копейкин, потерявший руку и ногу в Отечественной войне и лишенный средств существования, просил о «монаршей милости», ограничивался обещаниями¹, а в дальнейшем прибег к репрессиям. Авторы, затрагивающие эту проблему, видят в Копейкине «маленького человека», жертву самодержавно-бюрократического произвола: «В «Повести о капитане Копейкине» Гоголь выступил с резкой критикой и обличением бюрократических верхов»². Как это обличение связано с основной темой поэмы, остается неясным. Видимо, не случайно, что в ряде проблемных работ, посвященных концепции «Мертвых душ», «Повесть» вообще не рассматривается³.

Сатирическая направленность «Повести» в адрес петербург-

¹ Соколов А. Н. История русской литературы XIX века (1-я половина).— М., 1970.— С. 641.

² Степанов Н. Л. Гоголь // История русской литературы.— М.; Л., 1955.— Т. VII.— С. 218. Свод данных об отношении «Повести» к тексту поэмы см.: Манн Ю. Смелость изобретения.— М., 1975.— С. 97—123. Критические замечания по поводу настоящей главы см.: Манн Ю. В поисках живой души.— М., 1984.— С. 16—18.

³ См., например: Купреянова Е. Н. «Мертвые души» Н. В. Гоголя: Замысел и его воплощение // Русская литература.— 1971.— № 3. Здесь место «Повести» в поэме определено так: «Следует также учесть, что изображенные в «Мертвых душах» захолустные помещики средней руки отнюдь не были в представлении Гоголя «генералами» русской жизни, он видел в них скорее ее «солдат», т. е. зауряднейших обывателей. Под «генералами» же Гоголь разумел правящий государственный аппарат, его высшие бюрократические сферы. В своем собственном генеральском облики они появляются в первом томе «Мертвых душ» только в «Повести о капитане Копейкине». Этим характеристика роли «Повести» в поэме ограничивается. Недостаточная убедительность такого истолкования «Повести», видимо, очевидна самому автору. По крайней мере, дословно перенося страницы цитированной выше статьи в изданную позже монографию, Е. Н. Купреянова исключила фразу, содержащую упоминание «Повести о капитане Копейкине» (см.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы.— Л., 1976.— С. 303).

ской бюрократии бесспорна. Именно она была причиной цензурных осложнений, затруднивших публикацию «Мертвых душ». Однако трактовка Копейкина как «маленького человека» вызывает сомнения. Может вызвать недоумение, что Гоголь изобразил с этой целью не солдата-инвалида (см., например, образ отставного солдата в повести М. Погодина «Нищий» или в «Рассказах русского солдата» Н. Полевого)¹, а капитана и офицера. Армейский капитан — чин 9-го класса, дававший право на наследственное дворянство и, следовательно, на душевладение². Выбор такого героя на ампулу положительного персонажа натуральной школы странен для писателя со столь обостренным «чувством чина», каким был Гоголь. Преувеличением кажется и мысль Н. Л. Степанова о том, что образ капитана Копейкина является «выражением глубокого недовольства *широких масс*» (курсив мой. — Ю. Л.).

Представление о «Повести» как о вставной новелле, механически включенной в текст поэмы и сюжетно не связанной с ее основным ходом, противоречит высказываниям самого автора: цензурный запрет «Повести» поверг Гоголя в отчаяние. При этом автор неоднократно подчеркивал, что «Повесть о капитане Копейкине» — органическая часть поэмы. Поэма без нее и она без поэмы теряют смысл. В письме Н. Я. Прокоповичу от 9 апреля 1842 г. Гоголь писал: «Выбросили у меня целый эпизод Копейкина,

¹ Последняя повесть особенно знаменательна, поскольку содержит непосредственную переключку с X главой «Мертвых душ», свидетельствуя о том, что, работая над «Повестью», Гоголь держал в памяти рассказ Полевого, который он, вероятно, прочел в 1834 г. Здесь отставной солдат-инвалид говорит про Наполеона: «Правда ли, ваше благородие, будто теперь отправили его за море, за окян, на кипучую морскую пучину? Что-то не верится! Ведь, наше место свято, говорят, он антихрист, и скоро настанет кончина мира, и он опять выйдет?» (цит. по: Русские повести XIX века, 20-х — 30-х годов. — М.; Л., 1950. — Т. 2. — С. 47). Ср. у Гоголя слова «пророка», который «возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — Т. VI. — 206). При сходстве основной сюжетной ситуации — герой-инвалид, оставленный без помощи, — такое текстуальное совпадение подчеркивает сознательно-творческий характер того, что Копейкин сделан офицером.

² К 9-му классу принадлежит и титулярный советник Башмачкин. Однако именно здесь проявилось существенное различие, свидетельствующее, какое значение имеет «поэтика чина» у Гоголя. В штатской службе дворянство, а следовательно, и право душевладения, начиналось (до указа 11 июня 1845 г., усложнившего этот порядок) с 8-го класса, а для военных — с первого обер-офицерского чина, т. е. с 14-го класса. Башмачкин назван «вечным титулярным советником»: ему никогда не перешагнуть через рубеж, отделяющий его от дворян. Это кладет глубокую социальную черту между ним и Копейкиным. Не случайн коллежский ассессор Ковалев, который лишь одним рангом выше Башмачкина, т. е. принадлежит к 8-му классу, — человек совсем другого мира и иной социальной психологии. Между тем, между «*маиором*» Ковалевым и *капитаном* Копейкиным социальная разница юридически не ощущалась, а фактически военный мундир обеспечивал Копейкину гораздо более почетное положение в обществе той поры, чем вицмундир Ковалева, который, хоть и называл себя, «чтобы более придать себе благородства и веса», майором, на самом-то деле был коллежским ассессором.

для меня очень нужный, более даже, нежели думают они»¹. На другой день он писал Плетневу: «Уничтожение Копейкина меня сильно смутило! Это одно из лучших мест в поэме, и без него — прореха, которой я ничем не в силах заплатать и зашить»². В тот же день цензору Никитенко: «Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем заплатать ту прореху, которая видна в моей поэме»³. Итак, с одной стороны, исследовательское — «имеет к сюжету довольно внешнее отношение», а с другой — авторское: «одно из лучших мест», удаление которого образует прореху, которой не зашить.

Показательно, что ради сохранения «Повести» Гоголь пошел на ослабление ее обличительного звучания, что он вряд ли сделал бы, если бы, лишенная какой-либо сюжетной связи с основным действием, она была бы нужна лишь для этого обличительного момента. В письме Плетневу, цитированном уже выше, Гоголь писал: «Я лучше решил переделать его, чем лишиться вовсе. Я выбросил весь генералитет, характер Копейкина означил сильнее, так что теперь видно ясно, что он всему причиною сам и что с ним поступили хорошо».

Какова же связь вставной новеллы со всем художественным миром поэмы Гоголя?

* *
*

Сюжет «Мертвых душ» был дан Гоголю Пушкиным. Однако детали переданного Пушкиным замысла нам не известны. Между тем трудно себе представить, чтобы поэт просто сказал Гоголю две-три фразы, характеризующие плутню ловкого приобретателя. Вероятно, разговор строился как устная импровизация, в ходе которой Пушкин развивал перед Гоголем сюжетные возможности, вытекающие из данной коллизии. Трудно представить, чтобы писатель, предлагая сюжет большого произведения другому писателю, не прикинул, как бы он сам развернул интригу, столкнул характеры, построил некоторые эпизоды. Так же трудно представить себе психологически, чтобы Гоголь загорелся от двух-трех холодно сказанных фраз, — вероятно, имел место увлекательный разговор. Мы можем попытаться реконструировать некоторые его контуры. Трудно предположить, чтобы Пушкин говорил о темах, которые никогда до этого его не тревожили и к которым он, в той или иной форме, никогда не обращался в своем собст-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1952. — Т. XII. — С. 53. В дальнейшем сокращенно: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. с обозначением тома и страницы.

² Там же. — С. 54.

³ Там же. Ср.: «Без Копейкина я не могу и подумать выпустить рукописи» (там же. — Т. V. — С. 55).

венном творчестве: в развитии художественных идей есть логика, и новая мысль, как правило, — трансформация некоего исходного инварианта. В этом смысле многообразные сюжеты одного автора очень часто могут быть описаны как единый сюжет, выявившийся в некоторой сумме вариантов. Трудность состоит в том, чтобы сформулировать правила трансформации, которые позволят идентифицировать внешне весьма различные сюжеты. Следовательно, в замыслах Пушкина могли отложиться сюжетные моменты, которые фигурировали также и в рассказе о мертвых душах. Вместе с тем знакомство с творческой манерой Пушкина убеждает, что он был весьма сдержан в разговорах о сюжетах, находившихся у него «в пальцах». Делился он, как правило, замыслами, которые решительно оставил или «отдавал». Следовательно, интерес для нас представляют те сюжеты, над которыми Пушкин думал, но которые к моменту передачи Гоголю замысла «Мертвых душ» уже были оставлены. Рассмотрим некоторые из них.

Тема разбойника долго занимала Пушкина.

Вопрос о литературных корнях этой темы, с одной стороны, и о связи ее с социальными проблемами русской жизни и биографическими наблюдениями самого Пушкина — с другой¹, рассматривался в научной литературе достаточно полно.

Для нас сейчас достаточно отметить, что образ разбойника в сознании Пушкина шел рука об руку с фигурой не лишнего автобиографического черт персонажа высокого плана, представавшего в облике то байронического героя, то петербургского денди, то преображаясь в дворянина XVIII столетия. Иногда эти два персонажа шли рядом в едином сюжетном развитии, иногда сливались в одну фигуру или появлялись в результате раздвоения единого образа. В основе лежала романтическая типология характеров с ее разделением героев на разочарованных индивидуалистов, утративших жажду жизни, сочетающих безмерную гордыню с преждевременной старостью души, и кипящих страстями детей природы, слитых с диким и страстным народом, наивных, неукротимых, жестоких и простодушных. Первый легко принимал черты бунтаря, принадлежащего к вершинам общества и цивилизации, второй ассоциировался с мятежником из народной среды.

Если не считать «Кавказского пленника», где оппозиция: принадлежащий миру цивилизации, пораженный «преждевременной старостью души» (XIII, 52) Пленник — дикие и вольные горцы — еще только намечает интересующее нас противопоставление², то впервые оно появляется в творчестве Пушкина в тот

¹ Обзор исследовательской литературы см.: С андомирская В. Б. Поэмы // Пушкин. Итоги и проблемы изучения. — М., Л., 1966. — С. 370—379.

² Антитетическое соединение в рамках одного текста разбойника и денди возникло как синтез руссоистско-шиллеровской и байронической традиций. Одновременно активизировалось противопоставление элегического героя и персонажа балладной традиции (в варианте баллад Катенина, «Хищников на Чегеме» Гри-

момент, когда герой нереализованного замысла «Поэмы о волжских разбойниках» разделяется на Гирея из «Бахчисарайского фонтана» и Разбойника из «Братьев-разбойников». В период работы над центральными главами «Евгения Онегина» противопоставление это приняло характер: «петербургский денди — разбойник». Явный параллелизм между разбойником из баллады «Жених» и Онегиным из сна Татьяны убедительно свидетельствует о связи этих образов в сознании Пушкина. Однако если вспомнить, что ряд совпадений связывает эти два текста с третьим — «Песнями о Стеньке Разине», то делается очевидным, что разбойник интересует Пушкина как фигура, связанная с бунтарскими возможностями народа.

В период работы над последними главами «Евгения Онегина» Пушкин был увлечен романом Бульвера-Литтона «Пэлем, или Приключения джентльмена». Его увлекала фигура денди, однако бесспорно, что внимание его было привлечено и к тому, что в ходе сюжетного развития в романе показывается соприкосновение сливок английского дендизма с героями уголовного мира, в результате чего вырисовывается проблема: «джентльмен и разбойник».

«Евгений Онегин» был закончен несколько неожиданно для самого автора: известно, что шестую главу он рассматривал как завершающую первую часть романа. Это заставляет предполагать, что вторая часть мыслилась приблизительно в том же объеме, что и первая. Мы не будем строить предположений о том, каково должно было бы быть продолжение романа (тем более что гипотез этого рода предложено уже вполне достаточное количество). Остановимся лишь на некоторых общих показателях оставленного замысла. Можно предположить, что роман был сокращен не за счет отбрасывания каких-либо эпизодов после конечного свидания Онегина и Татьяны, а в результате редукции части между дуэлью и этим свиданием.

Свидетельство Юзефовича, столь часто цитируемое исследователями, согласно которому Онегин должен был попасть на Сенатскую площадь и погибнуть в Сибири или на Кавказе, слишком кратко и неопределенно, чтобы выводить из него конкретные реконструкции текста. Вся эта, идейно крайне весомая, часть повествования могла у Пушкина уместиться в одном абзаце, как это, например, произошло с концовкой «Выстрела». Если бы мы знали о ней в чьем-либо пересказе, то легко могли бы себе вообразить и драматические события противоречий в лагере восставших греков, и сцену казни Владимиреско, и бегство Ипсиланти, покинувшего своих единомышленников, — всю цепь событий, которые привели к трагической битве под Скулянами.

боедова и «Черной шали» Пушкина). Однако эти образные архетипы с самого начала могли сливаться в едином персонаже байронического разбойника (Корсар) или противопоставляться как два несовместимых полярных характера (Пленник — черкесы).

События эти были Пушкину прекрасно известны и в свое время очень его волновали. Легко можно было бы представить и те сюжетные коллизии, которые могли бы возникнуть от введения в гущу исторических фактов мрачной романтической фигуры Сильвио. Однако Пушкин, как известно, вместил все это содержание в лаконическую фразу: «Предводительствовал отрядом этеристов и убит в сражении под Скулянами» (VIII, 1, 74). Что же касается десятой главы, то сохранившиеся рукописи не позволяют судить о сюжетной и генетической связи ее с «Путешествием Онегина» (композиционное место главы именно как «десятой», т. е. последней, ничего не означает для определения ее сюжетной роли, поскольку заключительная глава, можно полагать, была задумана как расположенная вне сюжета, как своеобразное приложение, имеющее характер дневника Онегина, с которым, видимо, генетически и связана). Это предположение может объяснить и — единственный в романе случай! — упоминание Пушкина в третьем лице («Читал свои нозли Пушкин»), и задевший декабристов, но игнорируемый исследователями оттенок иронии в повествовании о людях 14 декабря, особенно явный на фоне патетических стихов о Наполеоне.

В окончательном — известном нам, сокращенном и переделанном — тексте «Путешествия Онегина» события демонстративно отсутствуют, во время путешествия с Онегиным ничего не случилось. Это и оправдывает рефрен: «Тоска, тоска!» Однако первоначальный замысел едва ли был таким. Об этом свидетельствует, например, хронологическая неувязка — неоправданно долгое и ничем не объясненное пребывание Онегина на юге: он оставил Петербург «Июля 3 числа» <1821 г.> (VI, 476), а в Крым прибыл «три года по<сле> вслед за мн<ою>» (VI, 489). Пушкин был в Крыму с 15 августа по середину сентября 1820 г. Итак, в Крыму Онегин оказался летом — осенью 1823 г. Что делал Онегин два года на Волге и Кавказе?

Между тем очевиден интерес Пушкина в конце 1820-х—1830-х гг. к замыслам обширного авантюрного повествования. Следы такого замысла можно отыскать в некоторых особенностях сохранившегося текста «Путешествия Онегина»: Пушкин ведет своего героя из Москвы через Макарьевскую ярмарку по Волге на Кавказ. Если учесть, что сюжетно такой маршрут ничем не мотивирован, он производит странное впечатление: так в пушкинскую эпоху на Кавказ никто не ездил, да и самому Пушкину путь этот был совершенно неизвестен и не связан для него ни с какими личными воспоминаниями. Однако Волга была устойчиво связана с фольклорными и литературными ассоциациями: с разбойничьей темой, образами Степана Разина и Пугачева. Оба эти образа отраженно возникают в дошедшем до нас тексте — в песнях бурлаков:

... поют <...>
Про тот разбойничий приют,

Про те разъезды удалые,
Как Ст<енька> Раз<ин> в старину
Кровавил Волжскую волну.

Поют про тех гостей незваных,
Что жгли да резали... (VI, 499).

Кавказ также окружен был ассоциациями романтического разбойничества. Если прибавить, что, по одной версии — в начале пути (Новгород), а по другой — в конце (Одесса, предположение А. Гербстмана), Онегина ждало посещение военных поселений, что Петербург и Одесса были местами встречи героя и автора, а возможно (это предположение вытекает из X главы), героя и «умных», членов «Союза благоденствия», то возникает смена пестрых картин, дающих основание для развертывания сложного сюжета, ставящего Онегина между миром дворянской культуры во всей ее полноте и сложности и народной «разбойничьей» вольницей. Одновременно возникала психологическая антитеза «джентльмена» и «разбойника». Вся эта реконструкция носит сугубо гипотетический характер, но она отвечает тому интересу к соединению авантюрного многопланового сюжета с широкой картиной русского общества, который отчетливо характеризует большинство незавершенных замыслов Пушкина этой поры.

Рубеж между 1820—1830 гг. отличается в творчестве Пушкина богатством и разнообразием нереализованных замыслов. Некоторые из них дошли до нас в виде планов и набросков, другие известны лишь по названиям. В ряде случаев реконструкция, хотя бы самая общая, творческого замысла Пушкина кажется невозможной. Однако если представить, что на некотором абстрактном уровне эти замыслы могут быть рассмотрены как варианты единого архисюжета, и научиться распознавать за трансформациями творческой мысли архетипические образы, то мы можем надеяться получить дополнительные данные для относительно вероятных реконструкций.

Антитетическая пара «джентльмен — разбойник» выступает перед нами в целом ряде замыслов. В их числе и наброски поэмы по «Рукописи, найденной в Сарагоссе» Потоцкого («Альфонс садится на коня»; возможно, к этому же сюжету следует отнести и замысел об Агасфере: «В еврейской хижине лампада...»), и рефлексы сюжета о Пэлеме (см. дальше), и, вероятно, сюжета о кромешнике. При этом антитетические образы могут сливаться в единое противоречивое целое джентльмена-разбойника. Со своей стороны, образ джентльмена имеет тенденцию двоиться на «Мефистофеля» и «Фауста», образы духа зла и скучающего интеллектуала. Когда они синтезируются, в облике «джентльмена» выступают демонические, дьявольские черты, при расчленении активизируется антитеза злой деятельности и пассивно-эгоистической бездеятельности. В слитном виде образ этот часто наделяется чертами бонапартизма, что, естественно, приводит и к возможности вычленения из него антитезы: «злая, эгоистическая

активность — добрая, альтруистическая активность». Двигателем первого рода персонажей является эгоизм (= корысть), а второго — альтруизм (= любовь). В разных комбинациях черты этого архетипа (денди) выявляются в Онегине, Сильвио (слитно), а в форме антитетического противопоставления: Мефистофель и Фауст («Сцена из Фауста»), Павел и Варфоломей («Уединенный домик на Васильевском»), Влюбленный бес и молодой человек (план «Влюбленного Беса»), Швабрин и Гринев. На другом уровне архисюжета возможность синтеза джентльмена и разбойника могла дать варианты типа «Дубровский» (акцент на альтруистическом варианте) или «Германн» (акцент на эгоистическом варианте «джентльмена»). На этом фоне возможна реконструкция некоторых замыслов. Особенно существенны здесь замыслы «Романа на кавказских водах» и «Русского Пэлама». Последние два близки к тому кругу идей, которые, видимо, отпочковались от онегинского ствола. Характерны они и тем, что тема «онегинский герой — разбойник» здесь органически переплетается с декабристской.

В «Романе на кавказских водах» впервые появляется упоминание «Пэлама»: «Якуб.<ович> сватается через брата Pelham — отказ.— дуэль» (VIII, 2, 966)¹. Имя Пэлама вписано Пушкиным позже, и смысл его не совсем ясен. Однако в целом характерно перемещение сюжета из одного пласта в другой: светский, разбойничий, декабристский (главный герой — декабрист Якубович; имя его Пушкин, видимо, собирался в дальнейшем изменить, сохранив Якубовича лишь как прототип). Сюжетные узлы типично авантурные: сватовство, похищение, дуэль, черкесские нападения, помощь верных кунаков. Видимо, должен был быть заново переигран старый сюжет «Кавказского пленника»: в одном из вариантов плана появляется запись: «...предает его Черкесам. Он освобожден (Казачкою — Черкешенкою)» (VIII, 2, 967). Якубович в этом замысле близок к образу Дубровского — соединению джентльмена и разбойника в одном лице. Это вызывает родственное двойничество. Дубровский как Дефорж живет в доме Троекурова, как атаман разбойников — в лесу, днем он француз, ночью он грабит помещиков, ночью он Дубровский, разбойник и народный мститель. Якубович — днем русский офицер на кавказских водах, влюбленный в Алину, ночью он черкес, участник разбойничьих набегов на русские поселения. Отметим, что сочетание образа разбойника с мотивом влюбленности и похищения возлюбленной будет исключительно устойчивым.

¹ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина.— Л., 1975; Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина.— Рига, 1973.— С. 104—107. Возможность синтеза разнообразных тенденций в образе Якубовича демонстрируется тем, что в устных рассказах о нем Пушкин мог сливать автобиографический элемент с разбойничьим, т. е. импровизировать о себе как о разбойнике. См. в письме А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 г. слова Пушкина: «Якубович (...) герой моего воображения», «Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе» (XIII, 244).

Однако наибольший интерес для нас представляет замысел «Русского Пелама». Сюжет этот неоднократно привлекал внимание исследователей. Однако рассматривался он преимущественно в двух аспектах: исследователей интересовала интригующая характеристика «Общество умных (И.<лья> Долг.<орукон>, С.<ергей> Труб.<ецкой>, Ник.<ита> Мур.<авьев> etc.)» (VIII, 2, 974) или поиски прототипов и исторических реалий. Не привлекал внимания вопрос: почему герой именуется русским Пеламом и как в свете этого можно реконструировать сюжет?

Герой романа Бульвера-Литтона — аристократ и денди, законодатель моды, и часть романа проходит в кругу высшего общества Парижа и Лондона. Однако другая часть жизни героя протекает в притонах, в самом сомнительном обществе. В пушкинском замысле судьба «русского Пелама» (позже Пельмова), проводя его через все слои современного ему общества, связывает с разбойником-дворянином Федором Орловым. Фигура эта, ключевая для замысла Пушкина, как ни странно, внимания исследователей не привлекла.

Федор Федорович Орлов, брат А. Ф. и М. Ф. Орловых, — лицо историческое и личный знакомец Пушкина. Знакомство их произошло в Кишиневе и имело близкий приятельский характер¹. Сведений о жизни Ф. Орлова у нас мало, и факт превращения его в разбойника, пойманного и прощенного лишь по ходатайству его брата Алексея Орлова — любимца и личного друга Николая I, — ничем, кроме записей Пушкина, не подтверждается. Обычно предполагается, что наименование героя Федором Орловым лишь условно указывает на прототип, послуживший для автора основой для задуманной им литературной коллизии. Однако это, вероятно, не так. Прежде всего уточним время возникновения замысла романа. Обычно оно устанавливается на основании водяного знака бумаги («1834») и определяется как, «вероятно, 1834 г.»².

Эту дату можно подкрепить более точными соображениями. Замысел Пушкина возник, насколько можно судить, вскоре после смерти Ф. Орлова (герой романа Пельмов в одном из планов назван «исполнителем завещания Федора Орлова», см. VIII, 2, 975). Орлов скончался осенью 1834 г. Об этом свидетельствует «извещение», опубликованное его братом Михаилом Федоровичем Орловым в № 84 «Московских ведомостей» за 1834 г.: «С душевным прискорбием извещаю о кончине родного брата моего полковника Федора Федоровича Орлова, я, нижеподписавшийся, объявляю, что отказываюсь совершенно от принадлежащей мне части оставшегося после него имения и, не будучи намерен вступить во владения оной, представляю оную на уплату

¹ Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. — М., 1931. — С. 66 и след.

² Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. — Рига, 1973. С. 148.

его кредиторов, буде таковые явятся с законными документами. Отставной генерал-майор Михаил Федорович сын Орлов». Формула газетного извещения имела условный характер: она означала отказ от оплаты долгов умершего родственника — совершенно очевидно, что кроме долгов после Федора Орлова никакого имущества не осталось.

Вряд ли история о разбойничестве Федора Орлова и о спасшем его вмешательстве брата Алексея Федоровича — личного друга императора Николая, чье заступничество спасло другого брата, декабриста Орлова, от Сибири, вымышлена, хотя документальные свидетельства нам обнаружить не удалось. Однако в 1831 г. Ф. Орлов вызвал интерес III отделения, которое собирало данные о его долгах и поведении (см., например, «О денежной претензии портного Германа на подполковнике Орлове», дела 1831 г.; к сожалению, дела не дошли). Ф. Орлов был страстный игрок, горячий, несдержанный человек. В одном из вариантов плана вводится мотив его самоубийства: «доходит до разбойничества, зарезывает Щепочкина; застреливается (или исчезает)» (VIII, 2, 975). Подлинные обстоятельства смерти Ф. Орлова нам неизвестны. Даже если эта смерть была естественной, Пушкин не погрешил против психологической истины характера и биографической точности, лишь сместив обстоятельства. Ему, конечно, был известен эпизод с нашумевшим покушением Ф. Орлова на самоубийство в 1812 г. А. Я. Булгаков записал в дневнике 24 января 1812 г.: «Вчера младший сын графа Федора Григорьевича Орлова, Федор, проиграв 190 тысяч в карты, застрелился; но как пистолет был очень набит и заряжен тремя пулями, то разорвало ствол и заряд пошел назад и вбок. Убийца спасся чудесным образом; однако ж лицо все обезображено. Он останется жив, однако. Странно будет лет через 20 сказать: вот человек, который в 1812 году застрелился» (Русский архив.—1867).

Пушкин заинтересовался своим старым знакомцем не только потому, что этот последний был отчаянная голова, один из самых отпетых «шалунов» в гвардии. Это был новый вариант занимавшего Пушкина типа дворянина-разбойника. После Дубровского — Шванвича Ф. Орлов был новым звеном в цепи пушкинских героев этого рода.

Однако у реального Ф. Орлова была одна особенность, резко выделявшая его в этом ряду: он был герой Отечественной войны 1812 г. и инвалид, потерявший в бою ногу. Пушкин знал его уже игроком и гулякой с деревянной ногой.

Об обстоятельствах военной жизни Ф. Орлова нам известно следующее. Н. Н. Муравьев писал в своих записках: «Под Бородиным было четыре брата Орловых, все молодцы собой и силачи. Из них Алексей служил тогда ротмистром в конной гвардии. Под ним была убита лошадь, и он остался пеший среди неприятельской конницы. Обступившие его четыре польских ула-

на дали ему несколько ран пиками, но он храбро стоял и отбивал удары палашом; изнемогая от ран, он скоро бы упал, если бы не освободили его товарищи, князя Голицыны, того же полка. Брат его Федор Орлов, служивший в одном из гусарских полков, подскакав к французской коннице, убил из пистолета неприятельского офицера перед самым фронтом. Вскоре после того он лишился ноги от неприятельского ядра. Так, по крайней мере, рассказывали о сих подвигах, коих я не был очевидцем. Третий брат Орловых, Григорий, числившийся в кавалергардском полку и находившийся при одном из генералов адъютантом, также лишился ноги от ядра. Я видел, когда его везли. Он сидел на лошади, поддерживаемый под мышки казаками, оторванная нога его ниже колена болталась, но нисколько не изменившееся лицо его не выражало даже страдания. Четвертый брат Орловых, Михайла, состоявший тогда за адъютанта при Толе, также отличился бесстрашием своим, но не был ранен» (Русский архив.— 1885).

Н. Н. Муравьев — исключительно точный мемуарист, отличающий то, что он сам видел, от рассказов других лиц. Поэтому некоторые неточности, вкравшиеся в его свидетельство (Ф. Орлов ноги под Бородином не терял), не снижают достоинства его показаний: они свидетельствуют, что вокруг имен братьев Орловых, в том числе и Федора, существовал гвардейский (все четыре брата служили в гвардии) фольклор, окружавший их ореолом лихости и героизма.

Ноги Федор Орлов лишился позже. Историк Сумского гусарского (позже 3-го драгунского) полка, описывая неудачную, почти катастрофическую для союзников, битву под Бауценом, свидетельствует: «При этом нельзя не отметить особенно смелую атаку штабс-ротмистра Орлова с одним эскадронном Сумского полка. Завидя наступление французской конницы, он с эскадронном врубился в центр ее. <...> Орлов во время этого славного дела лишился ноги, но подвиг его был оценен и он награжден орденом св. Георгия 4-го класса». Позже, 20 апреля 1820 г., Ф. Орлов, уже служивший в лейб-гвардии уланском полку, был из ротмистров произведен высочайшим приказом в полковники, но фактически был не в строю, а находился при брате Михаиле Орлове. Кутя и играя в карты, он не был, однако, чужд веяниям времени и вступил в известную в истории декабризма масонскую ложу «Соединенных друзей» в Петербурге, однако к политэкономическим разговорам брата Михаила относился иронически, предпочитая им партию бильярда. 1 марта 1823 г. он был уволен от службы «в чистую» «за ранами с мундиром», что, очевидно, явилось результатом опалы Михаила Орлова и кишиневского разгрома.

Таким образом, когда Пушкин обдумывал план «Русского Пелама», собираясь ввести в роман Ф. Орлова, в его воображении вставал образ хромоногого, на деревянной ноге, разбойника — героя войны 1812 г.

Работа над «Русским Пелагом» совпадала с временем наиболее интенсивного общения Пушкина и Гоголя. В «Авторской исповеди» Гоголь рассказал о том, как Пушкин убеждал его приняться за обширное повествование «и в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет «Мертвых душ»¹. Разговор этот мог происходить, вернее всего, осенью 1835 г. 7 октября того же года Гоголь, явно продолжая устную беседу, писал Пушкину, что он уже «начал писать Мертвых душ». Осень 1835 г. — это время, когда остановилась работа Пушкина над «Русским Пелагом». Можно предположить, что это и есть тот «сюжет» «вроде поэмы», который Пушкин отдал Гоголю, говоря, что он «дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество разнообразных характеров». Видимо, Пушкин не просто пересказывал Гоголю (и уж тем более не читал по бумаге) дошедшие до нас планы «Русского Пелама» — он импровизировал на эту тему. В какой-то момент он мог вспомнить известный ему, согласно рассказу П. И. Бартенева, случай мошенничества с мертвыми душами (такой случай был известен и самому Гоголю)². По крайней мере авторитетное свидетельство Гоголя недвусмысленно указывает, что сюжет, подаренный Пушкиным, не был для поэта мимолетным, только что пришедшим в голову замыслом. Однако никаких следов планов чего-либо более близкого к «Мертвым душам» в рукописях Пушкина не сохранилось. Между тем Пушкин всегда «думал на бумаге, и самые летучие планы его отлагались в виде рукописей. Рукописи же последних лет сохранились хорошо, и таинственное исчезновение из них всяких следов «отданного» замысла само по себе нуждается в объяснении.

Гоголь, конечно, не собирался просто пересказать пушкинский сюжет своими словами: весьма интересны не только совпадения, но и несовпадения, позволяющие судить о глубине различий между творческим миром Пушкина и Гоголя. Наиболее тесное соприкосновение пушкинского замысла и гоголевского воплощения сохранилось в фигуре Ф. Орлова — капитана Копейкина. Образ Копейкина постепенно приспосабливался к цензурным условиям, сначала в порядке автоцензуры, потом — в результате давления на автора требований цензора Никитенко. В этом отношении наибольший интерес представляют ранние редакции. В них Копейкин сохраняет черты, сближающие его с Дубровским: Копейкин оказывается не просто атаманом раз-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— Т. VIII.— С. 440. Подробный анализ «пушкинских замыслов» Гоголя см.: Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург» // Временник Пушкинской комиссии.— Л., 1977.

² Свод данных см. в комментариях В. А. Жданова и Э. Е. Зейденшнур: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— Т. VI.— С. 900—901.

бойников, а главой огромного отряда («словом, сударь мой, у него просто армия [какая-нибудь]»)¹. Особое место Копейкина в ряду разбойников — народных мстителей в литературе тех лет в том, что его месть целенаправленно устремлена на бюрократическое государство: «По дорогам никакого проезда нет, и все это, понимаете, собственно, так сказать, устремлено на одно только казенное. Если проезжающий по какой-нибудь, т. е. своей надобности — ну, спросит только, зачем — да и ступай своей дорогой. А как только какой-нибудь фураж казенный, провиант или деньги, словом, [можете себе представить] все, что носит, так сказать, имя казенное, спуску никакого. Ну, можете себе представить, казне изъян ужасный»².

Обращает на себя внимание, что во всем этом эпизоде нелепые обвинения, которые выдвигаются в адрес Чичикова, странные применительно к этому персонажу, близко напоминают эпизоды «разбойничьей» биографии Ф. Орлова в замыслах Пушкина: и тот и другой (один в воображении губернских дам, другой, по замыслу Пушкина, вероятно, отражающему некоторую реальность) похищает девицу. Деталь эта у Пушкина является одной из основных и варьируется во всех известных планах «Русского Пелама», она же делается основным обвинением губернских дам против Чичикова.

Каково же действительное отношение Чичикова к капитану Копейкину? Только ли странная ассоциация идей в голове почтмейстера города N, упустившего из виду, что у Чичикова и руки и ноги — все на месте, оправдывает появление этого персонажа в «Мертвых душах»? Чичиков — приобретатель, образ совершенно новый в русской литературе тех лет. Это не означает, что у него нет литературных родственников. Проследим, какие литературные имена вспоминаются в связи с Чичиковым или какие ассоциации в поэме он вызывает, не отличая пока серьезных от пародийных (пародийная ассоциация — вывернутая наизнанку серьезная).

1. Чичиков — романтический герой светского плана. Чичиков «готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремьины»³. Подвыпив, он «стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте»⁴. К этому же плану героя поэмы относится и письмо к нему неизвестной дамы.

2. Чичиков — романтический разбойник: он врывается к Коробочке, по словам дамы, приятной во всех отношениях, «вроде Ринальд Ринальдина». Он — капитан Копейкин, он же разбой-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— Т. VI.— С. 528.

² Там же.— С. 528—529.

³ Там же.— С. 166.

⁴ Там же.— С. 152. «Послание Вертера к Шарлотте». — Известны два русских стихотворения на эту тему: В. Туманского и А. Мерзлякова.

ник, бежавший в соседней губернии от законного преследования, он же делатель фальшивых ассигнаций.

3. Чичиков — демоническая личность, он Наполеон, которого «выпустили» с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков.

Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а, впрочем, призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона. Полицмейстер, который служил в кампанию 12 года и лично видел Наполеона, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так чтобы тонок»¹.

4. Чичиков — антихрист. После уподобления Чичикова Наполеону следует рассказ о предсказании «одного пророка, уже три года сидевшего в остроге; пророк пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепи и овладеет всем миром. Пророк за предсказание попал, как следует, в острог»².

Если оставить пока в стороне последний пункт, то можно отметить следующее: в образе Чичикова синтезируются персонажи, завещанные пушкинской традицией: светский романтический герой (вариант — денди) и разбойник. Причем уже Пушкин наметил возможность слияния этих образов в облике рыцаря наживы, стяжателя и демонического эгоиста Гермманна. Описание сходства Чичикова с Наполеоном — пародийная цитата соответствующего места из «Пиковой дамы»: у Гермманна «профиль Наполеона»; «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурился. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 1, 244, 245).

Чичиков окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и воплощенный эгоист, Гермманн, рыцарь наживы, и благородный (грабит, как и Копейкин, лишь казну) разбойник. Синтезируя все эти литературные традиции в одном лице, он одновременно их пародийно снижает. Однако дело не ограничивается литературной пародией: Гоголь неоднократно подчеркивал, что обыденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло. Чичиков анти-злодей, анти-герой, анти-разбойник, человек, лишенный признаков («ни толстый, ни тонкий»), оказывается истинным антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь свет. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло — величественным.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— Т. VI.— С. 206.

² Там же.

Впитав в себя все романтические образы, он всех их обесцветил и обесценил. Однако в наибольшей мере он связан с Германном из «Пиковой дамы». Подобно тому, как сущность Дубровского и утопизм этого образа раскрывались проекцией на Гринева ↔ Швабрина, с одной стороны, и Пугачева — с другой, Германн разлагался на Пелама и Ф. Орлова, начало культуры и начало денег, обмана, плутней и разбоя. Чичиков сохранил лишь безнадежную прозу авантюризма ради денег. И все же связь его с разбойником глубока и органична. Не случайно фамилия Копейкина невольно ассоциируется с основным лозунгом его жизни: «Копи копейку». Гимн копейке — единственное родовое наследство Чичикова: «Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой»¹. Видимо, именно ассоциация, вызванная звучанием фамилии (а Гоголь был на это очень чуток)², привлекала внимание Гоголя к песням о разбойнике Копейкине. Песни о «воре Копейкине» в записях П. В. Киреевского были известны Гоголю³. Вполне вероятно, что хотя достоверных сведений об атамане Копейкине не было ни у собирателей⁴, ни у Гоголя, однако Гоголю могла быть известна устная легенда о солдате Копекникове (конечно, искаженная при записи на французском языке фамилия «Копейкин»), который сделался разбойником «поневоле», получив от Аракчеева отказ в помощи и отеческое наставление самому позаботиться о своем пропитании⁵.

Герой народных песен разбойник Копейкин, солдат «Копекников», прогнанный Аракчеевым, Ф. Орлов — инвалид-герой 1812 г., сделавшийся разбойником, сложно влились в образ капитана Копейкина. Существенна еще одна деталь отношения Копейкина к Чичикову: Копейкин — герой антинаполеоновских войн и Наполеон — две антитетические фигуры, в совокупности характеризующие героико-романтическую эпоху 1812 г. Синтез и пародийное измелъчание этих образов порождают «героя копейки» Чичикова. Можно было бы вспомнить, что и Пушкин связывал наполеоновскую эпоху и денежный век как два звена одной цепи:

Преобразился мир при громах новой славы

 Свидетелями быв вчерашнего паденья,

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— Т. VI.— С. 225.

² Ср. этимологизацию фамилий Завалишина, Полежаева, Соликова и Храповицкого (VI, 190) в связи с семантикой сна.

³ См.: Собрание народных песен П. В. Киреевского.— Л., 1977.— Т. 1.— С. 225—226 и 302.

⁴ «Кто и когда был вор Копейкин?» — спрашивал Киреевский Языкова (см.: Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову.— М.; Л., 1935.— С. 63; публикатор М. К. Азадовский не прокомментировал этого имени).

⁵ Текст этого «анекдота» был опубликован в «Revue des études franco-russes».—1905.— № 2.

Едва опомнились молодые поколения.
Жестоких опытов собирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры... (III, 1, 219).

Синтетическое отношение Чичикова к предшествующей литературной традиции не отменяет, однако, принципиальной новизны этого характера. Чичиков задуман как герой, которому предстоит грядущее возрождение. Способ мотивировки самой этой возможности ведет нас к новым для XIX в. сторонам гоголевского художественного мышления. Злодей в просветительской литературе XVIII в. сохранял право на наши симпатии и на нашу веру в его возможное перерождение, поскольку в основе его личности лежала добрая, но извращенная обществом Природа. Романтический злодей искупал свою вину грандиозностью своих преступлений, величие его души обеспечивало ему симпатии читателя. В конечном счете, он мог оказаться уклонившимся с пути ангелом или даже мечом в руках небесного правосудия. Гоголевский герой имеет надежду на возрождение потому, что дошел до предела зла в его крайних — низких, мелочных и смешных — проявлениях. Сопоставление Чичикова и разбойника, Чичикова и Наполеона, Чичикова и антихриста делает первого фигурой комической, снимает с него ореол литературного благородства (параллельно проходит пародийная тема привязанности Чичикова к «благородной» службе, «благородному» обращению и пр.).¹ Зло дается не только в чистом виде, но и в ничтожных его формах. Это уже крайнее и самое беспросветное, по мнению Гоголя, зло. И именно в его беспросветности таится возможность столь же полного и абсолютного возрождения. Такая концепция связана органически с христианством и составляет одну из основ художественного мира «Мертвых душ». Это роднит Чичикова с героями Достоевского.

Аналогия между Германном (Наполеон + убийца, разновидность разбойника) и Раскольниковым (та же комбинация признаков, дающая в итоге образ человека, вступившего в борьбу с миром богатства и стремящегося этот мир подчинить) уже обращала на себя внимание. Менее бросается в глаза связь этих образов с Чичиковым. Достоевский, однако, создавая Раскольникова, бесспорно, может быть, подсознательно, имел в виду героя «Мертвых душ».²

Антитеза «денди — разбойник» оказывается весьма существенной для Достоевского. Иногда она выступает обнаженно (например, в паре: Ставрогин ↔ Федька; вообще, именно потому,

¹ То, что герои этого плана вступают в борьбу с Золотом, стремясь подчинить его, придает им еще один признак — рыцарства. Это качество имеет тенденцию раздваиваться на рыцаря — Дон Кихота (Костанжогло, Штольд) и Барона из «Скупого рыцаря». Через Плюшкина этот последний также сопоставлен с Чичиковым.

² См.: Белый Андрей. Мастерство Гоголя. — М.; Л., 1934. — С. 99—100.

что Ставрогин рисуется как «русский джентльмен», образ его подключается к традиции персонажей двойного существования, являющихся то в светском кругу, то в трущобах, среди подонков), иногда в сложно трансформированном виде¹.

Такое распределение образов включено в более широкую традицию: отношение «джентльмен ↔ разбойник» одно из организуемых для Бальзака (Растиньяк ↔ Вотрен), Гюго, Диккенса. В конечном счете оно восходит к мифологической фигуре оборотня, ведущего днем и ночью два противоположных образа жизни, или мифологических двойников-близнецов. Имея тенденцию то распадаться на два различных и враждебных друг другу персонажа, то сливаться в единый противоречивый образ, этот архетип обладает огромной потенциальной смысловой емкостью, позволяющей в разных культурных контекстах наполнять его различным содержанием, при одновременном сохранении некоторой смысловой константы.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРОЗЕ ГОГОЛЯ

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным, лишь только мы сравним воплощение одного и того же сюжета средствами разных искусств. Переключение в другой жанр изменяет «площадку» художественного пространства. В «Театральном романе» М. А. Булгакова блестяще показано превращение романа в пьесу именно как переключение действия из пространства, границы которого не маркированы, в ограниченное пространство сцены. «...Книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнатке шевелятся люди. Я уверен, что зверь вытянул бы лапу и стал бы скрести страницу. Воображаю, какое любопытство горело бы в кошачьем глазу, как лапа царапала бы буквы!

¹ Подробнее см. в главе «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия».

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. <...> Вон бежит, задыхаясь, человек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь»¹.

Поскольку «коробочка» в дальнейшем оказывается изоморфной сцене², очевидно, что в понятие пространства здесь не входит его размер. Значима не величина площадки, а ее *отграниченность*. Причем отграниченность эта совсем *особого рода*: одна сторона «коробочки» открыта и соответствует отнюдь не пространству, а «точке зрения» в литературном произведении. Три другие формально границами не являются (на них может быть нарисована даль, пейзаж, уходящий в бесконечность, т. е. должно имитироваться *отсутствиие границы*). Нарисованное на них пространство должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть ее продолжением. Однако между сценой и ее продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на пространстве сценической площадки. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*.

При этом следует подчеркнуть, что выросшее в определенных исторических условиях представление о том, что художественное пространство представляет собой всегда модель некоего естественного пространства же, оправдывается далеко не всегда. Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как отдельные или противоположные (ср. наличие в средневековом понятии «Русской земли» признаков не только территориально-географического, но и религиозно-этического характера, дифференциального признака святости, противопоставленного в «чужих землях» греховности одних и иному иерархическому положению на лестнице святости — других; можно указать на наличие признака единственности, противопоставленного множественности других земель, и т. п.). Однако причина может быть и в другом: в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира.

Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его

¹ Булгаков М. Избранная проза.— М., 1966.— С. 538—539.

² «Коробочка моя давно уже не звучала. <...> Перед глазами теперь вставала коробка Учебной сцены. Герои разрослись и вошли в нее складно и очень бодро» (там же.— С. 544). Таким образом, художественное пространство обнаруживает некоторые топологические качества.

пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит,— чем его индивидуальная модель мира. Само собой разумеется, что «язык пространственных отношений» есть некая абстрактная модель, которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох¹.

Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом линейного направленного пространства, характеризующегося релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени).

В этом смысле можно провести различие между цепочкой точечных локализаций и линейным пространством, поскольку первые всегда ахронны. Приведем один пример: в чрезвычайной содержательной работе С. Ю. Неклюдова «К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине», знакомство с которой сильно повлияло на ход мыслей автора предлагаемой статьи, подчеркивается, что «места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя»². Однако, как отмечает и С. Ю. Нек-

¹ Язык художественного пространства иерархичен. Это проявляется, в частности, в том, что внутри тех или иных его разновидностей, с точки зрения более абстрактных моделей пространства, также могут быть выделены уровни сообщения и кода («подъязыка»). Так, например, объемная модель пространства может выступать в качестве языка, средствами которого моделируются некоторые внепространственные категории. Однако достаточно сопоставить объемную модель пространства, создаваемую средствами театра и средствами живописи, чтобы убедиться, что на этом уровне она уже будет выступать в качестве одного сообщения, передаваемого средствами разных языков.

² Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966.— Тарту, 1966.— С. 42.

людов, каждая из этих ситуаций имеет внутренне неподвижный, со всех сторон отграниченный («точечный») характер. Поэтому в тех случаях, когда последовательность эпизодов поддается перемещению и не задана (эпизод не содержит в себе однозначно предсказанного последующего), мы имеем дело не с линейным, а лишь с последовательно вытянутым точечным пространством.

Для описания точечного пространства нам уже пришлось обратиться к понятию отграниченности. Действительно, представление о границе является существенным дифференциальным признаком элементов «пространственного языка», которые, в значительной степени, определяются наличием или отсутствием этого признака как в модели в целом, так и в тех или иных ее структурных позициях.

Понятие границы свойственно не всем типам восприятия пространства, а только тем, которые выработали уже свой абстрактный язык и отделяют пространство как определенный континуум от конкретного его заполнения. Так, фреска, роспись стен отличается от живописи, в частности, тем, что не имеет художественного пространства, не совпадающего по своим границам с физическим пространством стен и сводов расписываемого помещения. Внутри той или иной фрески (или некоторых типов икон, лубочных рисунков и народных картинок) могут изображаться отдельные эпизоды одного сюжета в их хронологической последовательности. Эпизоды эти могут быть отграничены рамками, но иногда эта последняя отсутствует. В таком случае появляются иные функции, видимо, связанные с отсутствием границы текста или структурным понижением ее роли. Обязательной становится заданность отношений (синтагматика) эпизодов: порядок чтения эпизодов, их пространственная величина относительно друг друга (центральный эпизод обычно больше размером и выключен из заданной последовательности чтения боковых). Обязательным условием становится легкая вычленяемость эпизодов, что достигается повторным изображением одного и того же персонажа, включаемого в различные ситуации. Резкое сближение структуры этого типа с общеязыковым повествованием заставляет воспринимать изобразительный текст этого типа как рассказ в картинках (ср. книжки-картинки, комиксы и т. п.)¹.

¹ Ср. у Пушкина: картинки «изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке и шляфореке отпускает беспокойного *юношу*, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение *молодого человека*: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся *юноша*, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение *его к отцу*» (Пушкин и А. С. Полн. собр. соч.— Изд-во АН СССР, 1948.— Т VIII.— Кн. 1.— С. 99). Выделенные мной курсивом слова подчеркивают повторяемость центрального персонажа всех картинок и заставляют воспринимать их как эпизоды одного повествования с определенной, детерминированной последовательностью. С этим можно сопоставить заданность последовательности эпизодов в повествовательных жанрах фольклора.

Сближение живописи этого рода с повествованием, в частности, проявляется в заданности направления чтения картины или рисунка (вводится типичная для повествования временная ось развития сюжета). В этом смысле особенно интересны иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Каждая иллюстрация, построенная по законам перспективного рисунка эпохи Возрождения, составляет некий континуум пространства, в котором движутся в определенном направлении фигуры Данте и Вергилия. Динамика передается приемом повторения их фигур до четырех-пяти раз на одном и том же рисунке в разных пунктах траектории их движения. Единство второго плана рисунка приводит к тому, что при современном его «прочтении» создается впечатление одновременного присутствия многих Дантов и Вергилиев. О «чтении» живописи см. в книге Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (М.: Искусство, 1970.— С. 77—108).

Пространственная отграниченность текста от не-текста является свидетельством возникновения языка художественного пространства как особой моделирующей системы. Достаточно сделать мысленный эксперимент: взять некоторый пейзаж и представить его как вид из окна (например, в качестве обрамления выступит нарисованный же оконный проем) или в качестве картины. Восприятие данного (одного и того же) живописного текста в каждом из этих двух случаев будет различным: в первом он будет восприниматься как видимая часть более обширного целого, и вопрос в том, что находится в закрытой от взора наблюдателя части — вполне уместен. Во втором случае пейзаж, повешенный в рамке на стене, не воспринимается как кусок, вырезанный из какого-либо более обширного реального вида. В первом случае нарисованный пейзаж ощущается только как воспроизведение некоего реального (существующего или могущего существовать) вида, во втором он, сохраняя эту функцию, получает дополнительную: воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он кажется нам соотнесенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится моделью мира. Пейзаж изображает березовую рощу, и возникает вопрос: «Что находится за ней?» Но он же является моделью мира, воспроизводит универсум, и в этом аспекте вопрос: «Что находится за его пределами?» — теряет всякий смысл. Таким образом, пространственная отграниченность (равно как и все другие ее виды, о которых не идет речь в данной статье) связана с превращением пространства из совокупности заполняю-

Эпизоды такого типа могут восприниматься как «точечные» при наличии парной оппозиции с иначе отграниченными (например, линейными) эпизодами. Так, мы увидим, что в «Мертвых душах» locus посещаемых Чичиковым помещиков будет точечным («дом»), в противопоставлении линейному («дорога») locus'у главного героя. Взятые же лишь в сопоставлении друг с другом, эти эпизоды вообще не обнаруживают признака пространственной границы как значимого.

щих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования.

Отсутствие признака границы в текстах, в которых это отсутствие составляет специфику их художественного языка, не следует путать с подобным отсутствием его на уровне *речи* (в конкретном тексте), при сохранении в системе. Так, художественный символ дороги содержит запрет на движение в одном направлении, в котором пространство ограничено («сойти с пути»), и естественность движения в том, в котором подобная граница отсутствует. Поскольку, как мы отмечали, художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора. Так, у Толстого можно выделить (конечно, с большой степенью условности) несколько типов героев. Это, во-первых, герои своего места (своего круга), герои пространственной и этической неподвижности, которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus. Так, князь Белецкий из «Казачков» приносит с собой Москву (и — уже — московский свет, как определенный, свойственный ему тип пространства) в станицу, а Платон Каратаев — русскую деревню во французский плен. Это — герои, которые *еще* не способны изменяться или которым это *уже* не нужно. Они представляют собой исходную или завершающую точку траектории — движения героев, о которых речь будет дальше.

Героям неподвижного, «замкнутого» locus'a противостоят герои «открытого» пространства. Здесь тоже различаются два типа героев, которых условно можно назвать: герои «пути» (Пьер Безухов, Константин Левин, Нехлюдов и др.) и герои «степи» (дед Ерошка, Хаджи Мурат, Федя Протасов). Герой пути перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейном spatium'e. Присущее ему пространство подразумевает запрет на боковое движение. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние) мыслится как переход в другое, за ним последующее. Линейное пространство у Толстого обладает признаком заданности направления. Оно не безгранично, а представляет собой обобщенную возможность движения от исходной точки к конечной. Поэтому оно получает темпоральный признак, а движущийся в нем персонаж — черту внутренней эволюции. Существенным свойством нравственного линейного пространства у Толстого становится наличие (при отсутствии «ширины») признака «высоты»; движение героя по его моральной траектории есть восхождение, или нисхождение, или смена того и другого. Во

всяком случае этот признак обладает структурной отмеченностью¹.

В отличие от героя «пути», герой «степи»² не имеет запрета на движение в каком-либо боковом направлении. Более того, вместо движения по траектории здесь подразумевается свободная непредсказуемость направления движения. При этом перемещение героя в моральном пространстве связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности. Поэтому движение здесь является не эволюцией (точно так же, как «падение» Феди Протасова с точки зрения общества совсем не является нравственным понижением в том смысле, который применим к Нехлюдову на отрезке сюжета от вступления в гвардию до встречи на суде с Масловой). Оно не имеет и временного признака. Функция этих героев — в том, чтобы переходить границы, непреодолимые для других, но не существующие в их пространстве. Так, Хаджи-Мурат, живущий в мире, резко разделенном на сторонников Шамиля и русских, с предельной отмеченностью границы между двумя мирами, является единственным героем произведения, свободно перемещающимся, игнорирующим это деление (ср. функцию Терека как границы двух миров в «Казаках» и слова деда Ершки: «Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше, и в нашем живет, Куда придет, там и дом»³).

Пространственные отношения у Толстого, как мы видели, часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер. Иначе обстоит дело у Гоголя: в его произведениях особой отмеченностью обладает художественное пространство. *Spatium*, в котором движется и действует тот или иной герой, не только метафорически, но и в прямом смысле устроен тем или иным, присущим ему образом⁴.

¹ Следует отличать характер пространства, свойственного герою, от его реального сюжетного движения в этом пространстве. Герой «пути» может остановиться, повернуть назад или сбиться в сторону, приходя в конфликт с законами свойственного ему пространства. При этом оценка его поступков будет иной, чем для аналогичных действий персонажа с иным пространственно-этическим полем.

² В словах Феди Протасова «степь» — синоним антиаскетической, свободной от внутренних запретов нормы поведения человека: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» (Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. — М., 1952. — Т. XI. — С. 221).

³ Там же. — С. 200.

⁴ Отметим еще одну особенность: в системах, в которых локальная ситуация не обладает отмеченным признаком границы, положение персонажа зафиксировано или ограничено сравнительно небольшим набором поз и ситуаций. В системах с четкой границей поведение персонажа внутри очерченного художественного пространства — более свободно. Так, например, карнавальная маска, в отличие от сценического актера, не знает черты, отделяющей художественное пространство от не-пространства. Однако количество ограничений на позы и ситуации у нее значительно выше. Художник не может расположить фигуры вне полотна, но в пределах полотна он значительно свободнее, чем создатель фре-

В этом смысле художественное пространство у Гоголя в значительно большей мере «условно», т. е. художественно отмечено.

Художественное пространство в литературном произведении — это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Наивное восприятие постоянно подталкивает читателя к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку, даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе. Поэтому весьма существенным показателем будет вопрос о пространстве, в котором действие не может быть перенесено. Перечисление того, где те или иные эпизоды не могут происходить, очерчивает границы мира моделируемого текста, а мест, в которые они могут быть перенесены, — даст варианты некоторой инвариантной модели. Предположим, что мы имеем некоторый текст, в котором действие происходит в Москве и не может быть перенесено в другой город¹, и текст, допускающий перемещение в Петербург (но не допускающий перенесения в сельскую местность). Возможно включение их в оппозиции разного типа: «город — поместье», «столица — провинция», «маленький город — большой город»². Очевидно, что объект, который будет моделироваться пространством данных текстов, различен, хотя в обоих дело будет происходить в Москве. Теперь возьмем «Женитьбу» Гоголя, где действие происходит «в

ски. Укажем, что и в условном театре XX в., по мере того как жест делается более упрощенным, «типовым», позы — неподвижными, растет стремление выйти за пределы рампы, декорации, разрушить неподвижность театрального пространства. Ср. также неподвижную картину концовки «Ревизора» и выход городничего за пределы сценического пространства («Над кем смеетесь?»). Можно предположить, что степень фиксированности границ сценического пространства и свобода расположения персонажей внутри него находятся в отношении дополнительности.

¹ Ср., например, «Горе от ума», где действие могло бы разворачиваться в любом барском доме Москвы (любая часть старой Москвы, в которой мог быть расположен барский особняк, войдет в список взаимозаменяющих вариантов пространства) и невозможно вне Москвы. Таким образом, текст разворачивается в пространстве дома Фамусовых, но моделирует Москву. А поскольку столь территориально неравные пространства, как дом и город, объявляются идентичными, то обнаруживается, что общность их имеет не вещественно-протяженный, а топологический характер. Именно топологические свойства пространства создают возможность превращения его в модель непространственных отношений.

² В ходе работы над «Женитьбой» Гоголь переносит действие из поместья в Петербург. Ясно, что эта оппозиция в тексте значима (действие в окончательной редакции не может происходить в деревне). Однако существенный «петербургский» колорит все же представляет собой вариантную разновидность некоего более общего локального инварианта. Современный зритель (особенно под влиянием традиции Островского) не воспринял бы перемещение действия в Москву как нарушение правдоподобия локальной приуроченности текста.

Московской части», «поближе к Пескам, в Мыльном переулке»¹ (Петербург). Переместить действие в Замоскворечье, конечно, более возможно, чем на Невский проспект,— текст воссоздает особое художественное пространство, которое будет равно не Москве или какому-либо другому городу, а «купеческой части русского города» 1830-х гг.

Однако художественное пространство не есть пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов. Соотнесение его с действующими лицами и общей моделью мира, создаваемой художественным текстом, убеждает в том, что язык художественного пространства — не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение. Это особенно ясно в творчестве Гоголя и, видимо, не случайно.

Художественное зрение Гоголя воспиталось под впечатлением театрального и изобразительного искусств. Давно уже отмечалось, что определенные части повествования Гоголя представляют собой словесные описания театрализованных эпизодов. То же самое можно сказать и о живописи. Если в «Тарасе Бульбе» Гоголь прямо изображает описываемую им сцену как картину², то в более косвенной форме он неоднократно отсылает читателя к чисто живописным средствам изобразительности (ср., например, превращение сцены в картину в конце «Ревизора»). Примеры свидетельствуют, что Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами. Но отождествление одного и того же эпизода в его реально-бытовом, сценическом, живописном и литературном воплощении выделяло — именно благодаря общности сюжета — специфику различных типов моделирования пространства, разбивало иллюзию о непосредственной адекватности реального и художественного пространства и заставляло воспринимать это последнее как одну из граней условного языка искусства.

Специфика восприятия пространства проявилась уже в первом значительном произведении Гоголя — цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки». Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализуются в одном и том же месте. Но дело и в другом: они локализуются не только в разных местах, но и в разных типах пространства. Так, в «Заколдованном месте» волшебная природа этого «места» состоит в том, что в нем как бы пересекаются волшебный и обыденный миры. Вступивший на него получает возможность перехода из одного в другой. Эти миры

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1949.— Т. V.— С. 12, 15. В дальнейшем все ссылки на это издание — в тексте (римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

² «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte» (II, 95).

очень похожи, но сходство их — лишь внешнее: сказочный мир как бы *притворяется* обыденным, надевает его маску. Но то, что это — не подлинное сходство, а обманчивая похожесть, выражается прежде всего в их пространственной несовместимости. Сказочный мир «надевает на себя» пространство обыденного. Но оно явно не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается. Попав через двери «заколдованного места» в волшебный мир, дед и не почувствовал разницы — все предметы и их расположение ему знакомы. «Начал прищуривать глаза — место, кажись, не совсем незнакомое: сбоку лес, из-за леса торчал какой-то шест и виделся прочь — далеко в небе. Что за пропасть: да это голубятня, что у попа в огороде! С другой стороны тоже что-то сереет; взгляделся: гумно волостного писаря» (I, 311—312). Но когда дед пришел на то же самое место в обыденном мире, начались странные несоответствия пространства: «Вышел и на поле — место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. «Нет, это не то место. То, стало быть, подальше; нужно, видно, поворотить к гумну!» Поворотил назад, стал итти другою дорогою — гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне — гумно спряталось. В поле, как нарочно, стал накрапывать дождик. Побежал снова к гумну — голубятня пропала; к голубятне — гумно пропало» (I, 312—313).

Точка в пространстве волшебного мира — место, с которого видны и гумно, и голубятня, — «разлезлась» в обыденном, превратившись в обширную площадь. Но стоило пройти через «волшебную дверь», вернуться в фантастическое пространство, как территориальное *пятно* снова съезжилось в *точку*: «Глядь, вокруг него опять то же самое поле: с одной стороны торчит голубятня, а с другой гумно» (I, 313). А вот другой пример «закручивания» пространства — плоскостное пространство обыденного мира изоморфно вогнутому в мире волшебном: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская. «А то что такое?» допрашивал собравшийся народ старых людей, указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые верхи. «То Карпатские горы!» говорили старые люди» (I, 275). Деформация пространства может порождать комический эффект: известное место в «Пропавшей грамоте», где герой не может попасть вилкой с ветчиной себе в рот — «по губам зацепил, только опять не в свое горло» (I, 188), — можно истолковать и как растяжение пространства, и как то, что дед и нечистая сила находятся в разных — каждый в своем, но взаимоперекрывающихся пространствах.

Итак, пространства волшебного и бытового миров, при кажущемся сходстве, различны. При этом волшебный мир может

быть вкраплен в бытовую, составляя в нем островки (хата Пацюка, овраг в «Вечере накануне Ивана Купала»). Однако он может и как бы дублировать каждодневное пространство. Когда в «Майской ночи» дом сотника — то заколоченная развалина, на месте которой собираются строить винницу, то сверкающие хоромы, становится очевидным, что меняется не он: просто есть около села реальный пруд со старым домом, но *в том же месте* находится и обычно недоступный людям (попасть к нему можно лишь случайно) *другой* пруд, с *другим* домом на берегу. В нем и сейчас — в то же самое время, когда происходит действие повести, — живет панночка-утопленница. Эти два пространства взаимно исключают друг друга: когда действие перемещается в одно из них, оно останавливается в другом.

Разделение двух типов пространства уже в «Вечерах на хуторе» получает весьма глубокое художественное обоснование. Бытовое действие разворачивается чаще всего в пределах театрализованного пространства. Гоголь как бы ставит между своим повествованием и образом реального события сцену. Действительность сначала преобразуется по законам театра, а затем превращается в повествование. Это создает совершенно особый язык пространственных отношений в литературном тексте. Прежде всего, действие концентрируется на сравнительно небольшой сценической площадке. При этом на данной территории происходит перенаселение героев; здесь концентрируется *все* действие. От этого текст так часто приближается к драматургическому построению, членясь на монологи, диалоги и полилоги. Движения героев тоже переведены на язык театра — они не совершают *н е з н а ч и м ы х* движений. Движения превращены в позы: «Ужас оковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверзтые пальцы остались неподвижными на воздухе. Высокий храбрец, в непобедимом страхе, подскочил под потолок и ударился головою об перекладину; доски посунулись, и попович с громом и треском полетел на землю. «Ай! ай! ай!» отчаянно закричал один, повалившись на лавку в ужасе и болтая на ней руками и ногами. — «Спасайте!» горланил другой, закрывшись тулупом. Кум, выведенный из своего окаменения вторичным испугом, пополз в судорогах под подол своей супруги. Высокий храбрец полез в печь, несмотря на узкое отверстие, и сам задвинул себя заслонкою. А Черевик, как будто облитый горячим кипятком, схвативши на голову горшок, вместо шапки, бросился к дверям...» (I, 127—128). Эта особенность неоднократно уже отмечалась исследователями, особенно В. В. Гиппиусом, указавшим на зависимость жеста Гоголя от театра кукол¹, и А. Белым, писавшим: «Гоголем был осознан прием умерщвления движения

¹ Гиппиус В. В. Гоголь. — Л., 1924. — С. 40—59; ср. также чрезвычайно глубокую работу того же автора «Люди и куклы в сатире Салтыкова» в кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. — М.; Л., 1966.

с переходом жеста в застывшую мину»¹. Однако А. Белый полагал, что жесты этого типа (он их называл «механическим автоматизмом») свойственны лишь зрелому творчеству писателя, в «Вечерах» же он находил противоположный им «синтетический динамизм» и иллюстрировал это описанием поведения колдуна из «Страшной мести».

Приведенный нами пример свидетельствует, что дело здесь не только в хронологической смене одной системы другой. Изображение быта неизменно влечет за собой замедление динамики действий, переводимых на условный, родственник пантомиме, язык жестов (попутно заметим, что условность описания поведения героев в бытовых сценах у Гоголя значительно обнаженнее, чем в фантастических, вопреки мнению авторов, приравнивающих реализм правдоподобию, а изображение быта — реализму).

Театральность художественного пространства проявляется в бытовых сценах и в другом — в высокой отмеченности границ художественного пространства. Отграниченность пространства рампой и кулисами при полной невозможности перенести художественно реальное (а не подразумеваемое) действие за эти пределы — закон театра, который лишь подкрепляется тем, что каждый случай его нарушения (например, перенесение действия в зрительный зал в некоторых пьесах Пиранделло) приобретает острую структурную отмеченность. Эта замкнутость пространства может выражаться в том, что действие происходит в закрытом помещении (дом, комната) с изображением его границ (стен) на декорациях. Отсутствие стен со стороны зрительного зала не меняет дела, поскольку имеет непространственный характер: оно на языке театра эквивалентно тому условию построения словесного художественного текста, согласно которому автор и читатель имеют право знать все, что им необходимо, о героях и событиях. Открытость сцены со стороны зала изоморфна знанию того, что думают, делают, делали и будут делать герои литературного текста. В определенном отношении ее можно отождествить с «точкой зрения» словесных произведений.

Бытовые сцены у Гоголя очень часто происходят в закрытых помещениях, и наоборот: там, где в закрытом помещении совершается фантастическое действие, «закрытость» его отменяется. Во время колдовства внутренность башни меняется: «Чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо, и холод ночного воздуха пахнул даже ему в лицо» (там же.— С. 257).

Одна возможно и другое отграничение замкнутого пространства. Проведем снова аналогию со сценой: на декорациях могут быть нарисованы не замыкающие пространство стены, а бескрайние просторы полей и гор. Но это не изменяет замкнутости

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование.— М.; Л., 1934.— С. 162.

сценического пространства, которое отграничено совсем по другому принципу: декорация может изображать продолжение сценической площадки, и тем не менее между ними будет пролегать резкая грань: сцена — это пространство, *на котором может происходить действие*, и оно отграничено от пространства, *на котором действие никогда не происходит*. Что бы ни было нарисовано на декорации, она изображает находящееся по другую сторону этой границы. Нечто аналогичное происходит и у Гоголя: бытовая сцена — например, ссора Хиври и парубков на мосту — может быть окружена описанием безграничного пейзажа. Однако если для колдуна, пана Данилы, панночки, Вакулы верхом на черте это бескрайнее пространство и есть место действия, то для Хиври и парубков — оно по ту сторону недоступной черты, а действие развертывается на площадке, изоморфной сцене.

Другим отличием бытового пространства от волшебного является характер их заполнения. Первое заполнено вещами с резко выделенным признаком материальности (особенную роль играет еда), второе — не-предметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами, реками, растительностью. При этом рельеф выступает в резко деформированном виде. Если встречаются предметы, то в них выделена не материальность, а отнесенность к прошлому, экзотичность вида или происхождения. Главным же признаком волшебного пространства остается, в этом противопоставлении, его незаполненность, просторность.

Мы уже видели, что в бытовом пространстве самое движение представляется разновидностью неподвижности: оно разбивается на ряд статических поз со скачкообразными — вне художественного времени — переходами от одной к другой¹. Это тем более удивительно, что бытовое пространство набито людьми. Между тем «пустое» пространство второго типа неизменно характеризуется глаголами движения и антропоморфной подвижностью. «Серые стога сена и золотые снопы хлеба *станом располагаются* в поле и *кочуют* по его (поля.— Ю. Л.) неизмеримости». Даже состояние неподвижности описывается как движение: «Лениво и бездумно, *будто гуляющие без цели*, стоят подоблачные дубы»

¹ Неподвижность персонажей бытового пространства проявляется в невозможности для них совершить действие — поступок более серьезный, чем простое перемещение в пространстве. В этом смысле интересен Иван Федорович Шпюнька, нерешительность которого в вопросе женитьбы, конечно, не объясняется в духе вульгаризованного фрейдизма (как пример наиболее поверхностного истолкования этого типа см.: Hugh Mc Lean. Gogol's Retreat from Love; Toward an Interpretation of Mirgorod. American Contributions to the Fourth International Congress of Slavistik, Moscow, September, 1958. Mouton & Co, S.-Gravenhage). Дело здесь именно в невозможности для героя изменить свой статус: «Иван Федорович стоял, как будто громом оглушенный. Правда, Марья Григорьевна очень недурная барышня; но жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женой!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. Пот проступал у него на лице...» (I, 306—307).

(I, 111). «Небо, раскалившись, *дрожало...*» (там же.— С. 146). «Далеко от Украинского края <...> идут рядами высоковерхие горы. Гора за горою, будто каменными цепями, *перекидывают* они вправо и влево землю» (там же.— С. 271). Подобные примеры можно было бы значительно увеличить. Чем же объясняется это странное явление стиля, если не делать мало что говорящих ссылок на общую «одухотворенность» и «пластичность» гоголевского пейзажа? Для того чтобы понять это, вспомним тексты типа:

Кочуют вороны,
Кружат кусты.
Вслед эскадрону
Летят листья¹.

Подобное построение текста станет понятным, если мы представим себе *передвигающегося наблюдателя*. При бескрайности (отмечена не граница, а безграничность) пространства передвижение наблюдателя будет проявляться как движение неподвижных предметов, заполняющих простор. Действительно, особенно ярко этот признак проявляется у Гоголя при наблюдении пейзажа из динамического центра. При этом интенсивность глаголов движения — предикатов, приписываемых неподвижным предметам (сам наблюдающий находится в движении, но кажется себе неподвижным), находится в соответствии со скоростью передвижения центра: «Ему чудилось, что всё со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступивши темным лесом, и как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его; звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; сама дорога, чудилось, мчалась по следам его. Отчаянный колдун летел в Киев...» (I, 276). В «Мертвых душах»: «Летит мимо всё, что ни есть на земли» (VI, 247); в письмах: «Однообразно печальные сосны и ели, которые гнались за мною по пятам от Петербурга до Москвы» (X, 239).

Таким образом, нам пришлось ввести понятие «точки зрения». Оно нам пригодится и в дальнейшем.

Поскольку граница «фантастического» пространства в принципе заменена безграничностью («преображая всё в неопределенность и даль» — I, 153), оно не может характеризоваться в смысле величины абсолютными показателями и поэтому, казалось бы, не должно иметь градаций. Однако разные типы как замкнутых, так и неограниченных пространств «Вечеров», будучи взаимно противопоставленными, располагаются внутри каждой группы по степени интенсивности признака «замкнутость — разомкнутость». Это приводит и к необходимости его градации. Гоголь вводит интересную относительную градацию: чем интенсивнее

¹ Багрицкий Эдуард. Собр. соч.: В 2 т.— М.; Л., 1938.— Т. 1.— С. 588.

фантастичность пространства, тем — относительно к другим — оно безмернее: «Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее» (там же.— С. 159). Однако построение такого сверхраспространенного пространства требует особой позиции наблюдателя, и Гоголь решает вопрос, вынося «точку зрения», с которой строится описание пейзажа, вертикально вверх и переходя тем самым к трехмерному пространству. Все обилие волшебных полетов, неожиданных вознесений вверх служит созданию особых, неожиданно расширенных пространств. Вот полет деда на «сатанинском животном» в «Пропавшей грамоте»: «Глянул как-то себе под ноги — и пуце перепугалось: пропасть! крутизна страшная!» (там же.— С. 190). В «Заколдованном месте» — «под ногами круча без дна» (там же.— С. 314), причем это на ровном — в бытовом пейзаже — месте. Провалы и горы составляют рельеф «Страшной мести», причем там, где в этом произведении Гоголь, по условиям сюжета, не может поднять наблюдателя над землей, он искривляет самую поверхность земли, загибая ее края (не только горы, но и море!) вверх.

Мы еще увидим, какую большую роль вид сверху будет играть в «Вие», «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах».

Таким образом, нормальным состоянием волшебного пространства становится непрерывность его изменений: оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то совершается. В противоположность ему, бытовое пространство коснеет, по самой своей природе оно исключает движение. Если первое, будучи неограниченно большим, в напряженные моменты еще увеличивается, то второе отграничено со всех сторон, и граница эта неподвижна.

Оба типа пространства не только различны — они противоположны, составляя в системе «Вечеров» оппозиционную пару, исчерпывающую весь круг возможных видов художественного пространства. Размещающиеся в этих пространствах герои могут или принадлежать одному из них, или переходить из одного в другое, или попеременно появляться то в том, то в другом.

Каждому пространству соответствует особый тип отношений функционирующих в нем персонажей. Правда (возможно, под влиянием того, что в сознании Гоголя столь различные по художественному языку системы, как волшебная и бытовая сказка, объединялись в одну систему «народная поэзия», куда входили и другие жанры эпической и лирической народной поэзии), описанное нами разделение пространства проводилось с известной непоследовательностью. Так, в «Ночи перед Рождеством» поведение чертей и ведьм строится еще по тем же законам, что и бытовое поведение людей, а момент полета не связан с расширением и деформацией земного пространства (более того, точка зрения повествователя не совмещена с летящим Вакулой, а неподвижна и находится на земле; ср.: «Пролетел как муха под самым месяцем», где летящий кузнец — не точка зрения, а

объект наблюдения, которое направлено *снизу вверх*). Эти особенности «Ночи перед Рождеством», совпадая с некоторыми другими чертами этого произведения, поддерживают текстологическое наблюдение Н. С. Тихонравова о том, что «повесть была вписана автором в эту записную книгу ранее всех предшествующих ей набросков», возможно, в 1830 г.

Возникшая в тексте «Вечеров» система пространственных отношений оказалась в достаточной мере мощной моделирующей системой, которая способна отделяться от своего непосредственного содержания и становится языком для выражения внепространственных категорий. Так, пространственная разделенность, взаимонепроницаемость, вещьность наметили средства выражения столь существенной для Гоголя на следующем этапе идеи разобщенности, некоммуникабельности людей в замкнутом мире. Явно ощущается в «Вечерах» стремление Гоголя выражать в пространственных категориях и этико-эстетические оценки. Так, бытовое не может быть величественным, фантастическое не может быть ничтожным и т. д. Правда, здесь не наблюдается *полной* противопоставленности групп: пространство бытовое может быть только комическим (трагедия всегда связана с вторжением в него чуждых отношений), а пространство волшебное — и трагическим, и комическим.

Однако нас не должно обескураживать то, что категории языка пространства не описывают *всего* текста «Вечеров» и что далеко не все семантические поля текста разбиваются на группы с легко устанавливаемой взаимной эквивалентностью. То, что мы называем языком художественного произведения, на самом деле представляет собой совокупность языков. Художественный текст представляет собой как бы хор, одновременно говорящий на многих языках. Отношения между ними могут быть различными: какой-либо один может занимать доминантное положение, навязывая свою систему моделирования всем другим. Однако языки могут и различаться или даже взаимопротиворечить друг другу, образуя контрапунктное построение.

Создание «Миргорода», а также циклизация другой группы повестей вокруг Петербурга определили особое значение пространственных представлений в творчестве Гоголя этих лет. «Миргород» в этом отношении особо примечателен. Пушкин в «Евгении Онегине» говорил об особом «деревенском» чувстве времени:

...Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок — верный наш брегет (VI, 113).

Гоголь начинает «Миргород» с декларации особой «деревенской» географии. Рядом стоят два эпиграфа — из географии Зяблов-

ского: «Миргород нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц» — и «Из записок одного путешественника»: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны». Сопоставление двух различных определений одного и того же создает целый ряд дополнительных значений: тут и ироническое сопоставление карамзинистской формулы «Из записок одного путешественника» с содержанием, а содержания — с тоном и синтаксисом самой записи, и выделение двух точек зрения на понятие достопримечательности, и многое другое. Однако нельзя не заметить, что эпиграфы, давая две различные точки зрения на понятие географического пространства («что такое Миргород?»), тем самым приковывают внимание к этой категории. Система пространственных отношений в «Миргороде» вырастает из «Вечеров», но гораздо более сложна и разработана.

В «Старосветских помещиках» структура пространства становится одним из главных выразительных средств. Все художественное пространство разделено на две неравные части. Первая из них — почти не детализованная — «весь остальной» мир. Она отличается обширностью, неопределенностью. Это — место пребывания повествователя, его пространственная точка зрения¹. «Я отсюда вижу низенький домик» (II, 13); «я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» (там же); «я думаю, что не имеет ли самый воздух в Малороссии какого-то особенного свойства, помогающего пищеварению, потому что если бы здесь вздумал кто-нибудь таким образом накушаться, то (...) очутился бы лежащим на столе» (там же.— С. 27; разрядка моя.— Ю. Л.). Вторая — это мир старосветских помещиков. Главное отличительное свойство этого мира — его отгороженность. Понятие границы, отделяющей это пространство от того, обладает предельной отмеченностью, причем весь комплекс представлений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны организован этим разделением, подчинен ему. То или иное явление оценивается в зависимости от расположения его по ту или по эту сторону пространственной границы. Жилище старосветских помещиков — особый мир с кольцеобразной топографией, причем каждое из колец — это особый пояс границы, которая чем ближе к центру, тем недоступнее для внешнего мира. Пейзаж и все предметы на местности строятся по плану концентрических кругов: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за застенок, *окружающий* небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его *окружающие*, пошатнувшиеся на сторону, осененные

¹ Вопрос о «точке зрения» как некотором текстообразующем структурном принципе впервые был поставлен Г. А. Гуковским.

вербами, бузиною и грушами» (II, 13). Итак, сначала кольцо изб, имеющее границей кроны деревьев, затем сад с границей-плетнем и дворик с частоколом. Защитный характер имеет и — тоже концентрическая — граница: «лай, который поднимали флегматические барбосы, бровки и жучки» (там же. — С. 14). Затем — дом, окруженный галереей. Галерея, как и каждая граница, создает полосу недоступности для определенных сил. Через пояс «деревня — сад — лай» не проникают чужие (т. е. «злые») люди, галерея непроницаема для дождя. Она идет «в округ всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась дождем» (там же. — С. 13).

Следующий пояс — поющие двери, которые должны не допускать холод. Не случайно наружная издает «странный дребезжащий и вместе стонущий звук <...> «батюшки, я зябну!» (там же. — С. 18) — она граница между внешним холодом и внутренним теплом («комнатки эти были ужасно теплы»). Любые свойства атрибутируются или внешнему, или внутреннему пространству и в зависимости от этого получают свою оценку. Парная оппозиция внешнего и внутреннего пространства выступает как трансформация оппозиции «волшебное — бытовое» пространство «Вечер».

Внешнее пространство обладает некоторыми интересными свойствами. Во-первых, оно далекое, в отличие от внутреннего, которое наделено признаком близости. Интересно, что, вопреки общепринятому, категория «близкого — далекого» представляет собой постоянный признак и не соотносится с расстоянием от того места, где находится говорящий. Фраза: «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков» — всей детализацией в описании «домика» и всем последующим изложением утверждает его как «близкий», а место пребывания «я» — как далекое. Развитием такого построения будет знаменитое: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу...» (VI, 220). Поместье Товстогубов обладает еще одним свойством: оно «свое», а то, что лежит за его пределами, — «чужое». Причем снова это свойство не относительно: оно характеризует пространство старосветских помещиков как таковое, а не только в отношении к его непосредственным владельцам. Не случайно, когда автор заезжал к старосветским помещикам, «лошади весело подкачивали под крыльцо, кучер преспокойно слезал с козел и набивал трубку, как будто бы он приезжал в собственный дом свой» (II, 14). Это не случайно: поместье старосветских помещиков и есть Дом с большой буквы. Обитатели его не считали пространство, ограниченное деревьями, плетнем, частоколом, галереей, поющими дверьми, узкими окнами, теплотой и уютom, одним из многих подобных гнезд (так смотрит автор), — все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, наделенный полностью противоположными их поместью каче-

ствами. Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате — это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате. Это замечательно выражено в том, как она аттестует гостю водку, перегнанную на персиковых косточках: «Если как-нибудь, вставая с кровати, ударится кто об угол шкапа или стола, и набежит на лбу гугля, то стоит только одну рюмочку выпить перед обедом — и всё как рукой снимет» (там же.— С. 26). Она не допускает даже мысли, чтобы стол и шкаф стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет: не создавая угрозы для встающего с кровати, а каким-либо другим образом.

Радушие, гостеприимство и доброжелательность также являются постоянным свойством этого «домашнего» пространства. Законом внутреннего мира является уют.

Безграничный внешний мир образует не продолжение (количественное увеличение) расстояний внутреннего, а пространство *иного типа*: возвращение гостя к себе домой («гость обыкновенно жил в трех или четырех от них верстах») не отличается от самого продолжительного путешествия — это «дальняя дорога» (там же.— С. 25), выход в другой мир. Этот мир не изображается уже автором в виде волшебного-фантастического, но для старосветских помещиков он продолжает оставаться мифологическим пространством. Он отгорожен, как в сказке, лесом («за садом находился у них большой лес», там же.— С. 28), там живут таинственные дикие коты — «никакие благородные чувства им не известны; они живут хищничеством и душат маленьких воробьев в самых их гнездах» (там же.— С. 29), там кошечка Пульхерии Ивановны «набралась романтических правил» (ср. романтическую антитезу домашнего уюта и мятежных странствий в «Гансе Кюхельгартене»). В отличие от уюта и безопасности — законов внутреннего мира, внешний населен опасностями и вызывает у обитателей внутреннего настороженность и тревогу: там бывают «всякие случаи» (во внутреннем мире «случаев» не бывает) — «нападут разбойники или другой недобрый человек» (там же.— С. 25). Нельзя сказать, чтобы внешний мир вызывал у обитателей внутреннего ужас или сильные неприязненные чувства. Они даже с интересом и доброжелательством слушают вести из него, но настолько убеждены в том, что он *иной*, что известия о нем в их сознании неизбежно облакаются в форму мифа (например, разговор о войне с мифологической персонификацией: «француз тайно согласился с англичанином»). Чудесные события во внешнем мире не удивляют старосветских помещиков, зато обыкновенное в нем вызывает их искреннее удивление. Отказ пленной турчанки от свинины не привлекает их внимания на фоне такого удивительного события, как обыденность ее поведения: «Такая была добрая туркения, и не заметно совсем, чтобы турецкую веру исповедывала. Так совсем и ходит почти, как у нас; только свинины не ела: говорит, что у них как-то там в законе запрещено»

(там же.— С. 27). Если бы «туркенья» вела себя, как колдун в «Страшной мести», это было бы для Пульхерии Ивановны менее удивительно, чем ее сходство с другими людьми.

Внутренний мир — ахронный. Он замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем *ничего не происходит*. Все действия отнесены не к прошедшему и не настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же (прошедшее — время, когда Афанасий Иванович «служил в компанейцах» и «увез довольно ловко Пульхерию Ивановну», — также отнесено в область мифологии и настоящему миру не принадлежит, «об этом уже он очень мало помнил»).

«*Не проходило нескольких месяцев*, чтобы у которой-нибудь из ее девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного. {...} Пульхерия Ивановна обыкновенно бранила виновную» (там же.— С. 18—19). «Как только занималась заря (они всегда вставали рано) и двери заводили свой разногласный концерт, они уже сидели за столиком и пили кофий. Напившись кофею, Афанасий Иванович выходил в сени и, стряхнувши платком, говорил: «Киш, киш! пошли, гуси, с крыльца!» На дворе ему *обыкновенно* попадался приказчик. Он, *по обыкновению*, вступал с ним в разговор» (там же.— С. 21). И далее все время нагнетаются глаголы несовершенного вида со значением многократности, подчеркивающие повторяемость действий: «Афанасий Иванович закусывал», «говаривал *обыкновенно*»; «За обедом *обыкновенно* шел разговор...» (там же.— С. 22; курсив мой.— Ю. Л.).

Однако в данном случае речь идет не просто об описании событий, многократно происходивших, а о *принципе* ахронности, о том, что любое, в том числе и однократное, событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться. В этом смысле удивительно одно место: говорится, что Пульхерия Ивановна *лишь однажды* «вошла» «в хозяйственные статьи вне двора»; «Один только раз Пульхерия Ивановна пожелала обревизировать свои леса». Однако дальнейшее изложение все идет в форме описания многократных действий. На вопрос Пульхерии Ивановны, отчего дубки сделались такими редкими: «Отчего редки?» — *говаривал обыкновенно* приказчик {...} пропали! {...} Пульхерия Ивановна совершенно удовлетворилась этим ответом и, приехавши домой, давала повеление удвоить только стражу в саду» (там же.— С. 20).

Невозможность совершения событий, невозможность изменения, знакомая нам по «Ивану Федоровичу Шпоньке», приобретает особый смысл. Неизменность — свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства. Вера в невозможность этого делает сам вопрос предметом шуток: «Иногда, если было ясное время и в комнатах довольно тепло, натоплено, Афанасий Иванович, развеселившись, любил пошутить над Пульхерию Ивановною и поговорить о чем-нибудь постороннем.

«А что, Пульхерия Ивановна», — говорил он: «если бы вдруг загорелся дом наш, куда бы мы делись?» (там же. — С. 24).

И когда в мире старосветских помещиков нечто совершается, — происходит катастрофа. Изменение здесь равнозначно гибели. Причем характерно, что происходит оно не как результат внутренней неизбежности; чуждая Дому смерть вторгается извне: как в мифе, она приходит из леса.

Как мы уже отмечали, оппозиция «внутренний мир — внешний мир» «Старосветских помещиков» в определенном отношении соответствует противопоставлению «бытовой — фантастический» в «Вечерах». Однако внутренний мир здесь имеет существенное отличие: он не включает в себя того окостенения, кукольности, скачкообразного перехода от позы к позе, которое было присуще «бытовому» миру «Вечеров». Взятый внутри себя, он лишен некоммуникабельности. Более того, составляющие его персонажи с е д и н е н ы, а н е р а з ъ е д и н е н ы. И из намеков, разбросанных по тексту повести, видно, что разъединенность, эгоизм, обрыв коммуникаций царят именно во внешнем мире, где живут «чиновник казенной палаты» и те, которые «наполняют, как саранча, палаты и присутственные места» (с. 15), или даже романтический «человек в цвете юных еще сил», «влюбленный нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно», дважды пытавшийся «умертвить себя» после смерти супруги и уже через год весело играющий в карты в обществе молодой жены. Внешний мир не унаследовал от фантастического его поэзии — таинственным и мифическим он представляется только обитателям внутреннего. Напротив, именно в усадьбе Товстогузов нашла прибежище поэзия, изгнанная из холодного внешнего мира. Поэтому в повести фактически две пространственные оппозиции. Для повествователя — большой, холодный и далекий мир «здесь» (Петербург) и теплый маленький мир старосветских помещиков. Для Товстогузов — мифологический внешний и буколический внутренний. Как и всякая буколика, он, будучи для читателей XIX в. парно соотнесен с мифом, противостоит ему бытовизмом, обыденностью, не-фантастичностью. Товстогубы убеждены, что «необыкновенное» происходит вне их мира. Таким образом, для повествователя и для «старичков» поэтическое (таинственное, фантастическое) и прозаическое распределяются по-разному:

Для «старичков»:

<u>внутренний мир</u>	<u>внешний мир</u>
бытовой, обыденный	таинственный, мифологический

Для повествователя:

<u>мир старосветских помещиков</u>	<u>внешний мир, «здесь»</u>
поэтический	холодно-прозаический

Мы видим, что внешний мир повести сохранил связь с разомкнутым, безграничным пространством «Вечеров» лишь в наивных представлениях Товстогузов. Само по себе это пространство в текст повести не введено, но оно присутствует в том, что можно назвать масштабом внутреннего пространства повести.

Преподнесение мелочей крупным планом, значение, которое уделяется ничтожным событиям, заставляют понимать, что в этом мире считается крупным. В этом — смысл подробной подачи незначительных деталей: «А вот это пирожки! это пирожки с сыром! это с урдою! а вот это те, которые Афанасий Иванович очень любит, с капустою и гречневою кашею». «Да», прибавлял Афанасий Иванович: «я их очень люблю; они мягкие и немножечко кисленькие» (II, 27). Здесь интересна и градация в оценке пирожков (одни аттестуются только по начинке, а о другом говорится как об общем знакомом, в некотором роде знаменитости, с употреблением оборота «это тот, который...»), и отношение Афанасия Ивановича к сообщению Пульхерии Ивановны как в высшей мере значительному и требующему утверждения или опровержения, и сложная (составленная из двух показателей, причем второй разделен на градации: «кисленькие», в отличие от «кислых», и «немножечко кисленькие», в отличие от «просто кисленьких») мотивировка сцены:

Место, которое занимают в этом мире пирожки, дает масштаб самого этого мира, и этот масштаб явно не измеряется только соотношением с внешним пространством, в котором находится повествователь, или же с тем, как его представляют себе «старички». Следовательно, есть еще одно — подразумеваемое — внешнее пространство, с которого снята мифологичность (она отошла в тот миропорядок, оба антитетических мира которого характеризуются н а и в н о с т ь ю), но сохранился размах и значительность «разомкнутого» мира «Вечеров».

Три типа внешнего пространства определяют и три типа отношений к внутреннему пространству, что раскрывает его сущность с разных сторон. Взаимоналожение всех этих отношений и составляет специфику пространства в «Старосветских помещиках».

Г. А. Гуковский справедливо указал, что в цикловом единстве «Миргорода» составляющие его повести имеют разную степень самостоятельности. «Старосветские помещики» и «Вий» представляют в большей мере самостоятельные художественные тексты, а «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» составляют текстовую парную оппозицию. Это подтверждается и на анализе интересующего нас вопроса. Оба произведения связаны развивающей основной пространственной оппозицией «Вечеров».

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» признак пространственной границы не подчеркнут с такой резкостью, как в «Старосветских помещиках»: «антипространство» к современному Миргороду вынесено за текст.

Это приводит к тому, что «печальная застава с будкой, в которой инвалид чинил серые доспехи свои», не выступает как некий пространственный рубеж между миргородской лужей и загородным ландшафтом. «Поле, местами изрытое, местами зеленящее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо» лежит не вне, а в пределах мира Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Более того, может показаться, что этому миру присуща безграничность, поскольку концовка «Скучно на этом свете, господа!» распространяет законы «Миргорода» на весь «этот свет». Однако безграничность здесь — только кажущаяся. На самом деле все пространство Миргорода поделено внутренними границами на мельчайшие, но изолированные территории. Не случайно основным признаком миргородского ландшафта являются заборы: «Направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень» (II, 244). Плетень — не средство самозащиты от реальных вторжений: «в Миргороде нет ни воровства, ни мошенничества». Он — граница маленького мирка. Недаром двор Ивана Ивановича имеет свою, двор Ивана Никифоровича — свою физиономию. По сути дела, содержание повести сводится к тому, как условная граница становится пропастью между двумя мирками.

Сначала плетень между дворами двух друзей не препятствует их общению — через плетень имеется перелаз, он не заслоняет вида и не делает мир соседнего двора недоступным для зрения: глаза Ивана Ивановича, лежавшего под навесом, «перешагнули через забор (...) занялись невольно любопытным зрелищем» (там же.— С. 228). Граница не непроницаема, но она существует, и переход через нее — допустимое, но не совсем ординарное вторжение: «Как же это вы говорите, Иван Иванович, что я вам не оказываю никакой приязни? Как вам не известно! Ваши волы пасутся на моей степи, и я ни разу не занимал их. (...) Ребятишки ваши перелезают через плетень в мой двор и играют с моими собаками — я ничего не говорю: пусть себе играют, лишь бы ничего не трогали!..» (там же.— С. 234). На наших глазах непреодолимость преграды возрастает. Отправляясь для решительного разговора, Иван Иванович уже не воспользовался перелазом: «Двор Ивана Никифоровича хотя был возле двора Ивана Ивановича и можно было перелезть из одного в другой через плетень, однако ж Иван Иванович пошел улицею» (там же.— С. 230—231). Первым актом ссоры является строительство гусиного хлева «прямо против» того места, «где обыкновенно был перелаз чрез плетень». Гусиный хлев не только пересекает ход, но и заслоняет вид, заменяя зрелище соседской усадьбы совсем иными картинами: «Омерзительное намерение вышеупомянутого дворянина,— пишет в жалобе Иван Иванович,— состояло единственно в том, чтобы учинить меня свидетелем непристойных пассажей; ибо известно, что всякой человек не пойдет в хлев, тем паче в гусиный, для приличного дела» (там же.— С. 249).

Граница делается неприступной: «Если соседняя собака затесалась когда на двор, то ее колотили, чем ни попало; ребяташки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» (там же.— С. 241). А далее — Иван Никифорович «совершенно застроился от Ивана Ивановича, так что сии достойные люди никогда почти не видали в лицо друг друга» (там же.— С. 263).

Дело здесь не столько в простом разделении физически осязаемого пространства на участки, сколько в ином: каждый отдельный мирок составляет чью-то собственность и набит собственностью. От этого весь миргородский быт плотно уставлен вещами, а вещи характеризуются прежде всего их принадлежностью кому-нибудь владельцу. Не случайно желанию получить ружье (сделать ружье Ивана Никифоровича своим ружьем) предшествует у Ивана Ивановича следующее размышление: «Господи, боже мой, какой я хозяин! Чего у меня нет? Птицы, строение (<...>) всякая прихоть, водка перегонная настоящая; в саду груши, сливы; в огороде мак, капуста, горох... Чего ж еще нет у меня?» (там же.— С. 228).

Для того чтобы понять, какое значение имеет это разделение на «мое» и «твое» для понятия пространства, обратимся к тому, как оно определяется в общей математической литературе.

Пространство не образуется простым рядом расположением цифр или тел.

Известно, что одним из основных свойств любого пространства является непрерывность. Непрерывность того или иного пространства (или его части) состоит в том, что его нельзя разбить на не прилегающие друг к другу части. Таким образом, если две соседние фигуры входят в одно пространство, то границей их будет множество всех точек, одновременно принадлежащих как одной, так и другой фигуре. Но понятие пространства не есть только геометрическое: «Пусть мы исследуем какую-либо непрерывную совокупность тех или иных объектов. (<...>) Отношения, имеющиеся в такой совокупности, могут оказаться сходными с обычными пространственными отношениями, как «расстояние» между цветами или «взаимное расположение» областей фазового пространства. В таком случае, отвлекаясь от качественных особенностей изучаемых объектов и принимая во внимание только эти отношения между ними, мы можем рассматривать данную совокупность как своего рода пространство»¹. В этом смысле очевидно, что если проведенная в некотором геометрическом пространстве отграничивающая черта (например, разделение некоторой территории на участки) не создает перерыва в геометрическом пространстве, то придание этим участкам принадлежности разным лицам не позволит создать единого *пространства собственности*, поскольку в месте перехода от «твоей» к «моей» создастся «про-

¹ Александров А. Д. Абстрактные пространства // Математика, ее содержание, методы и значение.— М., 1956.— Т. 3.— С. 148.

странственный перерыв» — не возникнет границы, совокупности точек, которые одновременно принадлежали бы и «твоему», и «моему» пространству. Таким образом, единое пространство распалось не просто на отдельные предметы, а на мозаику утративших между собой непрерывность пространств.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» нет единого пространства. От этого весь пейзаж бесконечно уменьшен. Вид издали или сверху (у Гоголя в пространственном отношении это синонимы) не открывает просторов, не расширяет горизонта, линия которого совмещается с границами двора: «Если взглянуть на него (дом Ивана Ивановича.— Ю. Л.) издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку, наполненную блинами» (II, 224). Здесь явно точка зрения наблюдателя пространственно вынесена вверх, но — уникальный случай в творчестве Гоголя — подобный прием не создает представления о беспредельно расширяющейся поверхности земли.

Отметим еще одну деталь: в творчестве Гоголя устойчиво представление об отраженном (перевернутом) пейзаже как образе простора: отражение, дополняющее небесный свод над головой его образом под ногами, снимает ограничительную поверхность, замыкающую пространство снизу, и является, вместе с мотивом полета, выражением инвариантной пространственной модели безграничности:

Пленительно оборотилось всё
Вниз головой, в серебряной воде:
Забор, и дом, и садик в ней такие ж.
Все движется в серебряной воде:
Синет свод, и волны облак ходят (I, 61).

«Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы,— всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну» (там же.— С. 113—114). «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы <...> подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо» (там же.— С. 246).

Но в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «перевернутый» пейзаж получает противоположную функцию — становится средством создания миниатюрного пространства. Герой попадает в темную, как камера-обскура, и закрытую со всех сторон комнату Ивана Никифоровича: «Комната, в которую вступил Иван Иванович, была совершенно темна, потому что ставни были закрыты, и солнечный луч, проходя в дыру, сделанную в ставне, принял радужный цвет и, ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт из очеретяных крыш, деревьев и развешенного на дворе платья, все только в обращенном виде» (II, 231—232). Уменьшенный, помещенный в темную комнату и лишенный верхней половины «обращенный» ландшафт на стене комнаты Ивана Ни-

кифоровича — как бы пародия на любимый Гоголем бескрайний вид земного простора, отраженного в просторе водном.

Миргород, обуянный эгоизмом, *перестал быть пространством* — он распался на отдельные частицы и стал хаосом.

Обычно существует представление, что эволюцию Гоголя можно свести к следующей: еще в «Вечерах» он указал на существование общественного зла, но облек его в фантастические одежды, противопоставив положительному миру быта. В дальнейшем Гоголь сошел со своей критики мистифицированную оболочку и показал зло в его социальном облике. Эта концепция нуждается в некоторых коррективах. Как мы видели, именно бытовое пространство «Вечеров» превращается в «Миргороде» в раздробленное не-пространство. Быт переходит в хаос (раздробленную неорганизованность материи). Что касается фантастического мира, то в «Миргороде» он порождает космос — бесконечную сверхорганизацию пространства. Это видно на примере «Тараса Бульбы» и «Вия».

Пространство в «Тарасе Бульбе» противостоит «Старосветским помещикам» своим принципиально безграничным характером, а в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — отсутствием внутренних разграничений. Запорожская сечь — фокус пространственной конструкции повести — не имеет закрепленного места. Тарас и сыновья прибыли на остров Хортица, «где была тогда Сечь, так часто переменявшая свое жилище» (II, 61). На сечи нет не только оград, но и постоянных жилищ: «Нигде не видно было забора или тех низеньких домиков с навесами на низеньких деревянных столбиках, какие были в предместьи. Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность» (там же.— С. 62). Не случайно стены появляются лишь как враждебная запорожцам сила. Тщательно описываются земляной вал и крепостные стены Дубно, и следует признание: «Запорожцы не любили иметь дело с крепостями» (там же.— С. 86). «Отступайте, отступайте скорей от стен!» — закричал кошевой» (там же.— С. 117). «Подальше, подальше, паны братья, от стен!» (там же.— С. 120) — предупреждает своих уманцев Остап. Стены — не защита, а враг. Другой враг — это вещи. Их бьют, ломают. Отправляясь в поход, Тарас бьет посуду. Вещи рвут и ломают. И чем вещи ценнее, тем большему унижению их подвергают. Дважды повторяется образ «Слова о полку Игореве»: «Не раз драли на онучи дорогие паволоки и оксамиты» (там же.— С. 127), «пошли тот же час драть китайку и дорогие оксамиты себе на онучи» (там же.— С. 81), причем в последнем случае и это осуждается как излишняя привязанность к вещам («берите одно только оружие»). В вещах же и деньгах — добыче запорожцев — подчеркивается любопытная черта: добыча — не собственность. Ею уже владели многие, она прошла через десятки рук. «На полках по углам стояли кувшины,

бутыли и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской, зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями через третьи и четвертые руки» (там же.— С. 44). Таким образом, вещи и самое право собственности перестают быть неподвижной, разгораживающей категорией. Более того — вещи существуют, чтобы их бить и пропивать, дома — чтобы бросать. Понятие границы и отграниченного пространства вводится лишь затем, чтобы его нарушить и сделать переход не просто движением, а *освобождением*, актом воли. «Лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек. <...> Пахарь ломал свой плуг, бровари и пивовары кидали свои кади и били бочки, ремесленник и торгош послал к чорту и ремесло и лавку, бил горшки в доме. И все, что ни было, садилось на коня» (там же.— С. 46—48). Одновременно происходит разрушение собственности, вещей, жилища (которые выступают здесь как синонимы и образуют архисему с признаком пространственной отгороженности и зафиксированности) и переход к движению («садилось на коня»). Характерно, что миру вещей противостоят небо и степь («с жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме *вольного неба*» (там же.— С. 65; курсив мой.— Ю. Л.). Степь и небо противостоят дому и вещам еще по одному признаку — как неделимое делимому (с этой точки зрения «пасутся в *моей степи*» Ивана Никифоровича звучит абсурдно). Неделимость (и, следовательно, неспособность стать собственностью) здесь выступает в качестве эквивалента топологического понятия непрерывности как признака *пространства*. Поэтому в понятие пространства входят и такие неделимые явления, как музыка, пляска, пир, битва, товарищество, соединяющие людей в непрерывное, недробимое целое. С этим связана еще одна сторона дела: мозаическое распадение пространства делает невозможной коммуникацию. «Раздробленный» — у Гоголя синоним понятий «разобщенный», «некоммуникативный». В «Повести о том, как поссорились...» растут не только преграды — растет непонимание, утрачиваются слабые возможности общения. «Тарас Бульба» снимает эту проблему как присущую только определенным типам жизни.

Особое значение для понятия пространства в «Тарасе Бульбе» имеет подвижность включенных в него людей и предметов. Безграничность пространства строится так: намечаются некие границы, которые тотчас отменяются возможностью их преодоления. Пространство неуклонно расширяется. Так, все походы запорожцев — это выход пространства *за свои* пределы. Здесь мы снова встречаем характерный прием вынесения точки зрения вверх. Посмотрим, как строится описание поездки Тараса и сыновей на Сечь. Чем быстрее движение, тем выше выносятся в пространственном отношении точка зрения наблюдателя: «И козак, прилегши несколько к коням, пропали в траве. Уже и черных шапок нельзя было

видеть; одна только быстрая молния сжимаемой травы показывала бег их» (там же.— С. 58). «Быстрая молния сжимаемой травы» неожиданно выносит точку зрения наблюдателя вверх — *вертикально над* едущими козаками. Вряд ли случайно, что в момент гибели Гоголь поднимает Тараса «повыше, чтобы отсюда был виден козак» (там же.— С. 170).

Все эти наблюдения позволяют сделать вывод, что поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся, а само пространство воспринимается не только в смысле реальной протяженности, но и в ином — обычном в математике — понимании, как «совокупность однородных объектов (явлений, состояний и т. п.), в которой имеются пространственно-подобные отношения»¹. Это в принципе допускает возможность для одного и того же героя попеременно попадать то в одно, то в другое пространство и одновременно создает представление о множестве пространств, причем, переходя из одного в другое, человек деформируется по законам этого пространства. Просветительская идея зависимости человека от среды, значение которой для Гоголя (и для классической русской литературы в целом) с таким блеском было показано Г. А. Гукковским, — лишь частный случай (вернее, одна из интерпретаций) этого более общего положения. Другой возможной интерпретацией будет отмеченное С. Ю. Неклюдовым эпическое представление о действии как функции locus'a. Вероятно, возможны и иные интерпретации. Все эти проблемы имеют существенное значение для понимания «Вия».

Было бы в высшей мере заманчивым попытаться подвергнуть гоголевские конструкции пространства содержательной интерпретации, например с точки зрения их отношения к проблеме добра и зла, и отождествить какое-либо из них с одним нравственным полюсом, а другое — с противоположным. К сожалению, от этого следует воздержаться, так как, с одной стороны, иерархия пространств образует некую модель мира, в рамках которой она имеет бесспорное содержательное значение, то, с другой, как мы уже указывали, пространственная схема имеет тенденцию к превращению в абстрактный язык, способный выражать разные содержательные понятия. То, что близкие пространственные модели могут выражать и идею добра, и идею зла, видно при сопоставлении «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Однако, как известно, язык, особенно в искусстве, определенным образом формирует сообщение, тем более если, как в данном случае, у передающего есть возможность выбора, на каком языке передать сообщение. Так, в «Вии» сталкиваются два зла, но оба эти зла принадлежат разным пространственным

¹ Александров А. Д. Указ. соч.— С. 148.

мирам — миру хаоса и миру космоса. Зло хаоса — это зло материального, раздробленного, в определенной интерпретации — социального мира. Оно как комическое — трагическому (не случайно социальные коллизии воплощаются в комедии) противопоставлено космическому злу, которое не принадлежит *только* миру человеческих, социальных отношений. Космическое зло не выдуманно людьми (поэтому не имеет того характера мнимости, который свойствен социальному злу в изображении Гоголя), а проявляется в людях. Фантастическое возможно в каждом из этих миров. Ниже мы увидим из рассмотрения «Петербургских повестей», что, как только бытовой мир обернулся хаосом, он стал не менее фантастичным, чем противопоставленный ему. Но природа их фантастики различна.

Столкновение двух типов пространств обнажено в «Вин». Повесть начинается с движения героев в бытовом пространстве. Однако, совершая это мнимое — поскольку бытовое пространство неизменно и подлинного движения не знает — движение, бурски неожиданно выпадают из привычного мира. Внешне, как и в «Вечерах», это «другое» пространство подобно первому и манифестирует себя только некоторыми странностями («уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попалось никакого жилья. <...> Везде была одна степь, по которой, казалось, никто не ездил» (II, 182). Однако этот мир только похож на обыкновенный — самое сходство говорит о существенной их разнице. «Послышалось слабое стенание, *похожее* на волчий вой» (там же. — С. 182; курсив мой. — Ю. Л.). Сейчас выделяется сходство — в конце повести — отличие: «Волки выли вдали целую стаей. <...> «Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк», сказал Дорош. Явтух молчал» (там же. — С. 215—216). Темнота, глушь, дичь, бурьян, терновник отгораживают этот мир от бытового. Но между ними есть и более серьезные отличия: во-первых, они несовместимы во времени. Как установил комментатор академического издания, действие «киевской» части не может происходить ранее 1817 г. (хотя и допускаются известные анахронизмы), а события на хуторе сотника приурочены «если не к XVII, то к XVIII ст.» (II, 747). Вернее всего, здесь сталкиваются неопределенное современное и неопределенное историческое время. Подобно пространству, здесь противопоставлены «время такое же, как наше» и «время другое, чем наше»¹. «Дру-

¹ В повести есть и другие временные сломы, возможно, возникшие случайно, в результате авторского недосмотра. Однако характерно, что Гоголь их не заметил. Так, в Киеве «распространились везде слухи, что дочь одного из богатейших сотников <...> находится при смерти, и перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней» (II, 189) читал Хома Брут. Сотник говорит Хоме, что дочь его умерла, не успев объяснить причину своего выбора. «Если бы только минуточкой долее прожила ты», грустно сказал сотник: «то верно бы я узнал все» (II, 197). В другом же месте говорится, что дочь сотника умерла уже после прибытия Хомы на хутор («Когда проснулся философ, то весь дом был в движении: в ночь умерла панночка»; там же. — С. 193). Между тем Хому везли из

гое», «космическое» пространство отмечено необычностью ракурсов. Одна и та же точка поверхности оказывается одновременно выше и ниже всего остального пейзажа. Хутор сотника лежит на дне пропасти и на вершине горы одновременно. «С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора (...) философ измерил страшную круть ее». Но это и вершина: «Философ стоял на высшем в дворе месте, и, когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство» (II, 194—195)¹. И у Хомы Брута, с его двойной причастностью к миру хаоса и к миру космоса, этот пейзаж вызывает два взаимоисключающих чувства: «Вот тут бы жить. (...) Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда» (II, 195). Особенно важна сцена полета — она концентрирует все представления Гоголя о космическом, всесторонне-разомкнутом пространстве: пространство развернуто вширь и ввысь. Более того, Гоголь ввел мотив отражения, несмотря на то, что под философом находилась не вода, а покрытая травой степь! Этим была снята и граница пространства по нижнему концу вертикальной оси. Максимальной пространственной раскованности соответствует и максимальная подвижность. Она выражается в подчеркивании скорости (ср. в вариантах повести: «Из осоки выходила русалка (...) уносила за собою глаза его», II, 546; *курсив мой.* — Ю. Л.; «От быстроты казалось, что сосны стояли копиями в поле, как будто верхушки леса слоem отделялись», II, 548). Интересную попытку одновременно передать высокую скорость и пространственную вынесенность точки зрения наблюдателя вверх находим в следующем месте: «Тени от дерев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину» (там же. — С. 186). «Тень, как острый клин», — это вид сверху, «тень, как комета», — изгиб получается за счет искажения изображения под влиянием скорости передвижения смотрящего.

Максимальная подвижность этого мира проявляется не только в скорости движения, но и в его способности к внутренним изменениям. Это — мир не зафиксированный, движущийся, в котором все может перейти во все: месяц отражается в воде (которая вовсе не вода, а трава) солнцем, ветер не отличить от музыки.

Пространственный облик двух миров формирует особые нормы присущего им существования. И те и другие, при всей их противо-

Киева весь день и «большую половину ночи». Противопоставление тишины дома в момент въезда движению утром заставляет полагать, что панночка умерла во время сна философа, «убедившись», что его привезли.

¹ Топография хутора сотника поразительно напоминает то, как вздыбилось фантастическое пространство под дедом в «Заколдованном месте»: «Вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора» (I, 314).

положности, нечеловечны и влекут к гибели: один мир убивает человека своей закостенелостью, другой — своей бескрайностью и текучестью. В космическом мире «Вия» человек не может существовать потому, что здесь сняты все пограничные столбы и все качества амбивалентны. Так, синонимичны смерть, жизнь и любовь («Она лежала как живая», далее упоминаются «ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний», II, 199; в вариантах: «Уста, как светлые рубины, готовы были усмехнуться смехом блаженства, потопом радости [веющей около сердца]», там же.— С. 561), страдание и наслаждение (сцена избиения ведьмы), красота и безобразие («Такая страшная, сверкающая красота! <...> Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее», там же.— С. 206; ср. мгновенное преображение кажущейся живой красавицы в безобразный синий труп). Чудовища, убивающие Хому, страшны тем, что совмещают в себе несовместимое.

Это двойное наступление на человека двух античеловечных миров может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости, основанной на том, что он сам — деятель, творец, художник, воин — имеет свой путь и свое нравственное пространство, которое не дает себя подавить¹. Гоголя чрезвычайно интересовал герой, не имеющий своего лица, своего дела, своей внутренней организации и мгновенно адаптирующийся под структуру окружающего его пространства. Г. А. Гукковский видел в этом отражение выдвинутой просветителями XVIII в. идеи формирующего влияния среды на человека. Эта глубокая мысль исследователя сыграла огромную роль в проникновении в сущность художественного образа. Однако нельзя не видеть, что воздействие среды на человека было для Гоголя *частным случаем* изменений характера и поведения людей. Влияние среды подчеркивает социальное воспитание и некую эволюцию, постепенность в формировании характера. Однако, наряду с этим, Гоголя интересовала и мгновенная трансформация, резкое, беспереходное изменение человека, при котором нельзя говорить об *и з м е н е н и и* (т. е. о внутреннем движении): отдельные куски поведения персонажа только условно склеиваются в один образ и не имеют никаких переходов от одного, неподвижного в себе, состояния к другому. Причем чем неподвижнее герой, тем на более резкие и внутренне немотивированные переходы он способен. Таков и Хома Брут. Это — герой автоматического мира. Даже гульба и пляска, которые в «Тарасе Бульбе» были признаками «размета душевной воли» (II, 301), для него становятся приметами механического поведения. Его автоматическая гульба и пляска прямо противоположны танцу и веселью запорожцев: «Вытянули немного не полведра, так что философ, вдруг под-

¹ Весьма сходная художественная конструкция, как кажется, присуща роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

нявшись на ноги, закричал: «Музыкантов! непременно музыкантов!» и, не дождавшись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать тропака. Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворня, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: «Вот это как долго танцует человек!» (там же.— С. 215). Зависимости человека от среды, от внешнего влияния, от своего тела воспринимаются как равно изменные, свидетельствующие о принадлежности героя к механическому миру: «Философ был одним из числа тех людей, которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия» (там же.— С. 209). Ср. «бешеный танец» запорожцев, где проявляется душа, которая «не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность» (II, 300). Именно поэтому философ оказывается способным на мгновенное, механическое перевоплощение и соединяет в себе внутренне несоединимое. Так возникает художественное требование для человека иметь свой пространственный мир, что тотчас же приобретает характер пространственно протяженного образа пути.

Беспредельное расширение пространства, превращаясь из области простора и свободы в бездонность, невозможную для жизни, получает в творчестве Гоголя (что заметил еще А. Белый) устойчивое пространственное изображение: бездна, провал. Очень легко обнаружить и его параллель в бытовом пространстве: дыра, прореха. Этот частный пример позволяет сделать наблюдение. Противоположности (предельно закостенелое и предельно раскованное пространство) в определенном отношении тождественны. Это подтверждается и тем, что обе сферы оказываются в равной мере фантастическими. Обе ведут к уничтожению пространства: одна — расширяя его до бездны, другая — сжимая до прорехи.

Преобразование бытового пространства в фикцию, в не-пространство особенно ярко выступает в так называемом петербургском цикле. Мир «Петербургских повестей» — это застывший и пространственно замкнутый в своей территориальной конкретности мир (не случайны заглавия типа «Невский проспект»). Его роднит с «Миргородом» одеревенелость, раздробленность, забитость неподвижными вещами. И тот и другой — «гадкая груда», место жизни «деревянных кукол, называемых людьми» (III, 325). Но одновременно это мир особого — бюрократического — пространства. Разрозненный и разобщенный по всем другим признакам, этот мир един лишь в одном отношении — своей причастностью к бумагам, делопроизводству, бюрократии.

В этом смысле он непрерывен и, следовательно, образует некое специфического типа пространство. Однако это *бюрократическое* пространство — особого рода: сущность его в том, что оно состоит из социальных, следовательно, знаковых элементов,

но таких, которые, имея план выражения, принципиально лишены плана содержания. Как сказано у Твардовского:

Обозначено в меню,
А в натуре нету...

Поэтому это пространство обладает особым свойством: будучи непрерывно во вполне реальном смысле, на уровне обозначающего (план «меню»), оно абсолютно пусто (образует «непрерывность пустоты»): дыра, прореха, бездна — на уровне денотата (план «натуры»). Эта двойная конструкция достигается чрезвычайной конкретностью, вещественностью пространства, которое одновременно оказывается совершенно мнимым. Так, нос майора Ковалева — вполне реальный предмет («вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня», III, 67), с определенными показателями размера (запечен в хлебец, завернут в тряпку, помещается на лице), и он же молится в Казанском соборе, имеет лицо («нос спрятал совершенно лицо свое», III, 55). То, что у носа есть лицо, что он ходит согнувшись, бежит вверх по лестнице, носит мундир, шитый золотом и со стоячим воротником, молится «с выражением величайшей набожности», кричит кучеру «подавай!», а затем пытается уехать в Ригу по чужому паспорту, решительно разрушает возможность какого-либо пространственного (зрительно-объемного) его воображения. Нос сразу входит в два типа пространства — бытовое, которое в этой оппозиционной паре воспринимается как реальное, и другое — мнимое, фиктивное, в котором и все предметы становятся фиктивными, ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами. Это пространство небытия, и все в нем наделяется признаками, иметь которые одновременно можно только в состоянии небытия. Так, «Китай и Испания совершенно одна и та же земля» (III, 211) — следовательно, не-земля (интересно, что доказывается это общностью, пускай мнимой, плана выражения: «Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай», там же.— С. 212). «Испания» в «Записках сумасшедшего», так же как и нос, совершенно теряет признак пространственности: «У всякого петуха есть Испания», «она у него находится под перьями» (там же.— С. 213).

Такое вхождение одного и того же одновременно в два типа пространственных отношений порождает каламбурные ситуации. «Нос (...) очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» (III, 73). «Мне странно, милостивый государь... мне кажется... вы должны знать свое место» (там же.— С. 55; *курсив мой.*— Ю. Л.). «Между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части». Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться» (III, 56). «Свое место», «тесные отношения» одновременно существуют в

двух значениях — пространственно-бытовом и том условном, которое создается извращенным человеческим обществом.

Повествование в «Носе» очень типично для «Петербургских повестей» в целом: из двух планов, реально-бытового и фиктивного, бюрократического, непрерывен только второй. В реальном плане изобилуют провалы, несогласованности, несоединимости: «Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» (там же.— С. 52). Так же оканчивается и вторая глава. А третья начинается: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия» (там же.— С. 73). Конечно, не следует забывать иронического и полемического (в адрес современной Гоголю критики) характера этого высказывания, но тем не менее безусловно, что на уровне сюжета эпизоды сменяют друг друга по принципу абсурдных сочетаний и не образуют непрерывной линии. Однако очевидно и другое: эти абсурды и перерывы не существуют для героев, которые воспринимают события как огорчительные или радостные, но вполне реальные. В одном ряду с самыми заурядными, бытовыми происшествиями сообщается о попытке носа бежать в Ригу: «И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастью были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос» (там же.— С. 66). Таким образом, создается некая область непрерывности, некое фантазмагорическое пространство. Но, как мы говорили, и внутри этого пространства непрерывность существует лишь на уровне форм, а не значений. Это — непрерывность бумаг, канцелярских оборотов, чиновничьей условности с нулевым содержанием.

Параллелизм фантазмагории хаотического быта, мнимо организуемого фантазмагорией бюрократических бумаг, с фантастикой космических сил, играющих в человеке, проявляется в их общей бесчеловечности. В этом смысле характерна явная параллель между «Невским проспектом» и «Вином». В раздробленность и статичность мира Невского проспекта (см. известное метонимическое место — парад разобщенных частей человеческих тел на Невском проспекте¹) вдруг врываются быстрый бег (равный полету) и всегда связанные с ним у Гоголя текучесть неподвижных предметов, расширение границ, замыкающих пространство: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз» (там же.— С. 19). Есть и известная параллель между панночкой в «Вии» и «брюнеткой» из «Невского проспекта». В «Вин»: «Чело прекрасное,

¹ Превосходный анализ этого места, как и вообще установление связи Гоголя с просветительскими идеями XVIII в. (проблема «человека и чина»), см. в кн.: Г у к о в с к и й Г. А. Реализм Гоголя.— М.; Л., 1959.— С. 275—295.

нежное как снег», «ресницы, упавшие стрелами на щеки. <...> Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ее. «Ведьма!» вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы; это была та самая ведьма, которую убил он» (II, 199). Красавица оказалась ведьмой.

В «Невском проспекте»: «Он уже желал быть как можно подальше от красавицы с прекрасным лбом и ресницами. <...> Но что это? что это? «Это она!» вскрикнул он почти во весь голос. В самом деле, это была она, та самая...» (III, 25). Красавица оказалась проституткой.

Вначале кажется, что красота — это сила, противопоставленная хаотической раздробленности кукольного мира. Возлюбленная Пискарёва, как кажется ему, стоит вне мира, который «какой-то демон искрошил» «на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (там же. — С. 24). На самом же деле она частью принадлежит этому миру пошлости и ничтожества, частью — миру космического зла. Нечто аналогичное происходит и с Чартковым в «Портрете».

Признаком, отличающим «Петербургские повести» от «Миргорода», является проблема соотношения героя и окружающего его пространства. В терминах философского метаязыка, восходящего к Просвещению XVIII в., — это отношение человека и среды. Пока герой однотипен окружающей его среде (мы видели, что в искусстве «среда» — это частная интерпретация художественного пространства), он не имеет своего пути. Передвигаясь внутри пространства своей среды, он художественно неподвижен. Иной становится картина, если герой разрывает со средой. Тогда его движение составляет некоторую линейную траекторию, внутренне непрерывную, каждый из моментов которой находится в своем особом отношении к окружающему пространству. Появляется *путь* как особое индивидуальное пространство данного персонажа.

Тарас Бульба не имеет своего пути — внутреннего становления, выражаемого в категориях пространства. Не имеет пути и Иван Никифорович, замкнувшийся в точечном пространстве. Но Чартков, Поприщин, Пискарёв, Башмачкин имеют пути, ведущие их от искусства к гибели или от канцелярской бумаги к бунту.

Путь, который пространственно может быть представлен в виде линии, — это непрерывная последовательность состояний, причем каждое состояние предсказывает последующее. Подразумевается, что каждое предшествующее состояние должно перейти лишь в одно последующее (другие возможности трактуются как *уклонения с пути*). В «Петербургских повестях» путь берет лишь в отношении к псевдопространству бюрократического мира. Это или переход в ничто, или бегство из пустоты. Однако, поскольку главным признаком бюрократического пространства является несуществование, его антипод наделяется бытием как основным свойством. В этой оппозиции заключенность в самые простые, зримые пространственные формы выступает как наиболее

наглядное доказательство существования и, следовательно, оценивается уже положительно. На первый план выдвигается уже стремление не разрушить и раздвинуть границы пошлой обыденности, а выделить и подчеркнуть их. Сама обыденность является доказательством существования. Мир «бедного богатства» простого существования выступает как поэтический, противостоящий и деревянному миру кукол, и мнимости («дыре») бюрократического пространства, и бездне космической раскованности. Так появляется под положительным знаком пространство незакошенное, реальное и ограниченное. Оно и воспринимается как *нормальное, естественное* пространство. Так, в мечтах Пискарева вырисовывается мир, который противостоит окружающей его петербургской жизни именно как простой и реальный — фантастическому. Его мечта состоит не в том, чтобы вывести свою возлюбленную — проститутку на безграничный простор безмерного космического пространства (ср., например, Ганса Кюхельгартена, который стремился из пошлого уюта, где мир «расквadrачен весь на мили», в романтическую безмерность), а в том, чтобы ее — ведьму из «Вия» — приобщить к непошлой простоте и поэзии обыденного труда художника: «Из всех сновидений одно было радостнее для него всех: ему представилась его мастерская, он так был весел, с таким наслаждением сидел с палитрой в руках! И она тут же. Она была уже его женою» (III, 30). «Мастерская» — это вполне конкретное, ограниченное пространство, обыденность которого подчеркивается его геометрической правильностью: оно служит обычным объектом школьного упражнения в перспективе. Художник «вечно» «рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякой художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра» (там же.— С. 17). Замкнутое, обыденное пространство, со своей перспективно-геометрической правильностью,— место действия простых людей, привлекательных обыденностью и человечностью. Не случайно про обитателей этих студий, петербургских художников, Гоголь говорит, что «они вообще очень робки», «добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство». Они одновременно противопоставляются и «гордым, горячим» итальянским художникам, развившимся «вольно, широко и ярко»,— обитателям раздвинутого пространства, и порождениям Петербурга — «наблюдателю» с «ястребиным взором» (Гоголь многозначительно не уточняет, о каком «наблюдателе» идет речь) и «кавалерийскому офицеру» с «соколиным взглядом» (III, 17).

Пространство, в котором помещается герой, наделенный простотой и человечностью,— это некоторый неопределенный «дом» («добрался он домой», «возвратился домой» и т. д.— об Акакии Акакиевиче), «маленькая комната» (Пискарев), «нетопленая студия» (Чартков). Здесь *живут*. Ему противостоит не-дом, только

притворяющийся домом, не-жилье: публичный дом и департамент. Это — фантастическое не-пространство (ср. у Блока: «Разведом этот — дом в самом деле»), точно так же как не-пространством оказывается церковь в «Вии». Отгороженность церкви — мнимая: голос Хомя Бруга (как накануне — в таинственной пустоте степи, параллелизм здесь подчеркнут) не образует эха. Ночью церковь не образует защиты от нечистой силы (только после крика петуха она предстает как закрытое, непроницаемое пространство), и в ней приходится создавать «дом в доме» — меловой круг.

«Домашность» дома, «что в Литейной», — тоже мнимая. Даже каморка Акакия Акакиевича — жилье. А в доме, «что в Литейной», — «голые стены и окна без занавес», «жилище жалкого разврата», «приют, где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым, украшающим жизнь» (там же. — С. 20—21). Но «домашний» дом не приобретает теперь отрицательной характеристики закрытого пространства в силу одного любопытного обстоятельства: будучи реален высшей реальностью (принадлежа естественному, а не противоестественному миру), он в петербургской действительности или не существует (возникая во всей уютности лишь в мечте художника), или гибнет. Это — нормальное пространство для существа «вне гражданства столицы». В петербургской реальности существуют лишь прикидывающиеся домами не-дома.

Путь героя всегда связан с его перемещением во всем комплексе этих пространств. Пискарев гибнет в конфликте между миром труда (мастерская) и извращенной праздности (публичный дом), Чартков — переехав из бедной студии в «великолепнейшую квартиру на Невском». Шинель Башмачкина становится его домом, теплом («одно то, что тепло, а другое, что хорошо», там же. — С. 157). Шинель — дом, но она же — и подруга («С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился <...>, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу», III, 154). Дом как особое пространство любви и уюта (понимания) мечтается героям «Петербургских повестей». Трагедия утраты «дома» роднит Акакия Акакиевича и Афанасия Ивановича. А в мире, отобравшем шинель, соединяются канцелярия «значительного лица», «бесконечная площадь» (петербургского, т. е. мнимого, простора) «а ветер, по петербургскому обычаю», дувший «на него со всех четырех сторон» (там же. — С. 167). Значительность образа «пути» в «Петербургских повестях» подчеркивается тем, что именно здесь впервые возникают мотивы дороги и тройки. Чиновник Поприщин, совершающий бегство из мира чиновничьей мнимости в мнимый же мир клинического безумия и безнадежную попытку вообще вырваться из мира мнимости, кричит: «Дайте

мне тройку быстрых как вихорь коней! Садись, мой ящик, звени, мой колокольчик, взвейтеса, кони, и несите меня с этого света!» Но именно потому, что понятие пути еще не сформировано, речи о нравственном возрождении Поприщина нет, его дорога имеет еще очень много общего со знакомым нам «полетом»: она раздвигает границы пространства, выводит из мира фикций в царство поэзии и динамики (одновременно, рядом с «лесом», «туманом», «морем», «Италией», раздвинутость границ горизонта напоминает «Страшную месть» — появляется и милая замкнутость домашнего уюта). «Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синее вдали? Мать ли моя сидит перед окном?» (там же. — С. 214). В «Петербургских повестях» путь как особый тип художественного пространства еще только зарождается. Оформится он в «Мертвых душах».

Стремление к циклизации, отчетливо проявлявшееся в прозе Гоголя на всех этапах его творчества, имело один любопытный аспект: в основу изображения Гоголь кладет какую-то сторону русской действительности (и человеческого бытия) и придает изображаемому территориальный признак (Миргород, Петербург). При этом аспект жизни получает признак части территории России — активизируется значение партитивности.

«Мертвые души» были с самого начала задуманы как произведение о некоем художественном *universum'e* — обо *всех* сторонах жизни и обо *всей* России. Именно поэтому все типы художественного пространства, сложно переплетавшиеся до сих пор в прозе Гоголя, здесь синтезированы в единую систему.

Основным дифференцирующим признаком в пространстве «Мертвых душ» становится не оппозиция «ограниченное — неограниченное», а «направленное — ненаправленное». Стремление бесцельно растечься во все стороны и стремление замкнуться в точечной скорлупе одинаково воспринимаются как варианты ненаправленного и, следовательно, *неподвижного* пространства¹. О двух этих возможностях, как о взаимно эквивалентных, Гоголь говорит в связи с Плюшкиным: «Должно сказать, что подобное явление редко попадает на Руси, где всё любит скорее развернуться, нежели съежиться» (VI, 120).

Собакевич, Коробочка «съеживаются», и это съеживание пространства переходит в Плюшкине в «прореху» — пустоту. Но Ноздрев, как и сосед Плюшкина, «кутящий во всю ширину русской удали барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь»

¹ Ненаправленность пространства эквивалентна бесцельности существования находящегося в нем человека.

(там же), — «любят развернуться». Стремление перейти границы приличий, правил игры, любых норм поведения — основа характера Ноздрева. Это получает и пространственное выражение. Почти сразу после появления Чичикова в поместье Ноздрева тот ведет его осматривать «*границу*, где оканчивается моя земля» (там же. — С. 74). Показательно, что других помещиков Гоголь не заставляет этого делать. Но граница эта оказывается, в воображении Ноздрева, до крайности растяжимым понятием, вмещающим в себя весь горизонт: «Вот граница!» сказал Ноздрев: «все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет <«синеющий лес» — характерный признак гоголевского «раздвинутого» пространства>, и все, что за лесом, все это мое» (там же. — С. 74). Тождественность пространственных антонимов («съежиться — развернуться») подчеркивается здесь абсурдной попыткой сделать безграничность «своей».

То же стремление отождествить прежде противоположные типы пространства видим и при описании губернского города. С одной стороны, он принадлежит раздробленному до непространственности миру одеревенелых частных. Поразительна формула гоголевского наброска плана: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота». Этой Пустоте свойственна неподвижность («Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир») и разобщенность («Занятой разорванным бездельем», VI, 692—693). Но тот же город изображается и как пространство размытых границ и, почти в духе «Вия», снятых оппозиций: «Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу. Тень со светом перемешалась совершенно, и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» (там же. — С. 130).

Новым было то, что этот мир размытых граней, который уже мог быть и добрым, и злым, оказывался пошлым и антипоэтичным. Он населен не ведьмами «Вия» и не брюнетками «Невского проспекта», а «особенным родом существ» «в виде дам в красных шаях и башмаках без чулок, которые, как летучие мыши, шныряют по перекресткам» и произносят «те слова, которые вдруг обдадут как варом какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу. <...> Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь» (там же. — С. 131).

В «Мертвых душах» простор, взятый сам по себе, становится окончательно амбивалентным: он может соединяться и с величием, и с пошлостью. Оказываются возможными соединения этого образа с авторской иронией, которая прежде была реши-

тельно ему противопоставлена. Так, упоминается, что красота мадонны «только редким случаем попадает на Руси, где любит всё оказаться в широком размере, всё, что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги» (там же.— С. 166). Статский советник, когда не знает, как занять девиц, «поведет речь о том, что Россия очень пространное государство» (там же.— С. 170). Чиновники, решившие, что Чичиков — переодетый Наполеон, в числе «многих, в своем роде, сметливых предположений», мотивируют это тем, «что англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна» (там же.— С. 205). И сам автор, жалуясь на то, что обязательно найдется «сметливый читатель», обитающий «в каком-нибудь углу нашего государства», замечает — «благо велико» (там же.— С. 179).

Для того чтобы стать возвышенным, пространство должно быть не только обширным (или безграничным), но и направленным, находящийся в нем должен *двигаться к цели*. Оно должно быть *дорогой*. Дорога — одна из основных пространственных форм, организующих текст «Мертвых душ». Все герои, идеи, образы делятся на принадлежащие дороге, устремленные, имеющие цель, движущиеся — и статичные, бесцельные.

До сих пор мы пользовались понятиями «дорога» и «путь» как синонимами. Сейчас пришло время их разграничить. «Дорога» — некоторый тип художественного пространства, «путь» — движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация «дороги». «Дорога» становится в «Мертвых душах» универсальной формой организации пространства. Она включает в себя все виды гоголевского пространства, ибо идет *через них*: и безграничность («вороны, как мухи, и горизонт без конца», VI, 220), и пошлую раздробленность («с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями <...> и всякого рода дорожными подлецами», там же.— С. 133), и домашнее тепло («видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками», там же.— С. 133; «покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмешься к углу!», там же.— С. 221) и др. Необходимо подчеркнуть одну особенность. Образ дороги привлекает Гоголя потому, что дает, как ему представляется, изоморфную картину жизни. Не случайно через все произведение проходят упоминания «всей громадно-несущейся жизни», «нашей земной, подчас горькой и скучной дороги» (там же.— С. 134). «В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь, со всей ее беззвучной трескотней¹ и бубенчиками» (там же.— С. 135). Но, включая в себя все виды гоголевского пространства, «дорога» не принадлежит ни одному из них — она

¹ Ср. в вариантах «Вия»: «Труп глухо топнул своею мягкою, почти без костей, ногою о пол», «Этот звук *раздался совершенно беззвучно*».

проходит через них. В соответствии с этим и «герой дороги» не принадлежит никакой среде.

Глубокое наблюдение Г. А. Гуковского о связи среды и характера в реалистическом искусстве часто неправильно абсолютизируется, в результате чего одна из исторически конкретных художественных форм объявляется вневременным абсолютом. Причем нормой оказывается даже не Пушкин и не Гоголь, а то, что роднит этих писателей с очерком натуральной школы. В результате происходит непомерное сужение представлений о художественном мышлении русской литературы XIX в. Показ того, как человек принадлежит тому или иному пространству (уже — среде), органически связан для Гоголя с вопросом: «Как человек выбивается из своей среды?» И именно соотношение этих проблем свойственно русской литературе XIX в. Необходимо отметить, что безоговорочное включение героя в некий окружающий его мир, подразумевающее господство этого мира над ним, снимает вопросы о нравственной ответственности, об индивидуальной активности человека, которые были столь важны для литературы XIX в. и художественное моделирование которых чаще всего достигалось языком пространственных перемещений (показательно, что тургеневский роман, герои которого *не изменяются, а выражают* некие глубинные — социальные, психологические, мировые — сущности, пространственно зафиксирован и этим глубоко отличается от романов Толстого и Достоевского).

С появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов и человечества. Герои резко делятся на движущихся («герои пути») и неподвижных. Движущийся герой имеет цель. И даже если это мелкая, свекорыстная цель и, соответственно с этим, траектория движения коротка и он, достигнув желаемой им точки, может остановиться, автор все же выделяет его из мира неподвижных кукол. Герой, который может остановиться, может и не остановиться. Он еще не застыл, и автор надеется временное и эгонистическое движение превратить в непрерывное и органичное. «Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» (там же. — С. 223). С этим связаны и надежды автора на возрождение Чичикова. Совсем не идеалом являются и беглые Плюшкина, но они также принадлежат «подвижному» миру, и это резко отличает их от дяди Миня и дяди Митяя.

Мы уже говорили об отличии пути героев Гоголя от просветительского (включая сюда и толстовское) толкования этого вопроса. Для просветителя, с его идеей врожденно-антропологических свойств природы человека, путь не может быть бесконечным. Он ограничен, с одной стороны, прекрасными свойствами природы человека. Человек не может стать лучше, чем та нравственная норма, которая свойственна ребенку, самой неискаженной природе. Но и извращение не может быть бесконечным: если все врожденные положительные свойства перевернуть, то будет

получен предел зла. Добро — всегда сохранение или возвращение к данному природой, зло — уход от него. Любой путь просветительского героя уложится между этими двумя границами.

Путь у Гоголя изоморфен дороге и принципиально безграничен — в оба конца. Он может состоять в бесконечном восхождении и в бесконечном падении. Сама идея бесконечности в добре и зле неоднократно подчеркивалась Гоголем, хотя, истолковывая собственные взгляды на метаязыке то просветительских, то романтических теорий, Гоголь не всегда был последователен. Так, говоря о Плюшкине, Гоголь в чисто просветительском духе истолковывает падение как утрату: «Забирайте же с собою <...> все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом!» (там же.— С. 127). Ясно, что потерять можно только то, что есть: зло есть утрата первоначального добра и поэтому не может быть безграничным. Но тут же рядом Гоголь настаивает именно на безграничности пути человека: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? *Всё похоже на правду, всё может стать с человеком*» (там же).

Но в пространственной структуре «Мертвых душ» есть еще одна особенность — она иерархична в одном в высшей мере любопытном отношении: герои, читатель и автор включены в разные типы того особого пространства, которое составляет знание законов жизни. Герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений, поразительно недалёковидных. Точка зрения читателя вынесена вверх — он видит широко вокруг, может знать о героях, об их прошлом и будущем, наблюдать нескольких героев одновременно. Он может передвигаться в этом пространстве, и авторские слова «перенесемся в ...», «посмотрим, что делает...» в применении к нему весьма обычны. Гоголь прямо дает этому различию между читателем, которому открыты связи, таинственные для действующих лиц, и персонажами романа истолкование в терминах пространства: «Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается внизу, где человеку виден только близкий предмет» (там же.— С. 210).

Но читатель, видя всю широту сюжетных связей, не знает морального исхода, которому Гоголь тоже придает пространственный образ: «Где выход, где дорога?» (там же.— С. 211). Это видит человек пути — автор. И именно поэтому все, что ни есть на Руси, «обратило» на него «полные ожидания очи» (там же.— С. 221).

Автор — человек пути, как всякий пророк, начиная от упомянутого Гоголем пророка, вдруг появившегося, который «пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью

стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром» (там же.— С. 206), и до того образа повествователя, который создается всем текстом первого тома. С этим связана еще одна особенность: гоголевский пророк не может возглашать программу — он проповедует движение в бесконечность. В этом смысле второй том «Мертвых душ» давал совершенно иную, резко отличную от всей предшествующей прозы и, по сути дела, не гоголевскую схему пространственных отношений, хотя отдельные куски текста и строятся на привычном нам художественном языке первого тома.

Язык пространственных отношений, как мы уже говорили,— не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к первичным и основным. Даже временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком. И, пожалуй, именно Гоголь раскрыл для русской литературы всю художественную мощь пространственных моделей, многое определив в творческом языке русской литературы от Толстого, Достоевского и Салтыкова-Щедрина до Михаила Булгакова и Юрия Тынянова.

О ХЛЕСТАКОВЕ

Гоголь считал Хлестакова центральным персонажем комедии. С. Т. Аксаков вспоминал: «Гоголь всегда мне жаловался, что не находит актера для этой роли, что оттого пьеса теряет смысл и скорее должна называться «Городничий», чем «Ревизор»¹. По словам Аксакова, Гоголь «очень сожалел о том, что *главная роль* (курсив мой.— Ю. Л.), Хлестакова, играет дурно в Петербурге и Москве, отчего пьеса теряла весь смысл. <...> Он предлагал мне, воротясь из Петербурга, разыграть «Ревизора» на домашнем театре; сам хотел взять роль Хлестакова»². Последнее обстоятельство знаменательно, поскольку в этом любительском спектакле роли распределялись автором с особым смыслом. Так, почтовый цензор Томашевский, по замыслу Гоголя, должен был играть «роль почтмейстера»³.

Между тем в перенесении главного смыслового акцента на роль городничего были определенные основания: такое понимание диктовалось мыслью о том, что основной смысл пьесы — в обличении мира чиновников. С этой точки зрения Хлестаков, действительно, превращается в персонаж второго ряда — служебное лицо, на котором держится анекдотический сюжет. Основание такой трактовки заложил Белинский, который видел идею произведения в том, что «призрак, фантом или, лучше сказать, тень от страха виновной совести должны были наказать человека

¹ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4 т.— М., 1956.— Т. 3.— С. 160.

² Там же.— С. 165.

³ Там же.

*призраков»*¹. «Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом. {...} Герой комедии — городничий, как представитель этого мира призраков»². Статья была написана в конце 1839 г. Но уже в апреле 1842 г. Белинский писал Гоголю: «Я понял, почему Вы Хлестакова считаете героем Вашей комедии, и понял, что он точно герой ее»³.

Этот новый взгляд не получил развития, равного по значению статье «Горе от ума», которая и легла в основу традиционного восприятия «Ревизора» в русской критике и публицистике XIX в.

Характер Хлестакова все еще остается проблемой, хотя ряд глубоких высказываний исследователей и критиков XX в. и театральные интерпретации от М. Чехова до И. Ильинского многое раскрыли в этом, по сути дела, загадочном персонаже, определенном Гоголем как «лицо фантазмагорическое»⁴.

Каждое литературное произведение одновременно может рассматриваться с двух точек зрения: как отдельный художественный мир, обладающий имманентной организацией, и как явление более общее, часть определенной культуры, некоторой структурной общности более высокого порядка.

Создаваемый автором художественный мир определенным образом моделирует мир внетекстовой реальности. Однако сама эта внетекстовая реальность — сложное структурное целое. То, что лежит по ту сторону текста, отнюдь не лежит по ту сторону семиотики. Человек, которого наблюдал Гоголь, был включен в сложную систему норм и правил. Сама жизнь реализовывалась, в значительной мере, как иерархия социальных норм: послепетровская европеизированная государственность бюрократического типа, семиотика чинов и служебных градаций, правила поведения, определяющие деятельность человека как дворянина или купца, чиновника или офицера, петербуржца или провинциала, создавали исключительно разветвленную систему, в которой глубокие вековые типы психики и деятельности просвечивали сквозь более временные и совсем мгновенные.

В этом смысле сама действительность представляла как некоторая сцена, навязывающая человеку и амплуа. Чем зауряднее, дюжиннее был человек, тем ближе к социальному сценарию оказывалось его личное поведение.

Таким образом, воспроизведение жизни на сцене приобретало черты театра в театре, удвоения социальной семиотики в семиотике театральной. Это неизбежно приводило к тяготению гоголевского театра к комизму и кукольности, поскольку игровое изоб-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.— М., 1953.— Т. 3.— С. 454.

² Там же.— С. 465.

³ Там же.— Т. 12.— С. 108.

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1951.— Т. 4.— С. 118.

ражение реальности может вызывать серьезные ощущения у зрителя, но игровое изображение игрового изображения почти всегда переключает нас в область смеха.

Итак, рассмотрение сущности Хлестакова уместно начать с анализа реальных норм поведения, которые делали «хлестаковщину» фактом русской жизни до и вне гоголевского текста.

Одной из основных особенностей русской культуры послепетровской эпохи, было своеобразное двоемирие: идеальный образ жизни в принципе не должен был совпадать с реальностью. Отношения мира текстов и мира реальности могли колебаться в очень широкой гамме — от представлений об идеальной высокой норме и нарушениях ее в сфере низменной действительности до сознательной правительственной демагогии, выражавшейся в создании законов, не рассчитанных на реализацию («Наказ»), и законодательных учреждений, которые не должны были заниматься реальным законодательством (Комиссия по выработке нового уложения). При всем глубоком отличии, которое существовало между деятельностью теоретиков эпохи классицизма и политической практикой «империи фасадов и декораций», между ними была одна черта глубинной общности: с того момента, как культурный человек той поры брал в руки книгу, шел в театр или попадал ко двору, он оказывался одновременно в двух как бы сосуществующих, но нигде не пересекающихся мирах — идеальном и реальном. С точки зрения идеолога классицизма, реальностью обладал только мир идей и теоретических представлений; при дворе в политических разговорах и во время театрализованных праздников, демонстрировавших, что «золотый век Астреи» в России уже наступил, правила игры предписывали считать желательное существующим, а реальность — несуществующей. Однако это был именно мир игры. Ему отводилась в основном та сфера, в которой на самом деле жизнь проявляла себя наиболее властно: область социальной практики, быта — вся сфера официальной «фасадной» жизни. Здесь напоминать о реальном положении дел было непристительным нарушением правил игры. Однако рядом шла жизнь чиновно-бюрократическая, служебная и государственная. Здесь рекомендовался реализм, требовались не «мечтатели», а практики. Сама императрица, переходя из театральной залы в кабинет или отрываясь от письма к европейскому философу или писателю «Наказа» ради решения текущих дел внутренней или внешней политики, сразу же становилась деловитым практиком. Театр и жизнь не мешались у нее, как это потом стало с Павлом I. Человек потемкинского поколения и положения еще мог соединять «мечтательность» и практицизм (тем более что Екатерина II, всегда оставаясь в государственных делах прагматиком и дельцом, ценила в «любезном друге» ту фантазию и воображение, которых не хватало ее сухой натуре, и разрешала ему «мечтать» в политике:

...Кружу в химерах мысль мою:
То плен от персов похищаю,
То стрелы к туркам обращаю;
То, возмечтав, что я султан,
Вселенну устрашаю взглядом;
То вдруг, прельщаяся нарядом,
Скачу к портному по кафтан...¹

Но для людей следующих поколений складывалась ситуация, при которой следовало выбирать между деятельностью практической, но чуждой идеалов, или идеальной, но развивающейся вне практической жизни. Следовало или отказаться от «мечтаний», или изживать свою жизнь в воображении, заменяя реальные поступки словами, стихами, «деятельностью» в мечтаниях и разговоре. Слово начинало занимать в культуре гипертрофированное место. Это приводило к развитию творческого воображения у людей художественно одаренных и «ко лжи большому дарованию», по выражению А. Е. Измайлова, у людей посредственных. Впрочем, эти оттенки могли и стираться. Карамзин писал:

Что есть поэт? искусный лжец...²

Но тяготение ко лжи в психологическом отношении связывается с определенным возрастом — переходом от детства к отрочеству, временем, когда развитие воображения совпадает с неудовлетворенностью реальностью. Становясь чертой не индивидуальной, а исторической психологии, лживость активизирует во взрослом человеке, группе, поколении черты инфантилизма. Проиллюстрируем это на ярком в своей крайности примере — жизни Д. И. Завалишина.

Д. И. Завалишин — фигура исключительно яркая. М. К. Азодовский дал ему следующую характеристику: это был весьма «незаурядный деятель, прекрасно образованный, с большим общественным темпераментом, — вместе с тем человек крайне тщеславный, с болезненно развитым самомнением и наличием в характере несомненных черт авантюризма»³. Полное освещение роли Завалишина не может быть задачей данной работы, тем более что его реальный политический облик и место его в декабристском движении, по выражению того же авторитетного исследователя декабризма, «представляются совершенно невыясненными»⁴. Нас сейчас занимает не столько политический, сколько психологический облик Завалишина, в котором проглядывают некоторые из интересующих нас черт более общего порядка, чем личная психология. Среди декабристов Завалишин был одинок. Даже наиболее расположенный к нему Н. Бестужев писал:

¹ Державин Г. Р. Стихотворения. — Л., 1957. — С. 98—99.

² Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. — М.; Л., 1966. — С. 195.

³ Воспоминания Бестужевых. — М.; Л., 1951. — С. 787.

⁴ Там же.

«Дмитр(ия) Иринарх(овича) надобно узнать ближе, чтоб он перестал нравиться»¹. Конечно, не исключительная одаренность, память и эрудиция выделяли его среди сотоварищей по политической борьбе и Сибири — там были люди и более яркие, чем он. Но и преувеличенное честолюбие и даже авантюризм встречались и у других деятелей декабристского движения. Совершенно исключительным его делало другое: Д. И. Завалишин был очень лживый человек. Он лгал всю жизнь: лгал Александру I, изображая себя пламенным сторонником Священного союза и борцом за власть монархов, лгал Рылееву и Северному обществу, изображая себя эмиссаром мощного международного тайного общества, лгал Беляевым и Арбузову, которых он принял в несуществующее общество, морочил намеками на свое участие в подготовке покушения на царя во время петергофского праздника, а позже, когда праздник спокойно прошел, — тем, что чуть было не был вынужден бежать за границу и даже договорился, якобы, со шкипером, но что потом все переменялось, поскольку «сыскан человек, которого понукать не нужно»². Позже он обманывал следствие, изображая всю свою деятельность как попытку раскрыть тайное общество, якобы приостановленную лишь неожиданной гибелью Александра I. Позже, когда эта версия рухнула, он пытался представить себя жертвой Рылеева и без колебаний валил на него все, включая и стихи собственного сочинения. Однако вершиной в этом отношении были его мемуары — одно из интереснейших явлений в литературе подобного рода.

Однако ложь Завалишина носила совсем не простой и не тривиальный характер. Прежде всего, она не только была бескорыстной, но и, как правило, влекла за собой для него же самого тяжелые, а в конечном итоге и трагические последствия. Кроме того, она имела одну неизменную направленность: планы его и честолюбивые претензии были несоизмеримы даже с самыми радужными реальными расчетами. Так, в 18 лет в чине мичмана флота он хотел стать во главе всемирного рыцарского ордена, а приближение к Александру I, к которому он с этой целью обратился, рассматривал лишь как первый и сам собой разумеющийся шаг. Двадцати лет, будучи вызван из кругосветного путешествия в Петербург, он предлагал правительству создание вассальной по отношению к России тихоокеанской державы с центром в Калифорнии (главой, конечно, должен был стать он сам) и одновременно собирался возглавить политическое подпольное движение в России. Естественно, что разрыв между всемирными планами и скромной должностью младшего флотского офицера, хотя и блестяще начавшего служебную карьеру и выделившегося незаурядными дарованиями, был разительным. Завалишин был еще человеком поколения декабристов — чело-

¹ Б е с т у ж е в Н. А. Статьи и письма.— М.; Л., 1933.— С. 271.

² Восстание декабристов.— М.; Л., 1927.— Т. 3.— С. 264.

веком действия. Кругосветное путешествие, свидание с императором, которого он поразил красноречием, сближение с Рылеевым — все это были *поступки*. Но он опоздал родиться на какие-нибудь 10 лет: он не участвовал в войне 1812 г., по возрасту, чину, реальным возможностям, политическому опыту и весу мог рассчитывать и в государственной карьере, и в политической борьбе лишь на второстепенные места. А это его никак не устраивало. Жизнь не давала ему простора, и он ее систематически подправлял в своем воображении. Родившаяся в его уме — пылком и неудержимом — фантазия мгновенно становилась для него реальностью, и он был вполне искренен, когда в письме Николаю I называл себя человеком, «посвятившим себя служению Истине»¹.

Записки Завалишин писал в старости, когда жизнь, столь блестяще начатая, близилась к концу, обманув все его надежды. И вот он написал повествование, богатое сведениями о декабристском движении (память у него была изумительная), но описывающее не реальную, изуродованную и полную ошибок жизнь мемуариста, а ту блистательную, которую он *мог бы прожить*. Он пересоздает свою жизнь как художник. Все было иначе, чем в реальности: рождение его сопровождалось счастливыми предзнаменованиями, в корпусе его называли «маленький человек, но большое чудо», а на экзамене «прямо сказали», что ему «нечего даже учиться у наших учителей». Он был «первым и в целом корпусе». В Швеции (Завалишину было 14 лет) «Бернадот очень полюбил меня и усаживал бывало возле себя, когда играл с нашим послом в шахматы». «Что я достиг во всем замечательного успеха, на это имеется слишком много свидетелей и свидетельств. Здесь я хочу обратить внимание на то обстоятельство, имевшее влияние на принятие мною участия в политическом движении, что я задолго до этого участия был уже, что называется, реформатором во всех сферах и служебной деятельности, в которых приходилось мне действовать».

Так выглядит в записках Завалишина пребывание его в корпусе. Затем начинается кругосветное путешествие под командованием Лазарева.

Во время подготовки к походу другие офицеры «почти все еще были в отпуску» — «я немедленно отправился в Кронштадт, и мы приступили к работам только вдвоем со старшим лейтенантом. Зато поручения налагались на меня Лазаревым одно за другим. Мне были поручены все работы по адмиралтейству, тогда как старший лейтенант знал только работы на фрегате, да и в тех я же помогал ему. На меня возложено было преобразование артиллерии по новому устройству, которое послужило потом образцом для всего флота, и мне же поручена была постройка гребных судов». Завалишину были, по его словам, поручены должности «начальника канцелярии, полкового адъютанта, каз-

¹ Восстание декабристов. — М.; Л., 1927. — Т. 3. — С. 224.

начая и постоянного ревизора всех хозяйственных частей — провиантской, комиссариатской, шкиперской, артиллерийской и штурманской». Такое обилие поручений «всех поразило», и «Лазареву был сделан формальный запрос». На это он разъяснил, что «как я, по общему отзыву, составляю одну из светлых надежд флота и на меня уже теперь привыкли смотреть как на будущего начальника, то он и счел обязанностью своею для пользы службы познакомить меня со всеми отраслями управления».

Естественно, что именно Завалишин, а не Лазарев фактически возглавил экспедицию на «Крейсере», ставшую одним из самых знаменитых походов русского корабля вокруг света. Когда Завалишина отозвали, все пошло прахом.

Затем следует ряд новых триумфов: Завалишин организует специальные работы во время петербургского наводнения, старшие офицеры безропотно выполняют его распоряжения, видя свое бессилие и его организаторские способности; государь благодарит его, предложения и проекты вызывают всеобщее восхищение. Мордвинов поражен, «как он сам выразился, необычным моим знанием дела и дальновидною предусмотрительностью относительно колоний». «Между тем главное управление Р{осийско}-А{мериканской} компании давно уже с нетерпением ожидало возможности войти в непосредственные отношения со мною».

Тайное общество, с которым сталкивается Завалишин в Петербурге, преображается в его памяти в своего рода подпольный парламент с постоянно работающими комиссиями, шумными и многочисленными общими собраниями, в которых громче всех раздается его голос: «Хотя многие и прославляли мой ораторский талант, мое красноречие и, особенно, как многие говорили, мою непобедимую логику и диалектику, но я вообще не очень любил те многочисленные и шумные собрания, куда многие шли только для того, чтобы «послушать З{авалишин}а». Я предпочитал небольшие собрания или, как называли их, «комитеты», где обсуждались специальные вопросы». Следует иметь в виду, что Завалишин вообще не был членом ни Северного, ни какого-либо декабристского общества, и даже если бы имелась та сеть «собраний» и «комитетов», о которой он пишет, не имел бы на их заседания свободного доступа. Рылеев даже «советовал {...} быть с Завалишиным осторожным», поскольку «был против него, по собственному признанию, «предубежден»¹.

Отношения между Рылеевым и Завалишиным сложились неприязненно. Рылеев и А. Бестужев подозревали, что Завалишин морочит их рассказами об «Ордене восстановления» (так оно и было на самом деле), а его переписка с императором внушала опасения. Мы не можем сказать, как связан был с этими обстоятельствами загадочный эпизод из биографии Завалишина: написав очередное письмо Александру I, он оставил Петербург

¹ Восстание декабристов.— Т. 3.— С. 237.

и уехал в Москву, где его застала весть о смерти императора. Из Москвы он отправился в Казань и Симбирск, где и был арестован в своем поместье присланным из Петербурга фельдъегерем. В записках дело приобретает совершенно иной — увлекательно-авантюрный — характер. Между Рылеевым и Завалишиным происходит борьба за руководство Северным обществом. Большинство рядовых членов на стороне Завалишина, и Рылеев решается удалить его из Петербурга. Для этого Завалишина отправляют с миссией обревизовать действия членов тайного общества на местах. Он обнаруживает развал московской группы, но в Симбирске, где каким-то образом оказываются члены «его» отрасли, дела идут хорошо. Деятельность настолько активна, прибытия его ожидают с таким нетерпением, что его встречают «члены общества», «ожидавшие <...> уже у въезда в город». Хотя мы знаем, что никаких членов тайных обществ в Симбирске не было, перед нами — отнюдь не вульгарная ложь. Видимо, Завалишина действительно кто-то встретил (вероятно, из родственников), чтобы предупредить, что в Симбирске его уже ожидает офицер с патентом на арест. Но воображение Завалишина так же трансформировало действительность, как фантазия Дон Кихота превращала пастухов в рыцарей.

Сложность использования «Записок» Завалишина — в том, что они сообщают большое число фактов, порой совершенно уникальных. Однако каждый раз, вспоминая какую-нибудь вполне реальную ситуацию, Завалишин, как кинорежиссер, не удовлетворенный куском ленты, требует «дубль» и создает другой вариант сюжета. Он как бы мстит жизни. Из «Записок» Завалишина можно узнать, какие коллизии имели место, но не как они разрешались.

Завалишин — человек переходной эпохи. Одной из характернейших черт «регулярного государства», созданного Петром I, было то, что в реальном течении государственной жизни была упразднена всякая регулярность. Подобно тому, как «Устав о наследии престола» от 5 февраля 1722 г. уничтожил автоматизм в наследовании власти и, развязав честолюбивые поползновения, положил начало цепи дворцовых переворотов, ликвидация местничества в 1682 г. и последовавшая за ней борьба правительства с назначением на государственные должности «по породе»¹ резко изменили психологию служилого сословия. «Табель о рангах» заменила старый порядок новым, который, связывая служебное продвижение с заслугами, открывал определенный простор инициативе и честолюбию. Однако «Табель о рангах» никогда не была единственным законом служебного возвышения. Рядом с ее нормами, требовавшими, чтобы каждый тянул служебную лямку («надлежит дворянских детей <...> производить снизу»),

¹ Романович-Славатинский А. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права.— СПб., 1870.— С. 11.

существовал другой регулятор — «случай», суливший быстрое — в обход всех норм и правил — возвышение с низших ступеней на самые высшие. Л. Н. Толстой в «Войне и мире» исключительно четко выразил мысль о том, что речь идет не о какой-то системе нарушений и аномалий, а о двух постоянных механизмах — единых и противоположных одновременно, взаимодействие которых и образовывало реальные условия службы русского дворянина XVIII—начала XIX в. «Борис в эту минуту уже ясно понял то, что (...) кроме той субординации и дисциплины, которая была написана в уставе и которую знали в полку (...), была другая, более существенная субординация, та, которая заставляла этого затянутого, с багровым лицом генерала почтительно дожидаться, в то время как капитан князь Андрей для своего удовольствия находил более удобным разговаривать с прапорщиком Друбецким. (...) Он теперь чувствовал, что только вследствие того, что он был рекомендован князю Андрею, он уже стал сразу выше генерала, который в других случаях, во фронте, мог уничтожить его, гвардейского прапорщика»¹.

Служба уподоблялась карточной игре: можно было играть в солидные и спокойные коммерческие игры — ломбер или бостон и продвигаться по службе с помощью «умеренности и аккуратности», но можно было избрать путь азарта (карьерный термин «случай» — простой перевод карточного «азарт» — *hasard*), опять-таки соизмеряя риск с честолюбием: «играть по-маленькой» семпелями или гнуть углы, стремясь сорвать банк. Фаворитизм, истоки которого восходят к Петру («случаи продвижения незнатных людей на высшие государственные должности были редки и являлись, как правило, результатом протекции самого Петра I», — пишет проф. К. А. Сафроненко²; это следует иметь в виду: своеобразный «демократизм» служебных выдвижений при Петре был неотделим от фаворитизма), оформился при Екатерине II в своеобразный государственно-хозяйственный организм. Я. Л. Барсков писал: «Фаворитизм — любопытная страница не только придворной, но и хозяйственной жизни; это один из важнейших факторов в образовании крупных богатств в русской дворянской среде XVIII века. Состояния, созданные самими фаворитами или при их помощи, значительно превосходили старинные имения столбовых дворян. Нужны были десятки, даже сотни лет, чтобы создать крупное имение в несколько тысяч десятин или накопить капитал в несколько сот тысяч рублей, не говоря уже о миллионах; а фаворит, даже столь незначительный, как Завадовский, становился миллионером в два года. Правда, громадные средства, легко достававшиеся, быстро и

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1979. — Т. 4. — С. 314.

² Памятники русского права. Вып. VIII: Законодательные акты Петра I. — М., 1961. — С. 193. Показательно, что Пушкин в «Моей родословной» историю фаворитизма в России начинает с Меншикова («Не торговал мой дед блинами...»).

проживались, и многие фавориты умирали без потомства; и все-таки наиболее известные богачи второй половины XVIII или первой половины XIX века обязаны своими средствами фаворитизму»¹.

Современникам казалось, что развитие фаворитизма связано с личными особенностями характера императрицы, однако царствование Павла I доказало противоположное: стремление довести «регулярность» до фантастического предела сопровождалось не уничтожением, а столь же крайним развитием фаворитизма. Любовь Павла I к порядку, отвращение его от роскоши, личная — по сравнению с Екатериной II — воздержанность не изменили дела, поскольку корень фаворитизма был в принципе неограниченной единоличной власти, а не в каких-либо особенностях его носителей.

Фаворитизм в сочетании с общеевропейским процессом расшатывания устоев феодальных монархий и расширением роли денег и личной инициативы приводил к чудовищному росту авантюризма и открывал перед личным честолюбием, как казалось, бескрайние просторы.

Однако психология честолюбия в конце XVIII столетия должна была претерпеть значительные изменения. Наряду с идеей личного утверждения, изменения собственного статуса в неизменном мире (к этому стремился герой плутовского романа) возникал идеал деятельности во имя изменения мира. Сначала античные образцы, а затем — опыт Великой французской революции были восприняты как своеобразные парадигмы исторического поведения, следование которым позволяет любому человеку завоевать право на несколько строк, страницу или главу в истории. Наконец, судьба Наполеона Бонапарта сделалась как бы символом безграничности власти человека над своей собственной судьбой. Выражение «Мы все глядим в Наполеоны» не было гиперболой: тысячи младших офицеров во всех европейских армиях спрашивали себя, не указывает ли на них перст судьбы. Вера в собственное предназначение, представление о том, что мир полон великих людей, составляли черту массовой психологии для молодых дворян начала XIX в. Слова Пушкина:

Иль разве меж моих друзей
Двух, трех великих нет людей? (V, 102) —

в 1832 г. звучали иронически. Однако в начале 1820-х гг. они воспринимались бы вполне серьезно. Внешнее сходство с Наполеоном отыскивали в Пестеле и С. Муравьеве-Апостоле². Существен-

¹ Барсков Я. Л. Письма имп. Екатерины II к гр. П. В. Завадовскому // Русский исторический журнал. — 1918. — Кн. 5. — С. 240—241.

² О Пестеле: «Увертками, телодвижением, ростом, даже лицом очень походил на Наполеона» (Шукинский сборник. — М., 1905. — Вып. 4. — С. 39). О С. Муравьеве-Апостоле: «Имел (...) необычайное сходство с Наполеоном I» (Декабристы: Летописи. Государственный Литературный музей. — М., 1938. — Кн. 3. — С. 485).

но не то, имелось ли это сходство на самом деле, а то, что его искали. Ведь еще Плутарх учил распознавать сущность современников, обнаруживая в них — пусть даже внешние и случайные — черты сходства с историческими деятелями.

Сколь ни были различны эгоистическое честолюбие авантюриста XVIII в. и самоотверженная любовь к славе «либералиста» начала XIX столетия, у них была одна общая черта — честолюбивые импульсы были неотделимы от *деятельности* и воплощались в *поступках*. Завалишин — один из самых молодых деятелей этого поколения (родился летом в 1804 г.). Он принадлежал к тем, кто хотя и «посетил сей мир в его минуты роковые», но «поздно встал — и на дороге застигнут ночью Рима был», как писал Тютчев в 1830 г. Он не успел не только принять участие в войнах с Наполеоном, но даже вступить в тайное общество. Честолюбивые мечты его разрешались не в действиях практических, а в воображаемых деяниях. Гипертрофия воображения служила для него компенсацией за неудачную жизнь.

И все же было бы глубочайшим заблуждением не заметить, что Завалишин и Хлестаков принадлежат различным эпохам и психология их, при видимом сходстве, скорее противоположна.

Разница между враньем Хлестакова, враньем Репетилова и самообманом Завалишина очень велика. Завалишин проникнут глубочайшим уважением, даже нежной любовью к себе самому. Его вранье заключается в том, что он примышляет себе другие, чем в реальности, обстоятельства и действия, слова и ситуации, в которых его «я» развернулось бы с тем блеском и гениальностью, которые, по его убеждению, составляют сущность его личности. Преобразуя мир силой своей фантазии, он трансформирует окружающее, ибо недоволен им, но остается в этом выдуманном мире Дмитрием Иринарховичем Завалишиным. Репетилов не прославляет себя, а кается, однако в упоении самоосуждения он, гиперболизируя черты своей личности, остается собой. Если он говорит, что «танцовщицу держал! и не одну: трех разом!», то можно предположить, что у него была какая-то театральная интрижка. Когда он себя характеризует:

Всё отвергал: законы! совесть! веру! —

то, вероятно, салонное вольнодумство действительно имело место.

Иное дело Хлестаков. Основа его вранья — бесконечное презрение к себе самому. Вранье потому и опьяняет Хлестакова, что в вымышленном мире он может *перестать быть самим собой*, отделаться от себя, стать другим, поменять первое и третье лицо местами, потому что сам-то он глубоко убежден в том, что подлинно интересен может быть только «он», а не «я». Это придает хвастовству Хлестакова болезненный характер самоутверждения. Он превозносит себя потому, что втайне полон к себе презрения. То раздвоение, которое станет специальным объектом рассмотрения в «Двойнике» Достоевского и которое совершенно

чуждо человеку декабристской поры, уже заложено в Хлестакове: «Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так, а там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать»¹.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.— М.; Л.—1951.— Т. 4.— С. 48. Исключительно интересное свидетельство связи ситуации социальной униженности с психологической реакцией ненависти к себе и стремлением переродиться (не «возродиться» — толстовская жажда возрождения связана с совершенно иным идейно-психологическим комплексом), перестать быть собой, вплоть до мифологической жажды «переменить имя», находим в письме Вяземского Жуковскому от 13 декабря 1832 г. Вяземский не был «маленьким человеком», и сознание своей униженности было ему глубоко чуждо. В 1826 г он писал:

Твердят, что люди эгоисты.
Где эгоизм? кто полный?
Кто не в долгу пред этим словом?
Оно глядит в изданьи новом
Анахронизмом словаря.

(«Коляска»)

Тем более остро должен был он чувствовать себя безликим винтиком, когда правительственный нажим вынудил его пойти на государственную службу. Вяземский писал Жуковскому: «Вот тебе сюжет для русской фантастической повести dans les mœurs administratives: чиновник, который сходит с ума при имени своем, которого имя преследует, рябит в глазах, звучит в ушах, кипит в слюне; он отплесывается от имени своего, принимает тайно и молча другое имя, например начальника своего, подписывает под чужим именем какую-нибудь важную бумагу, которая идет в ход и производит значительные последствия; он за эту неумышленную фальшь подвергается суду и так далее. Вот тебе сюжет на досуге. А я по суеверию не примусь за него, опасаясь, чтобы не сбилось со мной» (Русский архив.—1900.— Кн. 1.— С. 367). Бросается в глаза совпадение ряда черт этой «русской фантастической повести» с «Записками сумасшедшего» Гоголя. Поскольку письмо Вяземского хронологически совпадает с началом работы Гоголя над повестью, можно предположить, что последний через Жуковского ознакомился с сюжетом.

«Записки сумасшедшего» во многом — трагическая параллель к «Ревизору». То избавление от самого себя и взлет на вершины жизни, которые Хлестакову обеспечиваются «легкостью в мыслях и sobyknovенною» и бутылкой-толстобрюшкой губернской мадеры, Поприщину даются ценой безумия. Однако основная параллель очевидна. Поприщину, подавленный своей приниженностью, не стремится изменить мир. Более того, мир в его сознании настолько незыблем, что именно вести о социальных переменах — изменение закона о престолонаследии и вакантность испанского престола — сводят его с ума. Он хочет сделать «анти-собой» и, доводя это до предела, производит себя в корони (Хлестаков, действуя в условиях России, по цензурным обстоятельствам останавливается на фельдмаршалстве и руководстве государственным советом; ср. сюжет «Золотой рыбки»). Сцена перемены имени и подписания бумаги («на самом главном месте, где подписывается директор департамента» — «Фердинанд VIII», III, 209), совпадая с замыслом Вяземского, знаменует момент революционизации Поприщина. Убеждение в том, что подлинная жизнь — по ту сторону двери, рождает сначала страсть к подглядыванию, психологический резервуар доношительства, а затем — желание самому сделаться унштателем и видеть унижение других («чтобы увидеть, как они будут увиваться», III, 205). Стремление стать «анти-собой», чтобы унижить себя нынешнего, свойственно и другим героям Гоголя. Ср. слова городничего: «Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачат везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь: обедаешь

В этом поразительном пассаже Хлестаков, воспаривший в мир вранья, приглашает собеседников посмеяться над реальным Хлестаковым. Ведь «чиновник для письма, эдакая крыса» — это *он сам* в его действительном петербургско-канцелярском бытии!

Показательно, что Гоголь тщательно искал для этой характеристики героем самого себя наиболее убийственные, пропитанные отвращением формулировки. Сначала (в так называемой «второй редакции») Хлестаков глазами Хлестакова выглядит так: «Приезжаю я, вот в такую самую пору. (...) Только вижу, в гостинице уж дожидается какой-то эдакой молодой человек, которых называют (вертит рукою) фу, фу! в козырьке каком-то эдаком залихвацком. Я уж, как только вошел: ну, думаю себе, хорош ты гусь» (IV, 292). Ср. в «Замечаниях для гг. актеров» Гоголя о Хлестакове: «Один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими» (IV, 9). Затем появляется в первой печатной редакции «чиновник для письма», который «сию минуту пером: тр... тр... так это все скоро» (IV, 412). Но Гоголь искал более резких слов самооценки и вставил в окончательной редакции — «эдакая крыса!». Врун 1820-х гг. стремился избавиться от условий жизни, Хлестаков — от самого себя. В этом отношении интересно, как Гоголь демонстративно сталкивает бедность воображения Хлестакова во всех случаях, когда он пытается измыслить фантастическую перемену внешних условий жизни (все тот же суп, хотя и «на пароходе приехал из Парижа», но подаю его на стол в кастрюльке; все тот же арбуз, хотя и «в семьсот рублей»), с разнообразием обликов, в которые он желал бы перевоплотиться. Тут и известный писатель, и светский человек, завсегдатай кулис, и директор департамента, и главнокомандующий, и даже турецкий посланник Дибич-Забалканский. При всем убожестве фантазии «канцелярской крысы», проявляющемся в том, какой он представляет себе сущность каждой из этих ролей¹, разница здесь очень существенна: в фантастическом мире окружение остается то же, что и в реальном быту чиновника, хотя чудовищно возрастает количественно (в этом отношении показательно употребление числительных: 700 рублей стоит арбуз, 100 рублей — бутылка рома, 800 рублей платит Хлестаков за

где-нибудь у губернатора, а там: стой, городничий! Хе, хе, хе (*заливается и помирает со смеху*), вот что, канальство, заманчиво!» (IV, 82).

Одновременное пробуждение в Поприщине человека, описанное Г. А. Гуковским, делает его героем трагической разорванности.

¹ Ср. его представление о сущности творческого процесса: «А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сту бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут (предполагается, что ром для австрийского императора также беруг в погребке, но только за особо дорогую цену.— *Ю. Л.*),— и потом уж как начнет писать, так перо только: тр... тр... тр... Недавно он такую написал пиэсу: Лекарство от холеры, что просто волосы дыбом становятся. У нас один чиновник (в вариантах: «один начальник отделения».— *Ю. Л.*) с ума сошел, когда прочитал» (IV, 294).

«квартирку», которая фантастична лишь по цене, но вполне вписывается в средний чиновничий быт по сущности — «три комнаты этакie хорошие», там же.— С. 294). Но амплуа, которые выбирает себе Хлестаков, строятся по иному принципу. Во-первых, они должны быть предельно экзотичными — это должно быть бытие, *максимально удаленное от реальной жизни* Хлестакова, и, во-вторых, они должны представлять в своем роде высшую ступень: если писатель, то друг Пушкина, если военный — главнокомандующий. Это роднит Хлестакова не только с Поприциным, перевоплощающимся в испанского (экзотика!) короля (высшая степень!), но и с карамазовским чертом, который мечтает воплотиться в семипудовую купчиху и «поставить свечку от чистого сердца». Если герой «Двойника», как и гоголевские персонажи, видит свое идеальное инобытие в несовместимо-отличном по восходящей шкале социальных ценностей, то карамазовский черт конструирует его по нисходящей.

Стремление избавиться от себя заставляет персонажей этого типа пространственно членить мир на *свое* — лишенное социальной ценности — и высоко ценимое *чужое* пространство. Все жизненные устремления их направлены на то, чтобы жить в *чужом* пространстве. Символом этого делаются плотно закрытая дверь и попытки гоголевских героев подглядывать: что же делается по ту ее сторону. Поприщин записывает: «Хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ, все эти экивоки и придворные штуки, как они, что они делают в своем кругу. <...> Хотелось бы мне заглянуть в гостиную, куда видишь только иногда отворенную дверь, за гостиною еще в одну комнату» (III, 199). Бобчинский: «Мне бы только немножко в щелочку-та в дверь эдак посмотреть, как у него эти поступки» (IV, 22). Гоголь подчеркнул этот момент, как бы боясь, что зритель его не оценит, водевильным жестом: «В это время дверь обрывается, и подслушивавший с другой стороны Бобчинский летит вместе с нею на сцену» (там же,— С. 38). Эта страсть к подглядыванию психологически связана с убеждением в серости и неинтересности собственной жизни и сродни жажде видеть «красивую жизнь» на сцене, в книге или на экране.

Особо ярко проявляются эти черты в сцене опьянения Хлестакова. Употребление алкогольных напитков (или других средств химической регуляции поведения личности) — тема слишком обширная и касающаяся слишком общих и древних проблем, чтобы здесь затрагивать ее даже поверхностно. Однако можно было бы отметить, что, с точки зрения типов «праздничного» или «ритуального» поведения, в данном аспекте возможны две целевые установки (им будут соответствовать типы культуры, ориентированные на употребление предельно слабых алкогольных средств,— примером может быть античная норма вина, разбавленного водой, и представление о неразбавленном виноградном вине как недопустимом в сфере культуры напитке,— и предельно крепких; соответственно, в первом случае ориента-

ция на длительное употребление; на процесс питья, во втором — на результат воздействия жидкости на сознание)¹. Одна имеет целью усиление свойств личности, освобождение ее от того, что ей мешает быть самой собой. Следовательно, она подразумевает подчеркивание памяти о себе таком, каков я во «внепраздничной» ситуации. Только те свойства личности, которые из-за противодействия окружающего мира не могли получить развития, вдруг освобождаются. Как и в процессе фантазирования «завалишинского» типа, реальность внешнего мира внезапно теряет жесткость, она начинает поддаваться деформирующему воздействию фантазии. Жизнь снимает свою руку с человека, и он — в опьянении — реализует свои подавленные возможности, т. е. становится в большей мере собой, чем в трезвом состоянии.

Вторая ориентация подразумевает перемену в самой личности. Следовательно, основной целью химической регуляции поведения становится забвение, необходимость забыть память о своем предшествующем (обычном) состоянии и сущности своей личности. Отличительная черта Хлестакова — короткая память (делающая его, в частности, неспособным к сложным расчетам корыстолюбия и эгоизма и придающая ему те «чистосердечие и простоту», о которых Гоголь напомнил актерам как об основных чертах его личности) — в момент опьянения превращается в решительную невозможность сохранить единство личности: она рассыпается на отдельные моменты, из которых каждый не хранит памяти о предшествующем. Хлестаков каждую минуту как бы рождается заново. Он чужд всякого консерватизма и традиционализма, поскольку лишен памяти. Более того, постоянное изменение составляет его естественное состояние. Это закон его поведения, и когда он объясняется в любви, и когда он мгновенно переходит от состояния затравленного должника к самочувствию вельможи в случае. Обратное превращение также не составляет для него никакого труда. Понятие эволюции, логики внутреннего развития к Хлестакову неприменимы, хотя он и находится в постоянном движении. Приняв какой-либо модус поведения, Хлестаков мгновенно достигает в нем совершенства, какое человеку с внутренним развитием стоило бы усилий целой жизни (Хлестаков, бесспорно, одарен талантом подражательности). Но мгновенно приобретенное столь же мгновенно теряется, не оставив следа. Уснув Очень Важным Лицом, он просыпается снова ничтожным чиновником и «пустейшим малым».

Однако здесь уместно поставить вопрос: «Что же, собственно, является объектом нашего рассмотрения?» Мы рассматриваем не комедию Гоголя как некоторое художественное целое, во внутреннем мире которой Хлестаков существует лишь как текстовая реальность, один из элементов в архитектонике созданного Гого-

¹ Ср.: Barthes Roland. Mythologies (глава «Le vin et le lait») : Éd. du Seuil, 1957.— P. 83—86.

лем произведения. Предмет нашего рассмотрения следует, видимо, отнести к трудно изучаемой прагматике текста. Область эта не случайно реже всего привлекает внимание исследователей. Прежде всего, понятие прагматических связей, в том виде, в каком оно было сформулировано Пирсом и Моррисом, в применении к сложным семиотическим системам оказывается в достаточной мере неопределенным. Отношения между знаком и людьми, получающими и передающими информацию, трудно определимы, поскольку и слово «отношение» здесь, видимо, употребляется в ином, чем при определении семантики и синтактики, смысле, далеко от терминологической определенности, и понятие «люди» сразу же вызывает вопрос: рассматривается ли здесь человек как объект семиотического, социологического, психологического или какого-либо еще описания?

Вопрос еще более усложняется, когда объектом исследования становится исторический материал — в этом случае возникают трудности не только из-за неопределенности понятий, но и по причине отсутствия зафиксированных данных, которые с достаточной полнотой позволяли бы судить об отношении разнообразных коллективов к циркулировавшим в их среде текстам. Если мнение критики бывает хорошо документировано, то сведения об отношении читателей, как правило, неполны и отрывочны. Средние же века в основном дают нам сведения не о том, как относился адресат к определенным текстам, а как он должен был относиться. Конечно, и эти скудные данные могут быть ценным материалом для реконструкций. Однако методика последних пока еще не разработана.

И все же необходимость исследований того, что определяется как прагматический аспект, столь насущна и настоятельна, что трудности, о которых говорилось выше, следует рассматривать не как причины для отказа от разысканий в этой области, а в качестве стимулирующего фактора.

Видимо, будет уместно заменить понятие «людей» представлением о коллективе, организованном по структурным законам некоторой культуры. По отношению к данной культуре коллектив этот может рассматриваться как текст определенного рода. Тогда прагматические связи можно будет трактовать как соотношение двух различно организованных и иерархически занимающих разные места, но функционирующих в пределах единого культурного целого текстов. Еще более сужая задачу, мы полагаем целесообразным выделить из понятия культурного коллектива более частное: структуру поведения определенной исторически и культурно конкретной группы. Поведение рассматривается и как определенный язык, и как сумма исторически зафиксированных текстов.

Поставленная таким образом задача, с одной стороны, оказывается в пределах возможностей семиотического изучения, а с другой — сближается с традиционной эстетической проблемой соотно-

шения искусства и действительности. Рассматривая присущую той или иной культуре структуру поведения как сложную иерархическую организацию, создающую для свойственных ей социальных ролей нормы «правильного» поведения, равно как и допустимые от них отклонения, мы получаем возможность выделять в реальных поступках исторических лиц и групп значимые и незначимые элементы, реконструируя инвариантные типы исторического поведения. При этом мы учитываем, что каждая культурная эпоха с целью организации поведения членов своего коллектива занимается тем же, создавая типовые нормы «правильного» поведения. Эти метатексты — ценный источник для наших реконструкций. Однако не следует забывать, что любое описание поведения в том или ином тексте эпохи — самое точное предписание закона или самое реалистическое художественное произведение — для нас не сам объект во всей его безусловности, а лишь источник для реконструкции объекта, закодированный определенным способом, составляющим специфику данного текста. В этом состоит отличие нашего подхода от популярных на рубеже прошлого и настоящего веков эссенцистических рассмотрений литературных героев как «типов русской жизни». Художественное произведение может изучаться с многочисленных точек зрения. В частности, совершенно различны подходы, рассматривающие художественное произведение как результат творческого акта автора и как материал для реконструкции типов культурного поведения определенной эпохи. Наивное смешение этих аспектов тем более недопустимо, что оно происходит постоянно.

Представим себе зрителя, совершенно незнакомого с европейской культурой XIX — начала XX в., перед статуей Родена. Он совершит глубокую ошибку, если на основании этого текста попытается представить себе одежду, жесты и поведение людей — современников скульптора. Ему надо будет осмыслить видимое как целостный художественный акт, являющийся переводом представлений определенной эпохи на язык некоторой художественной структуры. Но представим, что эта работа сделана со всей возможной полнотой. Тогда, вероятно, окажется возможным дешифровать по статуе эпоху, включая и ее бытовой облик, уже не в первоначальном, наивном смысле.

Цель настоящей работы — не изучение образа Хлестакова как части художественного целого комедии Гоголя, а реконструкция, на основании этого глубокого создания синтезирующей мысли художника, некоторых типов поведения, образующих тот большой культурно-исторический контекст, отношение к которому приоткрывает двери в проблему прагматики гоголевского текста.

В Хлестакове — герое «Ревизора» — легко выделяются признаки, присущие некоторому более общему типу, существовавшему в сознании Гоголя как сущность более высокого порядка, проявляющаяся в различных персонажах гоголевских текстов, как в ипостасях. Этот творческий архетип — факт творческого созна-

ния Гоголя. Однако в нем можно с достаточной мерой наглядности обнаружить черты сходства с поведением определенных исторических лиц, причем черты эти будут весьма устойчивы, им будет присуща тенденция к повторению в различных вариациях. Это позволяет увидеть и в творческом сознании Гоголя, и в исторических документах проявления некоторого более общего исторического образования, определенной культурной маски — исторически сложившегося в рамках данной культуры типа поведения. Из довольно многочисленных примеров изберем наиболее показательные.

В 1812 г. 17-летний корнет Роман Медокс растратил две тысячи казенных денег и бежал из полка. Он решил избежать расплаты при помощи проекта, в котором переплелись авантюризм, «легкость в мыслях необыкновенная», мечты о героических предприятиях и самое обыкновенное мошенничество. Подделав документы на имя флигель-адъютанта конногвардейского поручика Соковнина, адъютанта министра полиции Балашова, он снабдил себя также инструкцией, сфабрикованной от имени военного министра и дававшей ему самые широкие и неопределенные полномочия для действий на Кавказе от высочайшего имени. С этой инструкцией он собирался, как новый Минин, сформировать на Кавказе ополчение из горских народов и во главе его грянуть на Наполеона, тем заслужив себе прощение.

Прибыв в Георгиевск, Медокс получил по подложному распоряжению министра финансов 10 000 рублей. Здесь он был встречен с полнейшим доверием опытными администраторами: губернатором бароном Врангелем и командующим Кавказской линией генералом Портнягиным. Показательно, что, когда один из чиновников палаты выразил сомнение в том, что столь высокая миссия могла быть поручена такому молодому — возрастом и чином — офицеру, а казенная палата проявила колебания в выдаче столь большой суммы, Врангель решительно пресек и то и другое и настоял на выдаче требуемой суммы. Медоксу был оказан прием как лицу, наделенному высочайшими полномочиями, он принимал парады, в честь его давались балы. Оттягивая разоблачение, он уведомил местное почтовое ведомство о якобы данном ему полномочии проверять корреспонденцию губернатора, а генералу Портнягину сообщил, что ему поручен тайный надзор за бароном Врангелем, которому, якобы, в Петербурге не доверяют.

Совершенно теряя чувство реальности, Медокс отправил Балашову донесение о своих действиях от лица несуществующего адъютанта Соковнина, правда, сопроводив его саморазоблачительным письмом, в котором подчеркивал патриотические мотивы своей аферы и просил покровительства и заступничества, чтобы довести «ополчение» до конца. Одновременно он обратился к министру финансов графу Гурьеву, аттестуя себя как лицо, находящееся под покровительством Балашова, и ходатайствовал о новых суммах.

Наглость и размах аферы повергли столичные власти в недоумение, что значительно оттянуло арест Медокса, тактика которого состояла в запутывании как можно более широкого круга как можно более высокопоставленных лиц.

Будучи арестован, он назвался Всеволожским, а затем — князем Голицыным, видимо, перечисляя подряд все известные ему аристократические фамилии.

По распоряжению императора Медокс был посажен в Петропавловскую крепость, без срока. В 1826 г. участь его вдруг переменялась. Сидя в Шлиссельбурге, он встретился там с некоторыми осужденными по делу 14 декабря. Можно предположить, что тогда же он обратился к соответствующим инстанциям с предложением услуг по части осведомительства. По крайней мере в марте 1827 г. он был неожиданно освобожден и отправлен на поселение в Вятку, через которую следовали в Сибирь осужденные декабристы. Проезжая через Вятку, И. И. Пущин писал домашним: «Тут же я узнал, что некто *Медокс*, который 18-ти лет посажен был в Шлиссельбургскую крепость и сидел там 14 лет, теперь в Вятке живет на свободе. Я с ним познакомился в крепости»¹. Из Вятки Медокс бежал, раздобыл паспорт на чужое имя и отправился на Кавказ, но был снова задержан в Екатеринодаре. Царь распорядился определить его рядовым в Сибирь, но он снова бежал из Одессы, где проживал по подложным документам, обратился к Николаю с письмом на английском языке, в котором просил о помиловании. Все эти перипетии завершаются тем, что Медокс, числясь рядовым Омского полка, вдруг оказывается — без ведома непосредственного его войскового начальства, но при явном покровительстве жандармского ведомства — в Иркутске, где проявляет подозрительный интерес к ссыльным декабристам и их приехавшим в Сибирь семьям. Он втирается в дом А. Н. Муравьева, сосланного в Сибирь без лишения дворянства и получившего — в порядке высочайшей милости — разрешение вступить в службу иркутским городничим.

С. Я. Штрайх считает, что в момент появления в доме Муравьева Медокс действовал как провокатор. Оснований для подобного мнения нет: никаких донесений его и документальных следов связей с тайной полицией за этот период в делах, составляющих, насколько можно судить, хорошо сохранившийся корпус документов, не сохранилось. Вообще, С. Я. Штрайх склонен рационализировать поведение Медокса, представляя его человеком, целеустремленно идущим по своему пути. Характер Медокса, как он вырисовывается из документов, был, видимо, иным.

Еще в Шлиссельбурге Медокс — тогда узник, просидевший уже 14 лет и не имеющий надежд на освобождение, — познакомился с Юшневским, Пушиным, М. и Н. Бестужевыми, Пестовым и Дивовым. Переведенный позже в Петропавловскую крепость, он нашел способы познакомиться с Фонвизиным и Нарышкиным, Швейковским и Барятинским. Неясность его появле-

ния в Вятке, а затем в Иркутске наводит на мысль о каких-то связях с жандармским управлением. Однако следует иметь в виду, что, с одной стороны, документальными подтверждениями этих связей мы не располагаем, а с другой — сами декабристы, весьма в этом отношении осторожные, не видели в его появлении в своей среде ничего странного. Какие-то обыденные объяснения его пребыванию в Иркутске, видимо, были.

Стремление Медокса проникнуть в декабристскую среду в Сибири, вероятно, диктовалось многими соображениями: ему были приятны встречи и беседы с сочувствующими и высокообразованными людьми (сам Медокс, как отмечалось еще во время его первого ареста, отличался свободным владением французским, немецким и английским языками, «сведениями в литературе и в истории, искусством в рисовании, ловкостью в обращении и другими преимуществами, свойственными человеку благовоспитанному, а особенно основательным знанием отечественного языка и большими навыками изъясняться на оном легко и правильно»). Кроме того, Медокс был абсолютно лишен средств и пользовался материальной поддержкой А. Н. Муравьева и декабристских «дам» (активнее всего, видимо, Юшневской). Суммы были вообще-то мелкие, но для него, в его положении — значительные. Но важнее всего, видимо, другое: здесь Медоксу казалось, что он попадает в мир той аристократии — «соковниных, всеволожских, голицыных», который всегда составлял предел его мечтаний. Когда же он узнал, какие суммы переводят своим ссыльным родственникам Волконские, Трубецкие, Шереметьевы, у него просто дух захватило. Ему показалось (особенно после того, как попытка через П. Л. Шиллинга добиться милости у Бенкендорфа не увенчалась успехом и он начал обдумывать план своего побег¹), что через ссыльных он может завязать полезные ему аристократические связи. У него есть черта, роднящая его с Николаем I, — преувеличенное мнение о мощи, солидарности, богатстве тех сил, представителями которых он считает ссыльных декабристов.

Попав в дом А. Н. Муравьева, Медокс встретил сестру жены основателя «Союза спасения», княжну Варвару Михайловну Шаховскую. В. М. Шаховская много лет была связана с П. А. Мухановым взаимной любовью. Сначала родительское противодействие, а затем арест и ссылка ее возлюбленного помешали им соединиться. В. М. Шаховская приехала к сестре в Иркутск, чтобы быть ближе к возлюбленному и в надежде на то, что Николай I разрешит их брак (препятствием было также близкое родство: сестра Муханова была женой брата Шаховской).

¹ Запись в дневнике Медокса от 28 апреля 1831 г.: «Если содействие Шиллинга останется безуспешным, то придется, не ожидая милостей, уехать своеволью» (Штрайх С. Я. Роман Медокс. Похождения русского авантюриста XIX в. — 1929. — С. 42).

Разрешение не было получено, и Шаховская вскоре вернулась в Москву, где через некоторое время скончалась.

Увидав Шаховскую, Медокс воспылал к ней любовью. Нет оснований считать, что, как это полагает Штрайх, никакого чувства не было вообще и полицейский провокатор просто разыгрывал роль влюбленного. Дневник Медокса свидетельствует о противоположном: он действительно влюблен, хотя любовь его выражается словами, как будто заимствованными из дневника Поприщина с его знаменитым: «дочка... эх канальство!» — или из поэзии Бенедиктова: «Думая, что она будет без чепчика, вперед восхищался зрелищем прекрасных черных волос, убранных со вкусом Рафаэля, весь кипел от мысли увидеть обожаемую в наряде. <...> Она была в чепчике, грудь, которая в идеале, за минуту перед тем мечтавшемся, являлась открытой, была совершенно невидима под палатином»¹. Правда, одновременно он пробует завязать роман с Юшневской, объясняя это в дневнике своим пристрастием к «мягким бабам».

Однако надежды Медокса не оправдываются. Бенкендорф отказывает Шиллингу в ходатайстве, в доме Муравьевых его принимают лишь как знакомого, он пользуется определенным доверием декабристов, которые используют его для передачи корреспонденции помимо официальных каналов, ссыльные охотно с ним беседуют, видимо, кое-что рассказывая из своей прошлой жизни и деятельности, но дальше этого дело не идет.

И тогда Медокс, убедившись, что между Петровским заводом и европейской Россией, через посредство женщин, идет по неофициальным каналам довольно оживленная переписка, затевает грандиозную провокацию. Он обращается к Бенкендорфу, а через его посредство — к царю с сообщением о новом колоссальном заговоре декабристов. Центр заговора находится, по его сведениям, в Москве. Участники тесно связаны со ссыльными и готовят новое выступление. Сообщая реальные сведения о тайной переписке с

¹ Там же.— С. 36—37. Опубликованный С. Я. Штрайхом дневник Р. Медокса (см.: Штрайх С. Я. Роман Медокс: Похождения русского авантюриста XIX века.— Изд. перераб.— М., 1930) не подтверждает мысли публикатора о том, что чувства Медокса к В. М. Шаховской были притворными и единственной целью его был донос. Для того чтобы придать этой версии убедительность, Штрайх совершенно произвольно утверждает, что дневник писался для показа в доме Муравьевых и, якобы, по частям «забывался» в их гостиной. Все это — совершенно произвольные домыслы. В равной мере безосновательно утверждение, что известный ученый Шиллинг был агентом-провокатором III отделения (о Шиллинге см.: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Пушкин: Сравнительно-исторические исследования.— Л., 1972). Р. Медокс не агент охранки эпохи Зубатова, каким его представляет Штрайх. Это «гоголевский человек», попавший в культурный мир людей пушкинской эпохи. Он ослеплен цивилизованной утонченностью этого мира, его духовностью и нравственной высотой. Нищенская сибирская жизнь Муравьевых потрясает его уровнем материальной обеспеченности. Он охвачен и влечением к этому миру, и острой завистью. «Естественный» результат — влюбленность в В. М. Шаховскую и донос на А. Н. Муравьева. Оба поползновения одинаково искренни и в равной мере закономерно вытекают из психологического комплекса Медокса.

Россией, он примешивает к ним вымышленные документы, шифры и коды, якобы служащие для сношений государственных преступников с их единомышленниками в столицах. Фальшивки эти, как и всякие подделки, весьма интересны. Вообще следует заметить, что при выяснении сущности документа как факта культуры фальшивки представляют такой же интерес, как пародии для выявления сущности произведения искусства.

Фальшивки Медокса, с одной стороны, в такой же мере отражают распространённые пошлые представления о сущности декабризма, в какой рассказы Хлестакова о Пушкине — зеркало мещанских мнений о характере поэтического творчества. Резко преувеличен таинственный, заговорщический характер мнимого «Союза», причем в ход пошли какие-то сведения о масонском ритуале, рассуждения о семи степенях, ссылки на храмовых рыцарей и бутафория шифров. Однако, с другой стороны, нельзя не признать, что Медокс умело использовал разговоры, которые велись при нем, но то, что говорилось о прошлом, он перенес на будущее. Так, он явно повторял чьи-то слова (и это интересно для реконструкции содержания бесед ссыльных декабристов), когда писал о Михаиле Орлове: «Никто лучше его не умеет привлекать к себе. Он в свое время был единственный (т. е. незаменимый.— *Ю. Л.*) человек»¹. Но, прибавляя к этому, что М. Орлов «не вовсе упал духом и, верно, может быть полезен», он старался внушить, что последний привлечен к новому заговору.

Видимо, не случайно в составленном Медоксом шифре М. Орлов был обозначен графическим знаком молнии. Столь же интересно, что Якушкин там же зашифрован знаком кинжала. Передавая, якобы, слова Юшневского о распределении ролей в будущем выступлении, Медокс дал Якушкину такую характеристику: «Якушкин и Якубович давно выточенные кинжалы». Это мнение соответствовало поведению Якушкина периода «московского заговора» 1818 г. («казалось, молча обнажал / Цареубийственный кинжал»), но ничего общего не имело с настроениями его в 1832 г. Юшневский мог так характеризовать лишь бывшего Якушкина — Медокс изменил время и превратил рассказ о прошлом в донос о настоящем.

И между тем отголоски каких-то мнений донос Медокса все же содержит. Заслуживает внимания свидетельство о проникновении каких-то сочинений ссыльных в зарубежную печать, поскольку сообщение это несет следы живых интонаций каких-то реальных бесед. «От души смеялся Юшневский, говоря, что в получаемых ими книжках сего журнала (*Revue Britannique*. — *Ю. Л.*) у них вырезают их собственные сочинения, боясь, чтоб они просветились оными». Вероятнее всего, Медокс поступает так, как исторические романисты средней руки, которые, примыслив романтический контекст, вкладывают историческим персонажам в уста

¹ Там же.— С. 63.

реплики, зафиксированные в каких-либо источниках. Ситуацию он выдумал, но реплику, вероятно, где-то в декабристских кругах слышал.

Интересен также замысел журнала «Митридат» (название подсказано легендой о том, что Митридат приучил себя к ядам и мог не бояться отравлений) — издания на французском языке, которое опровергало бы официальную ложь русского правительства. Какой-то разговор о желательности подобного журнала Медокс, бесспорно, слышал, превратив ни к чему не обязывающую беседу в обдуманый политический проект.

В другом отношении показателен круг лиц, оговоренных Медоксом. Провокатор убежден, что сибирские изгнанники пользуются поддержкой в самых высоких аристократических сферах — тех сферах, в которые он с острым чувством социальной зависти всю жизнь мечтает проникнуть¹. Он подряд называет все титулованные фамилии, которые ему приходят в голову (как Хлестаков, когда перечисляет свои петербургские связи): граф Шереметьев, князь Касаткин-Ростовский, графиня Воронцова, графиня Орлова. К этим именам он приплетает тех, о ком он слышал от «государственных преступников» как о деятелях тайных обществ, избежавших наказаний: М. Орлова, генерал-адъютанта С. П. Шипова, Л. Витгенштейна (последнему Медокс «поручил» издание «Митридата»). Показательно, что из петровских узников Медокс «привлек» к заговору не наиболее решительных и политически активных, а богатых и знатных: Трубецкого, Н. Муравьева, Фонвизина, Юшневского, Швейковского, прибавив Якушкина и Якубовича как «цареубийцу» и Муханова, вероятно, из ревности.

По хорошо известному психологическому правилу, он припутал к доносу предмет своей любви В. Шаховскую и оказывавшего ему материальную поддержку и гостеприимство А. Н. Муравьева.

Петербургское начальство отреагировало на донос нервно. Дело в том, что представления Медокса о сущности декабризма, по сути, разделялись Николаем I, который тоже был убежден, что за спиной деятелей 14 декабря стоят аристократические заговорщики, и вынужден был выслушать от Михаила Орлова, который разъяснил ему «истинно демократическую» сущность движения, лекцию по современной политике (Красный архив.— 1926.— № 6.— С. 160). О сущности той, казалось бы, странной

¹ Зависть занимает вообще очень большое место среди побуждений Медокса. Она сквозит, например, в его доносе на Юшневского, в словах о том, что вместо заслуженной смерти он «наслаждается и жизнью и женою, все еще барынею, живет в темнице лишь по названию, в сущности же в академии» (Штрайх С. Я. Указ. соч.— С. 62—63). Характерны последние слова, снова доносящие до нас атмосферу устных разговоров эпохи Петровского завода. Декабристы не понимают, с какой злобой и завистью наблюдает за некоторыми послаблениями Медокс, не получавший ни от кого ни копейки, просидевший 14 лет в камере без какой-либо помощи, а в Иркутске, снедаемый безграничным честолюбием, — в солдатской шинели и без гроша.

доверчивости, которая обеспечивала хлестаковым благодарную аудиторию, речь пойдет в дальнейшем. В Сибирь был направлен ротмистр Вохин, который с помощью Медокса должен был собрать на месте доказательств существования заговора. От Медокса потребовали доказательств — он изготовил фальшивый документ — «купон», написанный с применением выдуманных шифров, по предъявлении которого ему должны были, якобы, быть открыты в Москве тайны заговорщиков. Этим он добился своего — вызова из Сибири в европейскую Россию. Что будет дальше, он, видимо, не склонен был загадывать, может быть, рассчитывая раскрыть заговор, в существование которого он начинал верить, а, может быть, вообще ни о чем не думая и полагаясь на «авось».

В Москве он сразу же кинулся тратить деньги, которые теперь у него имелись в изобилии, поселился в лучшей гостинице, заказал французскому портному платья на 600 рублей, требовал — и получал — деньги и от Бенкендорфа, и от московского генерал-губернатора, выгодно женился, взяв за женой приличное приданое. Поведение Медокса вызвало подозрения начальника московского жандармского округа генерала Лесовского, который поделился своими сомнениями с Бенкендорфом, однако в Петербурге продолжали упорно верить в идею заговора, хотя лживость изветов Медокса делалась все более очевидной. Когда же, наконец, после полугодовых проволочек Лесовский потребовал от Медокса положительных результатов, — Медокс бежал, сказав жене, что едет навестить сестру, и захватив остатки приданого.

Отправившись вояжировать по России, он то выдавал себя за чиновника с важными поручениями, то, заезжая к родственникам ссыльных декабристов (например, к братьям В. Ф. Раевского в Старый Оскол), за пострадавшего их единомышленника. С дороги он писал письма Лесовскому, уверяя его в своей преданности, но не сообщая местонахождения. Когда деньги вышли, он вернулся тайком в Москву, надеясь получить от жены новые суммы. Однако родственники жены выдали его полиции, и он был под арестом доставлен в Петербург. Он попытался выпутаться новой серией доносов, теперь уже извещая правительство, что заговор свил себе гнездо в корпусе жандармов: управляющий III отделением А. Н. Мордвинов как двоюродный брат А. Н. Муравьева препятствует раскрытию дела, а противодействие Лесовского — главная причина неудачи Медокса. Он даже пытался убедить начальство, что для раскрытия заговора ему обязательно надо жить на широкую ногу, иметь своего кучера — без этого заговорщики ему не доверяют и не раскрывают своих тайн. Просил он и личного свидания с царем. Однако это уже не помогало — Медокс снова попал в Шлиссельбург, где просидел до 1856 г. Умер он в 1859 г.¹

¹ В связи с психологией социальной ущербности напрашивается сопоставление Медокса и центрального персонажа повести Булата Окуджавы «Мерси, или Похождения Шипова» (Дружба народов.—1971.— № 12).

Несколько другие стороны этого историко-психологического типа раскрываются в жизненной судьбе Ипполита Завалишина.

22 июня 1826 г. во время прогулки Николая I на Елагином острове к нему подошел юнкер артиллерийского училища Ипполит Завалишин и подал донос, в котором обвинял родного брата Дмитрия, подписавшего 24 мая последнее показание и ожидавшего решения своей судьбы в крепости. Ипполит Завалишин обвинял брата в государственной измене и получении огромных сумм от иностранных держав для ведения в России подрывной деятельности. Началось новое дело. Ипполит Завалишин жил не по средствам и имел большие долги. Кроме того, перед ним замаячила надежда мгновенной и, как ему казалось, беспроигрышной «фортуны». Вот как о сущности этого дела рассказывает Д. И. Завалишин: «Никаких секретных бумаг он не мог, разумеется, видеть у меня, но по управлению моему хозяйственной частью в кругосветной экспедиции, у меня было множество бумаг официальных, не составляющих никакого секрета и потому лежавших открыто на столе. <...> Вот в этих-то бумагах он, как оказалось впоследствии, и рылся. Тут было много бумаг на иностранных языках и консульских денежных счетов за разные вещи, поставляемые для экспедиции и по переводу векселей. Не зная никакого другого языка, кроме французского, Ипполит не мог узнать содержание этих бумаг. Видя же впоследствии раздражение правительства против нас, он по легкомыслию вообразил себе, что против нас при таком расположении правительства всякое показание будет принято без исследования, и потому, зная, что при дурном его ученьи он не может рассчитывать на повышение законным путем, он вздумал составить себе выслугу из ложного доноса на брата».

Ложность доноса обнаружилась, хотя Ипполит поторопился подкрепить его вторым, в котором оговорил большое число ни в чем не повинных людей. Ипполит Завалишин, находясь под арестом во время следствия по его доносу, сообщил генералу Козену, что «ожидает быть флигель-адъютантом». Надо было обладать поистине хлестаковским воображением, чтобы представить себе возможность такого прыжка из юнкеров артиллерийского училища. Однако судьба готовила ему иное: император приказал разжаловать его в рядовые и сослать в оренбургский гарнизон.

Прибыв в Оренбург, Завалишин вскоре обнаружил существование кружка свободолюбивой молодежи, предложил им составить тайное общество, для которого сам же и написал устав, а затем выдал всех начальству.

Вторая попытка сделать карьеру путем доносов также оказалась неудачной: Ипполит Завалишин был осужден еще строже, чем его жертвы, — к пожизненной каторге. Каторгу он отбывал вместе с декабристами.

Судьба Ипполита Завалишина менее похожа на плутовской роман, чем приключения Романа Медокса, но она характерно до-

полняет этот историко-психологический инвариант существенными чертами.

Ипполит Завалишин, по имеющимся у нас свидетельствам, — неразвитый юнец (в момент подачи первого доноса ему 17 лет), рано научившийся делать долги и похваляющийся тем, «что ему до вступления в училище все трактиры и кабаки в Петербурге были известны». Однако в той же характеристике генерала Козена, составленной со слов самого И. Завалишина, говорится, что «он читал более, нежели по летам его ожидать можно, имея память хорошую, он много стихов знает наизусть». Но более изумительно другое: тому же генералу Козену И. Завалишин считает необходимым заявить, что он — страстный поклонник Рылеева. Заявление это делается где-то в конце июня — начале июля 1826 г., т. е. когда участь Рылеева уже решена, а может быть — и исполнилась. Правда, мы не можем сказать, в какой мере к словам Завалишина подходит формула «заявление». Может быть, это была просто упоенная болтовня самовлюбленного мальчишки. Но в любом случае примечательно, что он болтал так.

Несколько интересных в психологическом отношении деталей сообщает в своих воспоминаниях Колесников. Последний описывает процедуру отправки жертв оренбургской провокации и самого провокатора в Сибирь. В частности, она включала снятие особых примет. Аудитор Буланов, однополчанин и знакомый осужденных, «столько был деликатен и снисходителен, что не захотел ни раздевать нас, ни мерить, но записал приметы и рост каждого со слов наших», — пишет Колесников. Однако И. Завалишин неожиданно потребовал, чтобы в особые приметы занесли, «что у него на груди родимое пятно в виде короны, а на плечах — в виде скиптра. Это возбудило общий смех»¹. При всей неприязни, которую естественно вызывает личность И. Завалишина, человека, моральная дефективность которого дошла до степени законченного нравственного уродства², отделаться сме-

¹ Колесников В. П. Записки несчастного. — СПб., 1914. — С. 22.

² Для историка культуры интересно, однако, что поступок И. Завалишина оценивался единодушно как юродство. Брезгливого отвращения к нему не могли скрыть ни Николай I, ни председатель суда над Оренбургским обществом генерал Эссен, ни оренбургские мешане, солдаты и крестьяне. Даже в такой далекой от высокой морали среде, как мелкие чиновники в провинции, он вызывал отвращение. Колесников сохранил нам такую сцену: когда арестантов, прибывших по этапу в кандалах из Оренбурга в Уфу, ввели в губернское правление — полуразрушенное здание, где вокруг помадных банок, заменявших чернильницы, сидели писаря и подьячие с ободранными локтями, «все писцы, мгновенно перестав скрипеть перьями, обратились к нам с приметным любопытством. Один заложил себе перо за ухо, другой взял в зубы, иной держал в руке; но все тотчас встали с своих мест и обступили нас. Первый вопрос их, в несколько голосов произнесенный, был: «Кто из вас Завалишин?» (...) С какою-то театральной важностью, выступив вперед и язвительно усмехаясь, он отвечал им: «Что вам угодно? я к вашим услугам!» Подьячие оглядели его с ног до головы и тотчас отступили; один из них сказал: «Ничего, нам хотелось только узнать, что ты за зверь» (там же. — С. 64).

хом от его слов историк не имеет права. Здесь мы неожиданно сталкиваемся с верованием, хорошо известным нам по истории самозванцев из народа и отражающим твердую народную веру в то, что у истинного царя на теле должны быть врожденные «царские знаки». За этой верой стоит глубоко мифологическое представление о том, что реальная власть — «ненастоящая» («подложный царь», «антихрист», «оборотень»), а настоящий царь скрывается и может до определенного времени и сам не догадываться о своей царской сущности. Так, в 1732 г. «в селе появился нищий, который заявил: «Я не мужик и не мужичий сын: я орел, орлов сын, мне орлу и быть (ср. сказку об орле и вороне в «Капитанской дочке». — Ю. Л.). Я царевич Алексей Петрович <...> есть у меня на спине крест и на лядвее родимая шпага». Крестьяне повели его к знахарю, который славился тем, что узнавал людей (интересно представление о том, что существует специальная способность «знать людей», т. е. по некоторым знакам узнавать их подлинную сущность. — Ю. Л.). Знахарь признал в нем подлинного царевича¹. От Пугачева единомышленники требовали, чтобы он показал «царские знаки» на теле: «Ты-де называешь себя государем, а у государей-де бывают на теле царские знаки»². И Пугачев показывал им «орлов» на теле (видимо, следы от фурункул).

Если народная форма веры в свое избранничество в устах столичного дворянина и офицера (пусть и разжалованного) в 1820-е гг. звучит ошеломляюще неожиданно (кстати, это лишний раз подтверждает схематичность наших представлений о пропасти, якобы, лежавшей между сознанием образованного дворянина и фольклорным миром), то следует учитывать, что мысль о великом предназначении, видимо, культивировалась в семье Завалишиных. Так, не полуобразованный мальчишка Ипполит, а энциклопедически эрудированный Дмитрий Завалишин на склоне своих лет пресерьезно начинал свои записки с того, что сообщал читателю: «Крестины мои сопровождалась, как говорят, особенно торжественностью. Меня крестили в знаменной зале, под знаменами (характерная для затемненных текстов предсказаний игра слов «знамя» — «знамение». — Ю. Л.), в присутствии архиерея, значительных лиц в городе и депутатий от разных народов: персиан, индийцев, киргизов, калмыков (трудно представить, чтобы Завалишин, много лет тщательно изучавший писание и «для собственного употребления» заново переведший на каторге всю Библию с подлинника, сообщая это, не думал о поклонении волхвов. — Ю. Л.). <...> Мне всегда твердили в семействе о каких-то предвещаниях, относящихся к какой-то блестящей будто бы будущности. Одно из предсказаний было сделано ка-

¹ Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. — М., 1967. — С. 126.

² Там же. — С. 149.

ким-то френологом». К этому месту «Записок» Д. Завалишин делает примечание: «Еще в 1863 году сестра писала мне, что очевидно, что Провидение неисповедимыми судьбами ведет меня к какой-то особенной цели». И хотя престарелый Д. Завалишин формой рассказа как бы отмежевывается от этих предсказаний, бесспорно, что вся его жизнь прошла под знаком ожидания их исполнения. Очень может быть, что и Ипполит Завалишин считал момент описания особых примет своим «звездным часом», когда он наконец будет «узнан» и судьба его круто переменится.

Весьма интересно, что эти наивные фольклорные представления соединялись в голове И. Завалишина с романтическим наполеонизмом, культом избранной личности, находящейся по ту сторону моральных запретов, разумеется, в той примитивной версии, которая соответствовала умственному уровню 17-летнего юнкера, в голове которого фольклор и западная культура причудливо перемешались.

Колесников рисует трагикомическую сцену: И. Завалишин, уже осужденный на вечную каторгу, с обритой головой, бредущий в цепях и «на канате» (железный прут или толстая веревка, к которой прикреплялись попарно скованные арестанты: с «оренбургцами» церемонились значительно меньше, чем с декабристами, которые путешествовали в Сибирь в отдельных кибитках), с «какой-то комической надменностью» заявляет своим, погубленным им, спутникам: «Вы не понимаете меня; вы не в состоянии постигнуть моего назначения!» Таптиков и Дружинин, смеючись, сказали: «Уж не думаешь ли ты быть Наполеоном?» — «Почему не так, — сказал он злобно, — знайте, если мне удастся, то от самого Нерчинска до дворца я умощу себе дорогу трупами людей, и первой ступенью к трону будет брат мой!»

Поразительной особенностью И. Завалишина является его способность мгновенно меняться: то он мрачный демон и Наполеон, то он вольнодумец, изгоняющий из камеры священника, явившегося с утешениями: «Простоволосый поп, тебе ли понимать эту высокую и святую мысль (мысль о жизненном пути как несении креста. — Ю. Л.)? Убирайся вон!»¹ А через полчаса он танцует в цепях между нарами, приговаривая своим товарищам по несчастью: «Вы хотите спать, а мне хочется танцевать галопаду»², или беззаботно насвистывает, идя по этапу. То он, в письме к императору, в таком стиле характеризует свой донос на брата: «Видя высокие чувства преданности и любви к отечеству отверженными, жертву, доселе неслыханную, ни во что поставленную, я в жару негодования и различных чувств, сильно меня колеблющих...», то об этом же говорит — и кому? — генералу, приставленному его сторожить: «Если бы государь император, читав мой

¹ Колесников В. П. Записки несчастного... — С. 75.

² Там же. — С. 76.

бумаги, мог читать, что у меня в сердце, то он послал бы меня к чорту».

Хотелось бы отметить еще одну черту, роднящую интересующую нас группу характеров друг с другом,— все они, по субъективному самосознанию, романтики. Нам уже приходилось говорить о том, что романтическая модель поведения обладает особой активностью. Легко сводясь к упрощенным стереотипам, она активно воспринимается читателем как программа его собственного поведения. Если в реалистической ситуации искусство подражает жизни, то в романтической жизнь активно уподобляется искусству¹. Не случайно вертеры и демоны породили эпидемии подражания, чего нельзя сказать ни о Наташе Ростовской, ни о Константине Левине, ни о Раскольникове или Иване Карамазове. Однако человек, избравший программой своего поведения романтические нормы, разыгрывающий роль демона или вампира, не властен по собственному произволу изменить сцену, на которой идет пьеса его жизни. Поступки, перенесенные из идеального пространства романтического текста в совсем не идеальную русскую действительность, порождают странные гибриды. Еще Г. А. Гуковский рассмотрел в гоголевских чиновниках романтиков: герой «Записок сумасшедшего», пишет он, «тоже, с позволения сказать, романтик, и романтическая поза Поприщина — пародия на романтизм, злее которой трудно придумать»². Конечно, здесь не только пародия. То, что является пародией в тексте, созданном волей поэта, в реальном тексте человеческого поведения выступает как деформация установки действующего лица под влиянием условий, навязываемых ему обстоятельствами. С этим связано резкое несовпадение самооценок и оценки внешнего наблюдателя в героях этого типа. Текст, который читывается с субъективной позиции как «демон», для глаз внешнего наблюдателя может оказываться Хлестаковым или Ипполитом Завалишиным.

Для такого романтизма в варианте Грушницкого весьма типично, что поведение не вытекает из органических потребностей личности и не составляет с ней нераздельного целого, а «выбирается», как роль или костюм, и как бы «надевается» на личность. Это приводит к возможности быстрых смен поведения и отсутствия в каждом состоянии памяти о предшествующем. Так, кожа при любых ее изменениях сохраняет память о предшествующем, но новый костюм памяти о предшествующем костюме не имеет. Не только отдельные личности в определенных эпохи, но и целые культуры на некоторых стадиях могут заменять органическую эволюцию «сменой костюмов». Платой за это будет историческая и культурная утрата памяти.

¹ Лотман Ю. Статьи по типологии культуры.— Тарту, 1973.

² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя.— М.; Л., 1959.— С. 310.

Подробность, с которой мы остановились на наших примерах, избавляет от дальнейшего их накопления — представляется, что и сейчас уже можно сказать, что литературный Хлестаков связан с определенным историко-психологическим амплуа. Каковы же исторические условия складывания такого типа?

Прежде всего, это наличие в определенной историко-культурной близости высокоразвитой и органической культуры, откуда человек хлестаковского типа может усваивать готовые тексты и образцы поведения. Выше мы связали хлестаковщину с романтизмом. Необходимо подчеркнуть, что она не генератор романтизма (она вообще не является в культурном отношении генератором), а его потребитель. Хлестаковщина, осуществляя паразитирование на какой-либо высокоразвитой культуре, которую она упрощает, нуждается в особой среде — в ситуации столкновения сложившейся высокоразвитой и находящейся в супердинамическом состоянии молодой культуры.

Во-вторых, существенно, чтобы на фоне этого динамизма, текучести, отсутствия в культуре доминирующих консервативных элементов органическое развитие общества было заторможено или, в какой-то момент, вовсе остановлено, как, например, это было, когда получившее динамический толчок в Петровскую эпоху русское общественное развитие оказалось замороженным при Николае I.

Отсутствие глубокой традиционности в государственной культуре той поры создавало в определенных бюрократических сферах «легкость в мыслях необыкновенную», представление о «вседозволенности» и безграничности возможностей. А мнимый характер государственно-бюрократической деятельности легко позволял заменить реальную деятельность «враньем». Будучи перенесено в психологию отдельной личности, это давало хлестаковщину.

В-третьих, хлестаковщина связана с высокой знаковостью общества. Только там, где разного рода социальные отчуждения, «мнимости» играют доминирующую роль, возможно то отчуждение деятельности от результатов, без которого хлестаковская морочка — морочение себя и окружающих как форма существования — делается невозможной.

В-четвертых, хлестаковщина подразумевает наличие деспотической власти. Хлестаков и городничий, Медокс и Николай Павлович (или Бенкендорф) — не антагонисты, не обманщики и обманутые, а сиамские близнецы. С одной стороны, только в обстановке самодержавного произвола, ломающего даже нормы собственной государственной «регулярности», создается та атмосфера зыбкости и одновременно мнимо безграничных возможностей, которая питает безграничное честолюбие хлестаковых и ипполитов завалишинных. С другой стороны, самодержавие, тратящее огромные усилия на то, чтобы лишить себя реальных источников информации о том, что на самом деле происходит в обществе,

которым оно управляет, все же в такой информации нуждается¹. Удушая печать, фальсифицируя статистику, превращая все виды официальной отчетности в ритуализованную ложь, николаевское самодержавие оставляло для себя единственный источник информации — тайный надзор. Однако этим оно ставило себя в положение, не лишенное своеобразного фарсового трагизма. Ошибочно было бы думать, что правительство Николая I, включая и III отделение канцелярии его величества, было укомплектовано тупыми, необразованными или полностью некомпетентными людьми. И в III отделении были деятельные и вполне разумные чиновники, были люди, не лишенные образования. Как ни оценивать их умственные способности, очевидно, что кругозор их был шире тех ничтожных личностей — разнообразных медоксов, — которые являлись для них источниками информации. Однако использование честолюбивых недорослей, темных фантастов и просто досужих сплетников и доносчиков приводит с неизбежностью к тому, что самый уровень управления понижается до кругозора этих людей.

Одна из загадок «Ревизора» — почему глупый и простодушный Хлестаков водит за нос умного по-своему и опытного в делах городничего, почему простодушный, ветреный, внешне незначительный² Медокс водит за нос всех, с кем его сталкивает судьба, — от генералов и губернаторов на Кавказе до Бенкендорфа и Николая I? Пользуясь единственным источником информации, нельзя возвыситься над ним.

Крылов в басне «Бритвы», опубликованной в 1829 г. (Гоголь видел в ней связь с устранением от дел людей декабристского круга), писал:

...Бритвы очень тупы!
Как этого не знать? Ведь мы не так уж глупы;
Да острыми-то я порезаться боюсь.
.....
С умом людей — боятся,
И терпят при себе охотней дураков...³

Тупица и авантюрист делались двумя лицами николаевской государственности. Однако, привлекая авантюриста на службу, николаевская бюрократия сама делалась слугой своего слуги. Она вовлекалась в тот же круг прожектерства. Как хлестаковщина

¹ Ср. слова М. Лунина: «Народ мыслит, несмотря на глубокое молчание. Доказательством, что он мыслит, служат миллионы, тратимые с целью подслушивать мнения, которые мешают ему выразить». И стремление не дать народу выразить свои мысли, и намерения эти мысли «подслушивать» в равной мере свойственны самодержавию.

² «Лицом бел и чист, волосы на голове и бровях светлорусые, редковатые, глаза серые, нос невелик, островат, когда говорит — заикается» (Ш т р а й х С. Я. Указ. соч.— С. 32).

³ Крылов И. А. Соч.— М., 1946.— Т. 3.— С. 181.

представляла концентрацию черт эпохи в человеке, так же, в свою очередь, и она, во встречном движении поднимаясь снизу до государственных вершин, формировала облик времени.

Гоголь имел основания настаивать на том, что Хлестаков, воплощающий идею лжи не в чертах абстрактного морализирования, а в конкретном ее историческом, социально-культурном облике, — «это фантазмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой, бог знает куда» (IV, 118), — главный герой «Ревизора». Нужно ли напоминать о том, с какими переживаниями был для Гоголя связан образ тройки? Однако вопрос о том, как трансформировался в сознании Гоголя этот реально-исторический тип, выходит за рамки настоящей статьи — он требует уже рассмотрения гоголевской комедии как самостоятельного текста.

Выше мы говорили об активности романтических текстов. Это не означает, разумеется, что литература реализма пассивна в своем отношении к поведению читателей. Однако природа ее активности иная. Романтические тексты воспринимаются читателем как непосредственные программы поведения. Реалистические образы в этом отношении менее ориентированы. Однако они *дают наименование* спонтанно и бессознательно существующим в толще данной культуры типам поведения, тем самым переводя их в область социально-сознательного. Хлестаков — «тип многого разбросанного в разных русских характерах» (IV, 101), будучи построен, назван и получив определенность под пером Гоголя, переводит хлестаковщину в мире, находящемся за пределами гоголевской комедии, на совершенно иной уровень — в разряд культурно осознанных видов поведения.

В определенном отношении можно сказать, что реализм тяготеет к большей мере условности¹, чем романтизм. Изображая типизованные образы, реалистическое произведение обращается к материалу, который еще за пределами художественного текста прошел определенную культурную обработку: стоящий за текстом человек уже избрал себе культурное амплуа, включил свое индивидуальное поведение в разряд какой-либо социальной роли. Введенный в мир художественного текста, он оказывается дважды закодированным. Истолковывая себя как «Демона», «Каина», «Онегина», «воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов» (VI, 55), персонаж оказывается еще чиновником, мелким офицером, провинциальной барышней. Реалистический текст в принципе ориентирован на ситуацию «изображение в изображении». Не случайно именно в реалистической литературе такое место занимает цитата, реминисценция, «новые узоры по старой канве» (то, что русская реалистическая проза начинается с «Повестей Белкина», — символично), в реалистической живописи — темы зеркала и кар-

¹ Наше понимание проблемы условности в искусстве см.: Философская энциклопедия. — Т. 5. — М., 1970. — С. 287—288 (статья «Условность в искусстве», совместно с Б. А. Успенским).

тины на картине, в реалистическом театре — ситуация «сцена на сцене». В романтическом искусстве (если не считать пограничной сферы романтической иронии) эти ситуации значительно менее активны. Конечно, системы цитаций характерны лишь для той стадии реалистического искусства, когда оно вырабатывает свой язык, однако ориентация на двойное семиотическое кодирование составляет его коренную черту. Побочным результатом этого будет то, что реалистические тексты являются ценным источником для суждений о прагматике разного рода социальных знаков.

Таким образом, если романтический текст перестраивает реальное поведение индивида, то реалистический перестраивает отношение общества к поведению индивида, иерархически организует различные типы поведения в отношении к ценностной шкале данной культуры — активность его проявляется в организации целостной системы поведения данной культуры. Конечно, такая система воздействий отличается большой сложностью. И если мы говорили о том, что исследование прагматики художественных текстов — одна из наиболее сложных проблем, стоящих перед современным литературоведением, то к этому следует добавить, что прагматика реалистического текста (в отличие от прагматики фольклорных и средневековых текстов, где на этот счет имеются специальные правила, и романтизма, где наличествует относительно строгий прагматический уzus) и на этом фоне выделяется, как исследовательская задача, сложностью.

СЮЖЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОГО РОМАНА XIX СТОЛЕТИЯ

Изучение сюжетной системы романа (в дальнейшем мы, не прибегая уже к оговоркам, будем иметь в виду классический роман XIX в., оставляя в стороне как более ранние, так и более поздние формы этого жанра) связано с рядом трудностей. Роман представляется столь живым, многообразным и текучим явлением, он настолько связан с изменчивыми формами злободневной реальности, что опыты типологического изучения произведений этого жанра могут показаться заранее обреченными на неудачу. Естественным представляется вывод: сколько крупных художественных произведений в жанре романа, столько и различных сюжетов. Такое представление имеет тем большее основание, что авторы XIX в. сознательно стремятся к неповторимости своих сюжетов. Известная распря Гончарова и Тургенева наглядно свидетельствует, какие болезненные переживания вызывало даже отдаленное сходство романских сюжетов.

Введенное М. М. Бахтиным понятие хронотопа¹ существенно

¹ См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики.* — М., 1975.

продвинуло изучение жанровой типологии романа. Тем более заметны неудачи применения к роману сюжетной модели, разработанной В. Я. Проппом для волшебной сказки. Все опыты расширительного толкования пропповской модели и применения ее к нефольклорным повествовательным жанрам (от чего решительно предостерегал сам В. Я. Пропп) дали, в общем, негативные результаты. Причину этого следует искать в принципиальном отличии сказочного и романного текста. Структура волшебной сказки характеризуется простотой и устойчивостью. Она имеет «закранный» характер и, если говорить не о генезисе, а о взаимодействии с миром внехудожественной реальности, на протяжении своего тысячелетнего бытования предохранена от контактов. Этим определяется интернациональный характер волшебной сказки и то, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению»¹. Если внесказочная реальность вторгается в текст («тут Иван стал в змея из нагана палить»), то она не проникает в структуру ее сюжета. Эпизод этот все равно будет включаться в набор вариантов функции «бой» (по Проппу). Функция «победа» в сюжетной структуре волшебной сказки может выполняться синонимическими и создающими варианты сюжета, но безразличными с точки зрения его константной схемы разновидностями ситуации: антагонист «побеждается в открытом бою», «побеждается при состязании», «проигрывает в карты», «проигрывает при взвешивании», «убивается без предварительного боя», «изгоняется». С точки зрения сказки, это варианты одного сюжета. В романе (или в подвергшихся, по выражению М. М. Бахтина, «романизации других жанрах»²) это были бы *другие* сюжеты. В «Маскараде» Лермонтова Звездич, вызывающий Арбенина на дуэль («открытый бой»), Арбенин, мстящий с помощью карт, или Трущов, который

...В Грузии служил,
Иль послан был с каким-то генералом,
Из-за угла кого-то там хватил (V, 280)

(«антагонист убивается без предварительного боя»), представляют три различных сюжета, не равноценно замещающих, а включающих друг друга. Если представить себе, чтобы улан и казначей в «Тамбовской казначейше» стрелялись, как Онегин и Ленский, то перед нами также были бы совершенно различные сюжеты.

В «Театральном романе» Булгакова смысл конфликта между режиссером, предлагающим, чтобы герой пьесы закололся кинжалом, и автором, считающим, что он должен застрелиться,— в том, что различные орудия порождают разные сюжеты и меняют отношение текста к реальности: кинжал создает театрально-бутафорскую ситуацию, револьвер включает сцену в контакт с действительностью. Замена в том же романе в пьесе «извест-

¹ Пропп В. Я. Морфология сказки.—2-е изд.— М., 1969.— С. 26.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики.— С. 450.

ного автора» выстрела из револьвера ударом садовой лейкой меняет жанр произведения. Стремление театра второй половины XX в. к отказу от декораций и «вещей» вырывает театр из орбиты романа и сближает его с мистерией.

Приведем еще пример: в балладе Бюргера «Ленора» жених героини пал в войске Фридриха у стен Праги. Жуковский, трансформируя «Ленору» в «Людмилу», актуализировал сюжет, перенеся место гибели жениха в район кампании 1807 г. (значимость этого переноса для читателей была отмечена Шевыревым¹):

Близ Наревы дом мой тесный...
Там, в Литве, краю чужом...

Однако фольклоризм баллады проявляется в том, что при описании сюжета «мертвый жених» разница между «Ленорой» и «Людмилой» окажется не релевантной. Обе баллады — варианты одного сюжета. Между тем, если представить себе роман в формах XIX в., то перенесение исторического места и времени неизбежно породило бы другой сюжет. В «Пиковой даме» между Лизаветой Ивановной и Томским происходит следующий диалог: «Кого это вы хотите представить?» — тихо спросила Лизавета Ивановна. — Нарумова. Вы его знаете? — «Нет! Он военный или статский?» — Военный. — «Инженер?» — Нет! кавалерист. А почему вы думали, что он инженер?»² Совершенно очевидно, что если «номенклатура и атрибуты действующих лиц представляют собой переменные величины сказки», что позволяет В. Я. Проппу резко отграничить «вопрос о том, кто в сказке действует, от вопроса о действиях как таковых», то с героем-кавалеристом весь сюжет «Пиковой дамы» был бы невозможен. Таким образом, то, что А. Н. Веселовский назвал «современной повествовательной литературой, с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности», находится в совершенно иных соотношениях с внетекстовой семиотикой культуры, чем относительно непроницаемые для нее фольклорные тексты. Реализация сюжетного инварианта с помощью тех или иных элементов в романе может превратить текст в пародийный или столь существенно трансформировать сюжет, что он фактически отделится от инвариантного ствола и получит самостоятельное художественное бытие.

Одновременно и внутренняя структура сюжетной организации современного романа принципиально отличается от канонов фольклорного нарративного текста. В последнем случае, говорят ли о

¹ Шевырев С. П. О значении Жуковского в русской жизни и поэзии // Москвитянин. — 1853. — Кн. 2. — № 2. — Отд. 1. — С. 83.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М., 1937—1949. — Т. VIII. — С. 232. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

сюжете как сумме мотивов (Веселовский) или функций (Пропп), подразумевается строгая иерархическая замкнутость уровней. Роман свободно втягивает в себя разнообразные семиотические единицы — от семантики слова до семантики сложнейших культурных символов — и превращает их игру в факт сюжета. Отсюда кажущееся хаотическое многообразие сюжетов этого жанра, их несводимость к инвариантам. Однако эта пестрота иллюзорна: многообразие втягиваемого в текст культурно-семиотического материала, как увидим, компенсируется повышением моделирующей функции текста. В определенном смысле роман серьезнее сказки и теснее связан с внеэстетическими задачами.

Для того чтобы стать сюжетной единицей, встречающийся в романном тексте элемент должен обладать «свободой действия», т. е. способностью входить с другими элементами в автоматически не предсказуемые комбинации. Естественно, это чаще всего происходит с персонажами, которые становятся в романе основными сюжетными единицами. Однако могут становиться участниками «сюжетной игры» и насыщенные символическими значениями «вещи» (например, шинель Акакия Акакиевича). Чаще всего последнее встречается в новелле и кинематографе, однако возможно и в романе.

При этом не все персонажи являются в точном значении «действующими лицами». Они разделяются на субъекты и объекты действий. Сюжетная роль первых и вторых различна.

В связи со сказанным делается очевидным, что поэтика сюжета в романе — это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же сюжетами. Это особенно заметно в циклах повествовательных текстов (новелл, романов, кинофильмов) со сквозным героем. Очевидно, что участие Шерлока Холмса, Растиньяка или Шарло — Чарли Чаплина значительно детерминирует сюжет текста.

Аналогично меняется и функция реалий. Деталь-реалия в повествовательных фольклорных текстах внесюжетна. Если она не принадлежит к разряду «волшебных предметов», а является лишь инструментом, с помощью которого реализуется та или иная инвариантная функция, она включается лишь в поверхностный слой текста, не влияя на ход сюжета.

В романе XIX в. деталь сюжетна. Если в фольклорных жанрах схема сюжета исходно дана и каждый клишированный элемент этой схемы определяет выбор последующего, то в романе возмущающее действие на сюжет внесюжетных элементов создает лавинообразный рост сюжетных возможностей. Та или иная бытовая деталь или сцепление обстоятельств, повышаясь до уровня сюжетного элемента, создает новые возможности развития событий. При этом способность той или иной детали играть сюжетную роль часто определяется вне текста лежащей социальной и бытовой семиотикой эпохи. Функция ордена, завещания, колоды карт, закладной или банковского билета и способность этих (или иных)

предметов сыграть сюжетобразующую роль определяется их принадлежностью к внехудожественным социальным структурам. В этом глубокое различие между, например, детективом и романом типа «Преступления и наказания». Социальная открытость детектива мнимая. Все, что может быть сведено к инвариантам «преступление», «улика», «ложная версия» и др., оказывается взаимозаменяемыми вариантами, переводимыми на язык сказочной загадки или трудной задачи.

Для того чтобы представить себе, как влияет «активность вещей» на построение сюжета, сопоставим, с этой точки зрения, театр и кинематограф. В театре вещь — реквизит, обстоятельство или объект поступка. Она пассивна и не имеет «своей воли». В кинематографе вещи наделяются самостоятельностью поведения и приобретают свойства личности, становясь иногда субъектом действия. В одном из ранних фильмов братьев Люмьер зрители были поражены тем, что на заднем фоне деревья колыхаются от ветра: они привыкли к неподвижным декорациям. Движущиеся деревья как бы становятся действующими лицами.

В кинематографе, как и в романе, носителями сюжетного развития становятся персонажи (включая в эту категорию образы людей, вещей, социокультурные символы и знаки и т. п.), обладающие способностью к активному поведению, совершению поступков. Поступок же определяется как действие, не (или не до конца) запрограммированное какой-либо внешней силой, а являющееся результатом внутреннего волевого импульса, с помощью которого персонаж совершает *выбор действия*. Персонаж как элемент сюжета всегда обладает внутренней свободой и, следовательно, моральной ответственностью. Таким образом, с одной стороны, совершается отбор людей, способных играть в романе роль сюжетных персонажей, а с другой — разнообразные силы отчужденного общества, символически воплощаясь в вещах и знаках (ср. образы шагреновой кожи у Бальзака или Носа у Гоголя), приобретают статус такого же рода.

Сказанное связано с тем, что элементы текста — наименования предметов, действий, имена персонажей и пр. — попадают в структуру данного сюжета, уже будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. Они не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции. Вещи — социокультурные знаки — выступают как механизмы кодирования, отсекающие одни сюжетные возможности и стимулирующие другие. Каждая «вещь» в тексте, каждое лицо и имя, т. е. все, что сопряжено в культурном сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов. На пересечении этих потенциальных возможностей возникает исключительное богатство трансформаций и перекомбинирования сюжетных структур, определяемых традициями жанра в их взаимодействии с «сюжетами жизни». Создается исключительно емкая

динамическая система, дающая писателю неизмеримо большие сюжетные возможности, чем сказочнику.

Если к этому добавить особенности романного слова, глубоко проанализированные М. М. Бахтиным и открывающие почти неограниченные возможности смыслового насыщения¹, то делается понятным ощущение сюжетной безграничности, которое вызывает роман у читателя и исследователя, характерный для жанра «живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»²

Структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством.

Резко возрастающее в XIX в. разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. Закон, нарушение которого делает невозможной передачу информации, подразумевающий, что рост разнообразия и вариативности элементов на одном полюсе обязательно должен компенсироваться прогрессирующей устойчивостью на другом, соблюдается и на уровне романного сюжетостроения. При этом непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов.

В силу уже отмеченной проницаемости сюжетного пространства романа для внеположенной ему культурной семиотики, разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом и типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства. В данном случае нас будет интересовать русский роман XIX в.

¹ Ср.: «Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности» (Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики.— С. 454—455).

² Бахтин М. Указ. соч.— С. 451.

Объект этот тем более интересен, что генетически сюжетика русского романа XIX в. восходит к европейской, и еще в XVIII столетии она строится практически по одним и тем же схемам. Национальное своеобразие остается в пределах бытовой окраски действия, но не проникает еще в самую структуру сюжета. Создание «русского сюжета» — дело Пушкина и Гоголя. Попробуем проследить трансформацию лишь некоторых сюжетных схем, не претендуя на исчерпывающее описание «сюжетного пространства».

Для русского романа XIX в. актуальными оказываются некоторые глубинные мифологические модели. Проследим, как складывается эта специфическая «мифология» сюжетов.

Мы уже отмечали, что особенностью сюжетообразующего персонажа являются его активность и относительная свобода по отношению к обстоятельствам¹.

Это привело к тому, что определенные черты сюжетобразующих персонажей были унаследованы от эпохи романтизма. В романтической поэтике активный герой, строитель сюжета, был героем зла. Именно он — демон, падший ангел — присваивал себе свободу нарушать установленные Богом законы. Активность мыслилась как активность злой воли. Аморальный в глазах толпы, герой, однако, был не аморален, а внеморален. Ценой безграничного одиночества он покупал величие и право быть выше нравственного суда других людей.

В русской литературе 1820-х гг. персонаж этот переживал существенные трансформации. С одной стороны, романтический герой сближался с центральным персонажем элегии. Ему придавались черты «преждевременной старости души» (Пушкин). Одновременно он терял волевые импульсы и переставал быть, в отличие от героев Байрона, персонажем активного действия. Следствием этого являлось резкое ослабление сюжетности русской романтической поэмы. Для Пушкина это было сознательным художественным решением, хотя он в наброске письма к Гнедичу с лукавым самоуничижением писал, что в «Кавказском пленнике» «простота плана близко подходит к бедности изобретения» (XIII, 371). Само это письмо, в котором поэт разворачивает не

¹ Вопреки мнению Г. А. Гуковского, концепция безусловного господства среды над волей и поведением личности (и, следовательно, ее моральной безответственности) не присуща реализму XIX в. как таковому. Она рождается лишь в отдельные моменты обостренной полемики и находит свое наиболее адекватное художественное выражение в бессюжетном очерке. Перерождение очерка в роман (например, «Кто виноват?» Герцена) начинается с того момента, когда поглощение человека средой начинает восприниматься не как объективный и неизбежный закон, а как зло, достоинство же человека — мериться его способностью противостоять давлению внешних сил. Динамическое соотношение давления внешних обстоятельств и внутренней самобытности личности, соотношение фатализма и свободы делается в 1840-е гг. волнующей литературу проблемой именно потому, что очевидной делается сила исторических и социальных условий, влияющих на поведение человека.

использованные им сюжетные возможности, говорит о намеренной ориентации на бессюжетность. Причем Пушкин прямо мотивирует это характером своего героя, потерявшего чувствительность сердца (там же). Характерно, что 14-летний Лермонтов, не зная письма Пушкина, ввел в свою версию «Кавказского пленника» именно те сюжетные варианты, которые автор поэмы отверг. Лермонтов тяготел к сюжетным стереотипам байронической поэмы, Пушкин же исходил из того, что «характер главного героя <...> приличен более роману нежели поэме» (там же).

Однако в русской романтической поэзии 1820-х гг. намечился и активный герой.

В том направлении русского романтизма, которое связано с именами Катенина и Грибоедова, и в творчестве Пушкина кишиневского периода существенную роль играет противопоставление изнеженного и безвольного человека цивилизации и полного сил и энергии «сына Природы». Если первый страдает от «преждевременной старости души», то последний наделен сильными страстями и душевной свежестью, хотя необузданность чувств часто делает из него преступника. В этом контексте слово «хищник», которым характеризуют горца Пушкин («Кавказский пленник») и Грибоедов («Хищники на Чегеме»), звучит положительно. Разбойник («Братья разбойники»), убийца из-за любви («Черная шаль»), горец, говорящий:

Живы в нас отцов обряды,
Кровь их буйная жива,—

все они дети природы, участники «борьбы горной и лесной свободы с барабанным просвещением».

Так складывалась взаимосвязанная пара персонажей: джентльмен (или молодой человек из образованного круга) и разбойник. Однако у этой пары был и более широкий контекст в европейской литературе — в романах Вальтера Скотта, в образах Вотрена — Растиньяка, Жана Вальжана — Мариуса и др.¹

В романтической традиции оба персонажа были носителями разрушительного злого начала, представляя лишь его пассивную и активную ипостаси. Но в более широкой исторической перспективе эта антитеза наложилась на уходящее в глубокую архаику противопоставление добра как сложившегося, застывшего порядка и зла в образе разрушительно-созидательного творческого начала. От архаических мифологических образов, догматики манихеев до «Мастера и Маргариты» Булгакова с эпиграфом из «Фауста» Гете: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» — проходит цепь образов «добротного» (творческого) зла, в покровительстве которого нуждается доброе начало человека. Отсюда образ разбойника — покровителя и защит-

¹ Подробнее о роли этих образов в творчестве Пушкина и Гоголя см. в настоящем издании статью, посвященную «Повести о капитане Копейкине».

ника, актуализованный в европейской литературе, начиная с Вальтера Скотта, но имеющий и таких представителей, как Ринальдо Ринальдини Вульпиуса и его двойник граф Монте-Кристо.

Образ этот имел общеевропейский характер. Но он оказался исключительно важным для формирования специфически русского романного сюжета. Еще Салтыков-Щедрин в известном «Введении» к «Господам ташкентцам» противопоставил западный роман как семейный («в положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский)») русскому роману как общественному. При всей относительности такой обобщенной характеристики, в ней, безусловно, содержится глубокая истина. Применительно к проблеме сюжета отличие это сказалось на разнице в ориентации на глубинный сюжетный архетип. Если рассматривать (с оговоркой на условность столь абстрактного построения) только сюжетный аспект, то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа «Золушки». Сказочная его основа проявляется в высокой сюжетной функции конца и в том, что основным считается счастливый конец. Несчастливый конец маркирован как нарушение нормы. Сюжетная схема состоит в том, что герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое, низкое) место и стремится занять лучшее. Направленность сюжета заключается в перемещении главного персонажа из сферы «несчастья» в сферу «счастья», в получении им тех благ, которых он был вначале лишен. Вариантами могут быть удача или неудача в попытке улучшить свой статус; герой может быть добродетельным или злодеем (соответственно его попытки изменить свое положение могут оцениваться как положительные или преступные). Несмотря на возможность многочисленных сюжетных усложнений, все эти варианты имеют одну общую черту: речь идет об изменении *места* героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя.

В отличие от сказанного, русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не на сказку. Прежде всего, для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано. Показательно, что такие основные в истории русского романа XIX в. произведения, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы», вообще не имеют концов. В «Евгении Онегине» это результат сознательной авторской установки, в последних двух авторы не успели или не смогли реализовать свой план полностью. Но показательно, что это обстоятельство не мешает поколениям читателей воспринимать «Мертвые души» или «Братьев Карамазовых» как полноценные, «сказавшие свое слово» произведения. Не случайно высказывалось мнение, что продолжение только «испортило» бы «Мертвые души». По сути дела, и «Война и мир» не имеет окончания,

так как эпилог, вводящий Пьера в круг декабристов, начинает новый — «главный»! — сюжет, завершением которого должен был быть замысел «Декабриста». Не имеет традиционного конца и «Воскресение». Особенно же характерно то, что в «Анне Карениной» сюжетная линия Анны завершается по канонам трагического варианта «европейского» романа самоубийством героини, а линия Левина не получает конца, завершаясь картиной продолжающихся мучительных духовных поисков героя. Образуется как бы диалог двух сюжетных схем.

Однако более существенно другое: русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого.

Такая установка приводит к существенным трансформациям всей сюжетной структуры и, в частности, охарактеризованного выше двойного героя¹.

Герой, призванный преобразить мир, может быть исполнителем одной из двух ролей: он может быть «погубителем» или «спасителем»; сама такая антитеза (ср.: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель...», «Буду ей спаситель. / Не потерплю, чтоб развратитель...») обнаруживает трансформацию исходной любовной сюжетной ситуации; при этом «миру», России отводится функция женского персонажа «быть погубленной» или «быть спасенной», а активный персонаж трансформирует мужское амплуа, вплоть до блоковского «Русь моя, жена моя» и пастернаковского «Сестра моя — жизнь» — сквозь призму гамлетовского: Офелия — сестра-возлюбленная. «Погубитель», «соблазнитель» мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты антихриста. В этом качестве он, с одной стороны, наследует образный багаж демонического героя эпохи романтизма, а с другой — усваивает народные и традиционные представления об этой фигуре. Он приходит извне как губительное наваждение. Как писал некогда протопоп Аввакум: «Выпросил у Бога светлую Россию сатона»². Но одновременно это и *нашествие*, и в этом отношении ассоциируется с иностранным вторже-

¹ Мы говорим о «двойном» герое, поскольку джентльмен-разбойник (как и всякие образы-двойники) — результат раздвоения единого персонажа-оборотня, что подтверждается, в частности, легким «склеиванием» этих фигур. Естественное сочетание: днем светский человек — ночью разбойник (ср. Якубович в планах «Романа на кавказских водах»: днем картежник, любовник — ночью «черкес») — может заменяться инверсией: джентльмен среди разбойников — разбойник среди «людей света». В первом случае герой принадлежит двум мирам и страшен своей мимикрией: куда бы он ни попал, он неотличим от «других». Это Чичиков. Во втором случае он везде чужой и всегда противостоит окружающему. Таков типичный герой Вальтера Скотта: тори среди виггов, виг среди тори, английский офицер в Шотландии, шотландский бунтовщик в Англии. На противопоставлении этих двух типов построена антитеза Гринев — Швабрин. Сложно сочетаются оба аспекта в Дубровском.

² Русская историческая библиотека. — Т. XXXIX: Памятники истории старобрядчества XVII в. — Л., 1927.

нием (ср.: колдун в «Страшной мести» и Антихрист и захватчик-чужеземец). От «внутренних турок» Добролюбова до рассуждений Сухова-Кобылина: «Было на землю нашу три нашествия: набегали Татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли»¹, — проходит единая нить отождествления внутренней гибели с внешним вторжением. Последнее же, по свежей памяти Отечественной войны 1812 г., прежде всего ассоциировалось с Наполеоном. Так получилось, что персонаж, олицетворяющий национальную опасность, погибельные черты антихриста и воспоминание о нашествии, связывался с Наполеоном. Но имя Наполеона уже было отягчено символическими значениями предшествующей традиции.

Из романтических наслоений усваивалось подчеркивание в этом лице демонического эгоизма. Однако дальше начинались существенные нюансы. Если для Лермонтова (и позже для Цветаевой) важен был культ романтического одиночества, то рядом существовала и другая тенденция, в свете которой Наполеон связывался с рационализмом и расчетом. И. Киреевский в неоконченной повести «Остров» писал: «Пришел человек, задумчивый и упрямый; в глазах — презренье к людям, в сердце — болезнь и желчь; пришел один, без имени, без богатства, без покровительства, без друзей, без тайных заговоров, без всякой видимой опоры, без всякой силы, кроме собственной воли и холодного расчета. <...> Каким волшебством совершил он чудеса свои?

Когда другие жили, он считал; когда другие развлекались в наслаждениях, он смотрел все на одну цель и считал; другие отдыхали после трудов, он складывал руки на груди своей и считал <...> он все считал, все шел вперед, все шел одною дорогой и все смотрел на одну цель. Вся жизнь его была одна математическая выкладка, так что одна ошибка в расчете могла уничтожить все гигантское построение его жизни»². Расчет, упорство, воля и «одна ошибка в расчете» будут постоянными чертами «наполеоновских» героев русского романа: Германна, Чичикова, Раскольников. Происхождение Чичикова от комического варианта образа разбойника-плута (со всеми наслоениями пиккарескной традиции), а Германна и Раскольников — от трансформированного романтического героя-эгоиста не отменяет их функционального подобия и генетического родства. «Чичиков если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона» (VI, 206); ср.: Германн «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 1, 245). Курьезно, что Селифан называет лукавого пристяжного коня — своеобразного двойника Чичикова — «варвар! Бонапарт ты проклятой» (VI, 40—41). Притом этого же коня он называет «панталонник ты немецкой»

¹ Сухова-Кобылин А. Картины прошедшего. — М., 1869. — С. 265.

² Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2-т. — М., 1911. — Т. II. — С. 182—183.

(VI, 40), что ведет нас к кличке, которую дает Раскольникову неизвестный пьяный возница: «Эй ты, немецкий шляпник!»¹ Связь знаменательна.

Этот образ рационалистического антихриста легко становился аккумулятором антибуржуазных настроений. Все оттенки смысла от эгоизма до приобретательства и власти денег связывались с этой символической фигурой.

Пришельцем извне оказывается и герой-спаситель. Если его положительные качества связаны с предпринимательской экономической деятельностью, то он порой становится перевернутым двойником все того же антихриста. Об этом говорит не только предполагавшееся Гоголем превращение Чичикова в героя добра, но и поразительное портретное сходство дьявольского ростовщика из «Портрета» и Костанжогло, особенно в раннем его облике, носившем имя Скудронжогло. Ростовщик: «Темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленое лицо <...> большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови...» (III, 121). Скудронжогло: «смуглой наружности»; «В нем было заметно южное происхождение. Волосы на голове и на бровях темны и густы, глаза говорящие, блеску сильного». «Но заметна, однако же, была также примесь чего-то желчного и озлобленного [зачеркн.: Какой собственно был он нации]. Он был не совсем русского происхождения» (VII, 189). Костанжогло «сам не знал, откуда вышли его предки» (VII, 61).

Однако двойники спаситель / погубитель могут иметь и другой смысл. Для Достоевского он будет воплощаться в Мышкине —

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1973. — Т. VI. — С. 7. «Панталонник немецкий» — для Гоголя совсем не бессмысленное, а исполненное значения словосочетание. Полковник Кошкарев убежден, «что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, — науки возвысятся, торговля подымется, и золотой век настанет в России» (VII, 63). «Панталонник немецкий» — это цивилизатор на манер Петра Великого. Наименование чубарого коня Бонапартом и Петром Великим одновременно дает этому образу хотя и шуточную и пародийную, но достаточно значительную перспективу. Особый смысл получает и перенесение ассоциаций этой клички на «петербургского героя» Раскольникова. Показательно, что для Кошкарева высшим авторитетом служит «пример Англия и сам даже Наполеон» (VII, 64). Признак «сухой рационализм» выстраивает в единый парадигматический ряд власть денег, власть расчета, власть буквы закона, власть бюрократии и бездушной бумаги. Все это умещается в символическом образе Запада.

В кличке, которую Селифан давал чубарому, видимо, отразились и бытовые впечатления от народных толков. Так, одна из дам (Воейкова) в мемуарах 1812 г. писала: «Мы слушали, как ямщики, запрягая лошадей, кричали на них: «Куда пятишь(ь)ся, Барклай проклятый!» (ЦГАЛИ, ф. 1337, оп. № 2, ед. хр. 90, л. 3 об.). Образы 1812 г. входят в бранную лексику народа: «Бонапарт» — тот, кто хитрит, с помощью обмана стремится к своей выгоде («чубарый конь был сильно лукав», VI, 40), «Барклай» — тот, кто пятится. Между чубарым и Чичиковым Селифан, видимо, находит сходство: «Если бы Чичиков прислушался, то узнал бы много подробностей, относившихся лично к нему» (VI, 41).

Ставрогине. Оба они «приходят» из Швейцарии, предназначаемая им роль мессии прямо противоположна по содержанию, но в равной мере терпит фиаско.

Антимифологическое мышление Тургенева будет сосредоточено не на поисках спасителя, а на изображении тех, в ком современное писателю русское общество *ищет исполнителей этой роли*. Тургенев пробует варианты героя, приходящего извне пространственно (Инсаров) и социально (передовой человек, идущий к народу), и инверсию этого образа: герой из толщи русской жизни, не-приходящий, ибо органически в нее входящий.

Неизбежное сближение характеристик «спасителя» и «погубителя» связано со следующим: человек, несущий гибель, как мы видели, — герой расчета, разума и практической деятельности, соединенных с демоническим эгоизмом. Тип этот часто осмысливается как «западный». Но и альтруистический «спаситель» обязательно наделяется чертами практика, деятеля, знающего реальную жизнь и прекрасно в ней ориентирующегося. Он противопоставит «лишнему человеку», «умной ненужности» (Герцен) в такой же мере, как и парящему над землей романтику. Практики и Базаров, и Штольц, и герои Чернышевского. Практическую наблюдательность и понимание людей проявляет даже «идиот» Мышкин, а Алешу Карамазова старец Зосима прямо посылает, как на искус и послушание, «в жизнь». В отличие от Рудина, и Инсаров — практик, человек действия, а не мечты и рассуждений. Все это люди «реалистического труда», по выражению Писарева¹. Мечтательность для них позорна. «Штольц не мечтатель, потому что мечтательность составляет свойство людей, больных телом или душою, не умевших устроить себе жизнь по своему вкусу»².

Таким образом, определенными чертами положительный идеал сближается с им же отрицаемым своим антагонистом. Даже признак «европеизма» порой оказывается общим: «Штольц — вполне европеец по развитию и по взгляду на жизнь»³. Даже такой признак, как наличие черт «немецкого характера», при противоположности оценок, роднит, например, Германна и Штольца.

Герой этого типа мог, в сюжетном отношении, появиться лишь одним из двух способов: он мог явиться со стороны, извне русской жизни, как Спаситель из пустыни. Вариантом является образ русского человека, который («Нет пророка в своем отечестве») отправляется за границу и возвращается оттуда с высокой миссией Спасителя. Это не только князь Мышкин, но и «светлая личность» из прокламации Петра Степановича:

И, восстанье начиная,
Он бежал в чужие края

¹ Писарев Д. И. Соч.: В 4 т.— М., 1956.— Т. 3.— С. 25.

² Там же.— М., 1955.— Т. 1.— С. 10.

³ Там же.

Из царева каземата,
От кнута, щипцов и ката.
А народ, восстать готовый
Из-под участи суровой,
От Смоленска до Ташкента
С нетерпеньем ждал студента¹.

О некоторых характерных изменениях, которым подверг Достоевский это стихотворение Огарева, речь пойдет ниже.

Второй путь, подсказанный еще Гоголем, состоял в том, что сам «губитель», дойдя до крайней степени зла, перерождался в «спасителя». Такое решение могло питаться несколькими идеологическими истоками. Во-первых, оно коренилось в питавшем средневековые апокрифы и полуеретические тексты убеждении, что крайний, превзошедший все меры грешник ближе к спасению, чем не знавший искушений праведник. Во-вторых, истоком его была просветительская вера в благородную природу человека. Любое зло — лишь искажение прекрасной сущности, которая всегда таит в себе возможность обращения к добру, даже для самого закоренелого злодея. Наконец, особенно для Гоголя, была важнее вера в прекрасные возможности национальной природы русской души и силу христианской проповеди, которые могут сотворить чудо воскресения и с самыми очерствшими душами. Но тут вступала в силу другая мифологическая схема: дойдя до предела зла, герой должен пережить умирание — воскресение, спуститься в ад и выйти оттуда другим. Эту схему полностью реализует некрасовский «Влас». С этим же связана актуальность «Божественной Комедии» Данте для Гоголя.

Однако сюжетное звено: смерть — ад — воскресение в широком круге русских сюжетов подменяется другим: преступление (подлинное или мнимое) — ссылка в Сибирь — воскресение. При этом пребывание в Сибири оказывается симметричным отрицанию бегства — возвращения в Европу. Не случайно в стихотворении Огарева «Студент», пародированном Достоевским, нет упоминания о загранице, зато содержатся стихи:

Жизнь он кончил в этом мире —
В снежных каторгах Сибири².

Здесь персонаж-«спаситель» смыкается с персонажем, миссия которого — в переделке своей собственной сути. Сюжет этот отчетливо воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступлений и сделавшегося после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и др.), и о смерти героя, схождении его в ад и новом возрождении. Стереотип сюжета

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т.— Л., 1974.— Т. X.— С. 273.

² Огарев Н. П. Избр. произв.: В 2 т.— М., 1956.— Т. I.— С. 398.

здесь задал Гоголь вторым томом «Мертвых душ»¹. Чичиков, дойдя до предела преступления, попадает в Сибирь (которая играет роль мифологического момента «смерть — нисхождение в ад») и претерпевает воскресение и перерождение. Сибирь оказывается исключительно существенным моментом пути героев. Именно здесь «небокопитель» Тентетников, втянутый в политическое преступление проходимцем Вороным-Дрянным, должен был «проснуться» и переродиться. То, что место фактической смерти замещалось каторгой — политической смертью, соответствовало всей поэтике нарождающегося общественного романа. Сочетание исторической конкретности и даже злободневности с весьма архаическими стереотипами характерно для построения сюжета этого типа. С одной стороны, то, что Уленька должна была последовать за Тентетниковым в Сибирь, не могло не вызывать и у Гоголя, и у его потенциальных читателей воспоминаний о декабристах. Так сюжет, некогда пущенный в оборот Рылеевым в «Войнаровском» и «Наталье Долгорукой», воплощенный в жизнь женами декабристов, вернулся в литературу в сюжетных линиях Уленьки Бетрищевой и Сонечки Мармеладовой.

По правдоподобию предположению Ю. Манна, в Сибирь должен был привести Гоголь и Плюшкина, который, предвосхищая судьбу некрасовского Власа, так восхищавшего Достоевского, должен был пережить Сибирь (= смерть и видение ада) и воскреснуть, сделавшись сборщиком денег на построение храма.

По отголоскам гоголевского сюжета или независимо от него, именно эта схема будет многократно повторяться в сюжете русского романа XIX в. Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов, герои «Фальшивого купона» будут совершать преступление или осознавать всю преступность «нормальной» жизни, которая будет осознаваться как смерть души. Затем будет следовать Сибирь (= смерть, ад) и последующее воскресение. Мифологический характер «сибирского эпизода» тем более очевиден, что в единственном романе, где каторга показана в реально-бытовом освещении — в «Записках из Мертвого дома», хотя в самой заглавии Сибирь приравнена смерти, сюжет воскресения отсутствует.

Показательно, что в «Казаках» — повести, также посвященной попытке воскресения, воскресение не происходит именно потому, что герой не находится в мифологически-экстремальной ситуации: нет ни преступления, ни связанных с ним отчаяния

¹ Реконструкцию сюжета второго тома поэмы см.: Манн Ю. В поисках живой души. «Мертвые души»: Писатель — критика — читатель. — М., 1984. — С. 300—324. Хотя основные черты сюжета сожженной книги современникам были известны, дело, однако, не в этом: Гоголь чутко выразил спонтанные черты рождающегося «русского сюжета», который мог возникнуть в литературе и совершенно независимо. Ср.: в первоначальном замысле «Обрыва» Вера должна была отправиться за Райским в Сибирь.

и исчерпанности всех земных путей, нет смерти — ни гражданской, ни фактической, все сводится к барской прихоти.

Несущественно, с точки зрения движения сюжета, что преступник мог оказаться мнимым преступником, преступником в глазах преступного общества, жертвой (например, герой повести Степняка-Кравчинского «Штундист Павел Руденко»), взять на себя чужую вину и т. д. Важно, что во всех этих случаях встреча с некоторым «учителем жизни», просветление, преображение героя происходят именно после его гражданской смерти и локально связываются с Сибирью. В этом отношении характерен миф о Федоре Кузмиче (мы оставляем в стороне находящийся вне нашей компетенции вопрос об исторической природе этого лица и рассматриваем лишь мифологический аспект, повлиявший на сюжет повести Л. Толстого). В сюжете отсутствует конкретное преступление, которое заменено осознанием преступности всей жизни как таковой, как часто в мифологических и мифо-сказочных текстах реальная смерть заменена подменной. Но очень показательно именно для русского варианта, что — и при отсутствии ссылки или каторги — воскресение происходит именно в Сибири. Весьма вероятно, что, если бы реальный Федор Кузмич объявился не в Сибири, а где-нибудь в Орловской губернии или Новороссийском крае, в западных губерниях или на Кавказе, мифогенная сила его личности была бы значительно ослаблена. Н. Ю. Образцова обратила мое внимание на то, что тот же архетип реализуется и в «Войне и мире»: возрождению Пьера Безухова предшествуют встречи с рядом «учителей жизни» («благодетель» Баздеев, Платон Каратаев), но только второй беседует с ним в плену, который функционально равен мифологической смерти и сибирской каторге «русского романа». И только единство этих моментов приводит к возрождению героя. Одновременно можно было бы отметить, что отсутствие каторги в варианте повести «Дьявол», где Евгений Иргенев совершает убийство, и в «Крейцеровой сонате», где, как говорит Позднышев, «решено было», «что я убил, защищая свою поруганную честь», «и от этого меня оправдали», также приводит к отсутствию сюжета возрождения.

Одновременно возникает демифологизирующая линия (например, в «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова), вершиной которой является «Остров Сахалин» Чехова.

В свете сказанного приобретают особенно глубокий смысл слова Салтыкова-Щедрина о том, что завязка современного романа «началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась <...> Сибирью». Гоголь хотел, чтобы «Мертвые души» появились одновременно с картиной Иванова «Явление Христа народу», в которой художник ставил себе цель изобразить с отчетливым оттенком утопизма момент нравственного возрождения человечества¹. Он писал А. Иванову: «Хорошо бы было, если бы и ваша

¹ См.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Уч. зап. Тартуского ун-та.— Тарту, 1962.— Вып. 119.— Т. V.

картина и моя поэма явились вместе» (XIV, 217). А Стасов увидел в «Воскресении» Толстого «невероятное Преображение»¹. Слияние современного и мифологического начал организует сюжетное развитие того направления, о котором Салтыков-Щедрин в уже неоднократно цитированном тексте писал: «Я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно предвидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».

Если сводить всю сущность дела к противопоставлению: «семейный роман — общественный» и именно в этом последнем видеть сущность «русского романа», то романы Тургенева, безусловно, выступают как «общественные» и «русские». Тогда они резко отделятся от фантастико-философских повестей того же автора или таких произведений, как «Степной король Лир». Однако стоит приглядеться внимательнее, и делается очевидным единство всей прозы зрелого Тургенева, с одной стороны, и ее своеобразии при сопоставлении с такими явлениями русского общественного романа, как проза Толстого или Достоевского.

На этом фоне проза Тургенева резко выделяется. Формальным признаком отличия является отсутствие в произведениях Тургенева мотива возрождения, его заменяет мотив абсолютного конца — смерти. Смерть героя (или ее сюжетные адекватности) почти обязательно завершает развитие действия у Тургенева. При этом смерть в сюжетном движении романов и повестей Тургенева выступает в двойном свете: с точки зрения героев и направленности всего повествования, она неожиданна и сюжетно не мотивирована. Тургенев сознательно усиливает эту черту: если смерть Инсарова подготовлена его бедностью, болезнью и в какой-то степени закономерна — приближение ее ощущается другими персонажами и не является полностью неожиданным для читателя, то смерть Базарова подана как нелепая случайность. У читателя даже возникает чувство, что автор просто не знал, как ему показать своего героя в действии, и он вынужден был прибегнуть к своеобразному *deus ex machina*, чтобы искусственно развязать сюжетные узлы. Однако эта «бессмысленность» и «немотивированность» гибели героев, сметающая все их планы и расчеты, для самого автора глубоко мотивированна.

Сюжетное повествование Тургенева строится на столкновении осмысленности и бессмысленности. Противопоставление это задано еще Гоголем, его столкновением «существователей» и «небокопителей», бытие которых лишено смысла, с человеком, имеющим цель. Чем возвышеннее, благороднее и, что для Гоголя очень важно, *национальнее* эта цель, тем осмысленнее индивидуальное существование. Смысл «возрождения» Чичикова и должен был состоять в обращении героя от узко личных целей к общенациональным. При наличии высокой цели и полном слиянии

¹ Лев Толстой и В. В. Стасов: Переписка 1878—1906.— Л., 1929.— С. 236.

личных устремлений с нею индивидуальная гибель обретает черты «высокой трагедии». Она получает *смысл*. И гибель Остапа, и смерть на костре Тараса не воспринимаются как доказательства бессмысленности их предшествующих устремлений — напротив, именно конец их жизни освещает ее предшествующее течение высоким смыслом. Трагедия гоголевской смерти в том и заключалась, что сам он считал, что еще не разгадал своего предназначения. Убеденный, что высшими силами ему предначертано высокое предназначение, он винил себя в том, что еще не нашел ждущего его пути, и боялся безвременной смерти. Писательский путь показался ему суетным и ложным, а другого он еще не нашел. И смерть в момент, когда он еще не поднял *свой* крест, действительно была для него трагедией, лишаящей предшествующую жизнь смысла. Однако гибель мученика на арене Колизея или аскета, умирающего оттого, что *все* отдал ближним, не бросила бы для Гоголя иронического отблеска на их деятельность. Трагедия героев Тургенева в том, что смерть не вытекает из их деятельности, а ею не предусматривается, она *не входит в расчеты*. Героический сюжет у Гоголя — отрицание смерти, и Гоголь, именно потому, что боялся в своем реальном бытии смерти, искал возможности «смерть поправить». Для Тургенева именно героизм утверждает неизбежность обесмысливающей его концовки. Герои, чья жизнь не имеет смысла, в произведениях Тургенева не умирают. Лишь только жизнь Кистера, благодаря его любви к Маше, обретает смысл, как он уже у Тургенева обречен пасть жертвой бессмысленного Лучкова («Бретёр»). Заключительная фраза: «Маша... жива до сих пор» — означает, что жизнь героини потеряла всякий смысл после гибели возлюбленного. Не только смерть Базарова или Инсарова, звучащая как насмешка над их планами и деятельностью, но и смерть Рудина на баррикаде выглядит как бессмысленная и не венчает предшествующей жизни, а подчеркивает ее неудачность. Правда, бессмысленность и бесцельность подвига для Тургенева не снижает, а увеличивает его ценность, но и ценность подвига не придает ему смысла.

Поскольку мифологический сюжет строится на неслучайности и осмысленности событий (смысл мифа именно в том, что хаотическую случайность эмпирической жизни он возводит к закономерно-осмысленной модели), романы и повести Тургенева в русской литературе XIX в. играли демифологизирующую, отрезвляющую роль. Но поэтому же они звучали как выпадающие из общей структуры «русского романа». Их легко можно было осмыслить как романы «неуспеха», т. е. увидеть в них негативно реализованную европейскую модель. Это, конечно, искажало подлинную тургеневскую структуру, смысл которой не в успехе или неуспехе героев на жизненном поприще, а в осмысленности или бессмысленности их существования.

Эффект бессмысленности возникает при взгляде «из другого мира», с точки зрения наблюдателя, не понимающего или не

принимающего мотивировок, целей и логики того мира, в который он врывается или который он наблюдает. Когда Павел Петрович Кирсанов «раз даже приблизил свое раздушенное и вымытое отличным снадобьем лицо к микроскопу для того, чтобы посмотреть, как прозрачная инфузория глотала зеленую пылинку и хлопотливо пережевывала ее какими-то очень проворными кулачками, находившимися у ней в горле»¹ с позиции вне находящегося и безразлично созерцающего наблюдателя, то все, что «для себя» осмысленно, становится бессмысленным. Однако не только для Павла Петровича, но, по сути дела, и для Базарова лягушки, которых он режет, и инфузории, созерцаемые им под микроскопом, имеют смысл лишь в перспективе его целей: он хочет их резать или препарировать, чтобы узнать, «что у нее там внутри делается». Каковы ее собственные цели и входит ли в них перспектива быть «распластанной», ему безразлично. Ему безразличен и внутренний смысл природы. Слова: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»², — принципиально игнорируют внутренний — *свой* — смысл природы. Базаров стремится насильственно подчинить ее своим целям. А природа игнорирует цели Базарова и своим вторжением превращает его планы в бессмыслицу. «Стариков Кирсановых» Базаров рассматривает таким же взором, как Павел Петрович инфузорию, и их поведение представляется ему, естественно, бессмысленным. Но поведение Базарова бессмысленно для мужика, видящего в нем «шута горохового».

Постоянное вторжение природы с ее законом смерти и рождения, вытеснения старого молодым, слабого сильным, тонкого грубым и с ее равнодушием к человеческим целям и идеалам, ко всему, что организует человеческую жизнь, делает эту последнюю бессмысленной и, следовательно, трагической. Но это не высокая трагедия смысла, а безнадежная трагедия бессмыслицы.

У Тургенева, который, как уже было сказано, выступает как демифологизатор по отношению к романным схемам своего времени, имеется своя мифология. Сюжеты его произведений разыгрываются — и это уже неоднократно отмечалось — в трех планах: во-первых, это современно-бытовой план, во-вторых, архетипический и, в-третьих, космический.

Первый план реализует коллизии, в которых автор стремится отразить наиболее животрепещущие аспекты современности. Здесь его интересуют *типы*, в которых он видит воплощение тенденции бурлящей вокруг него жизни и старается быть предельно злободневным.

Второй план раскрывает в новом старое или, вернее, вечное. Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т.— М.; Л.,— 1981.— Т. VII.— С. 134.

² Там же.— С. 43.

характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное — сущностью. И если в первом случае сюжет развивается как отношение персонажей между собой, то во втором — как отношение персонажей к их архетипам, текста — к тому, что стоит за ним.

Третий план — космический, природный. С его точки зрения оба предшествующих бессмысленны. Своим присутствием он «отменяет» их. Реализуется он как смерть. В тексте его носитель — конец.

Последовательное вторжение одного плана в другой меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как «человеческий балаган».

Так, Харлов думает, что действует по своей воле, доводя ее даже до крайности своеволия. Однако на самом деле он лишь реализует волю ищущего воплотиться короля Лира. Но и действующий в Харлове Лир не свободен — он марионетка в руках вороного коня, Смерти, отменяющей все расчеты.

Проза Тургенева своим глубинным пластом идет в ином русле, чем ведущие тенденции русского романа XIX в. И этот пласт предсказывал прозу Апухтина и русских символистов. Однако другие пласты повествовательной прозы Тургенева не только развивались «в русле века», но во многом были понятнее читателю, чем сложные структуры Толстого и Достоевского. Это определило своеобразный феномен. Тургенев читался как бы на нескольких уровнях: одни читатели сосредоточивали внимание на злободневном изображении идейных конфликтов и считали возможным «не замечать» концовки или относить их за счет «непоследовательности» автора. Так, например, Писарев считал смерть Базарова легко элиминируемым элементом, лишь искажающим правдивость романа. В отношении персонажей к архетипам можно было усматривать литературную полемику (например, с романтизмом). Структура расслаивалась, и различные ее уровни имели различную историко-литературную судьбу.

На самом же деле Тургенев составлял своими романами и повестями необходимое дополнение к единому и едино-различному целому, которое называется русской прозой XIX в., дорисовывая ее сюжетное пространство.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Литературоведение призвано помочь понимать текст произведения. Оно приходит на помощь тому, кто читает роман или поэму. Но оно не может заменить чтение самого произведения. Поэтому принятое в современной школьной практике разделение литературных произведений на «текстуально изучаемые», изучаемые в отрывках и изучаемые «обзорно» лишь говорит о разнообразии методов «отучения от литературы». Изучать «обзорно», мне кажется, то же самое, что вместо пищи читать меню, что же касается изучения в отрывках, то это, скорее всего, напоминает ту операцию, которую проделывал чеховский Федюшка с Каштанкой: «привязывал на ниточку кусочек мяса и давал его Каштанке, потом, когда она проглатывала, он с громким смехом вытаскивал его обратно из ее желудка».

Изучать произведение можно только текстуально. Другого изучения не бывает как не бывает, как не бывает «осетрины второй свежести». Итак, первая задача прочесть произведение. Но прочесть не так, как читают «по программе», торопясь выполнить скучную обязанность, чтобы ответить на задаваемые учителем вопросы, и не так, как читают разнообразное «что-то», перелистывая страницы, чтобы узнать скорее «чем кончилось», а прочесть, думая и наслаждаясь. Слова Пушкина:

...гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь

могут рассматриваться как самое лучшее методическое указание для тех, кто учится и учит читать художественные произведения.

Но такое чтение — не начало, а конец пути к книге. Первый шаг на этом пути — понимание. А первый шаг к пониманию — понимание своего непонимания. Опыт свидетельствует, что учителя редко читают комментарии, которыми ученые снабжают книги, а ученики вообще не приучаются комментариями пользоваться. Автору этих строк, увы, часто случалось слышать формулу невежества: «А чего здесь не понимать — по-русски написано!» А среди тех, кто все же заглядывает в примечания, распространено мнение, что цель их — пояснить непонятные слова и выражения, встречающиеся в тексте. Это, конечно, первая, но совсем не основная задача пояснений к тексту. Гораздо больше затруднений способны вызывать, на самом деле, слова, кажущиеся понятными. Мы употребляем многие слова, звучащие так же, как они звучали в эпоху Пушкина или Толстого и полагаем, что смысл их был в те времена тот же, какой мы в них вкладываем в настоящее время. А между тем мысли и обычаи, чувства

и бытовой уклад меняются и меняются быстро. Пушкин показывает нам, что дворянская девушка Татьяна Ларина и ее крепостная няня «Филиппевна седая» не могут понять друг друга, т. е. вкладывают в слово «любовь» совершенно различное содержание. Мы же полагаем, что для современной школьницы без пояснений понятны чувства «читательницы нежной», воображающей себя «Клариссой, Юлией, Дельфиной». Здесь мы сталкиваемся с тем, что, казалось бы понятное слово обозначает забытое уже содержание. Современный читатель подставляет свои чувства и понятия — возникает кажущееся, мнимое понимание, еще более опасное, чем явное непонимание. Наконец, писатель, как правило, просто опускает те детали быта и жизни своих героев, которые он считает известными своему читателю. Он пишет для современников и не будет пояснять им то, что они и сами прекрасно знают. Следовательно, надо пояснять и то, о чем писатель умолчал как об общеизвестном, но без чего пропадает атмосфера, текст как бы повисает в безвоздушном пространстве. Надо уметь окружить произведение атмосферой живой жизни тех лет. И это тоже задача комментария и того, кто опираясь на комментарий построит свой рассказ о жизни эпохи Пушкина или Блока.

Однако мы все еще находимся «при воротах». Надо идти дальше. Круглые жестяные коробки, в которых лежат киноленты с надписями «часть 1», «часть 2-я» и т. д. — еще не фильм. Для того, чтобы они стали фильмом, их надо заправить в проектор, направить луч на экран, потушить в зале свет, создать у зрителей атмосферу фильма. Книга, стоящая на полке, — еще не произведение. Ее надо оживить, не просто прочесть и добиться первичного понимания, а вступить с ней в диалог. Через книгу читатель беседует с автором. А автор не разрезан на тома и не переплетен в аккуратные переплеты. Автор — живой человек и человек определенной эпохи. Умение воскресить его человеческий облик, поставить перед читателем не иконописный лик, а живое лицо — необходимое условие диалога. Здесь на помощь учителю приходят биографические исследования и работы, восстанавливающие психологический облик людей ушедших эпох. Таких работ не так много. Хотелось бы напомнить ставшую уже редкостью книгу Б. А. Романова «Люди и нравы Древней Руси» / первое изд. 1947, второе 1966 г. / . Однако умелое использование многочисленных в последнее время изданий типа «Пушкин в воспоминаниях современников», «Чехов в воспоминаниях современников» и т. п. поможет учителю решить эту задачу. Не следует, однако, думать, что задача эта легкая. Здесь подстерегают много опасностей и прежде всего — «хрестоматийный глянец». Превращая писателя в сборник нравоучительных прописей, скрывая его человеческие слабости или прямые недостатки, мы заменяем живое лицо безжизненным монументом. А монументы не вызывают эмоций. Другая опасность — прямо противоположна. И если первой грешат некоторые учебники, то вторая грозит наводнить

популярную литературу: творческая жизнь писателя подменяется «тайнами» и «загадками», ворошащими интимные стороны его биографии и часто надуманными в угоду вкусам части читателей.

Но все, о чем говорилось выше — только подготовительная работа, расчистка поля. За ней начинается главная — работа с текстом. Работа эта многообразна по методам и, когда речь идет о великих произведениях, никогда не может быть окончена. Дело в том, что подлинно великое произведение — не мертвое собрание типографских знаков, а живой собеседник, богатство души и ума которого неисчерпаемо.

Но для того, чтобы с пользой для себя насладиться беседой с таким собеседником, надо стремиться встать на уровень его мыслей, научиться понимать его идеи, овладеть высоким строем его поэтического языка. Духовная близость, понимание не даются даром — они требуют напряженного усилия ума. Одна из причин, почему школьники и молодежь отучаются читать классику, состоит в привычке к облегченному чтению, следствием чего является отвычка от умственного труда вообще. Читать халтуру легче, чем Достоевского, а смотреть ту же халтуру по телевизору легче, чем ее читать. Если исходить из того, что труд это физическая работа или, на худой конец, изучение точных наук, а искусство — отдых и развлечение, то совершенно логичным делается вывод о том, что отдых должен быть легким и телевизионный детектив следует предпочесть «Братьям Карамазовым». Почему-то физика и математика преподаются на уровне, требующем серьезного умственного напряжения, а преподавание литературы идет под знаменем сделать его «проще» и «доступнее». Ошибка заключается и в предположении, что эстетическое наслаждение есть нечто непосредственно данное и не требующее ни культуры, ни напряжения. Нет, наслаждение искусством не дается «бесплатно» ни неучу, ни ленивцу — оно есть награда за самовоспитание, приучающее душу к труду, как к нормальному состоянию.

Из сказанного вытекает необходимость для учителя быть на высоте филологической науки. Здесь словесник находится в таком же положении, как естественник, который преподает в объеме школьной программы, но обязан быть на уровне основных достижений современной науки. Значительная часть личного обаяния педагога и его авторитета у учащихся связана с тем, насколько его знания превышают то, что он непосредственно использует на уроке. Подобно тому, как действующая армия это не только те части, которые расположены на передней линии и ведут непосредственный огонь по противнику (такая армия была бы неизбежно обречена на поражение), а вся глубина обороны, войска, стоящие в резерве, кадры, подготавливаемые в тылу в расчете на будущее, запасы вооружения, которые, может быть, так никогда и не будут использованы, учитель должен иметь глубоко эшелонированные знания, быть готовым к тому, что привычная тактика преподавания должна и обязательно будет на протяжении его

преподавательской деятельности меняться и всегда быть готовым подтянуть из умственных «тылов» необходимые резервы, чтобы бросить их в бой.

Высказанные выше убеждения автор положил в основу композиции предлагаемой книги... Книга построена на сочетании двух принципов. Первый принцип — хронологический. «Сюжет» книги развивается в последовательности: Пушкин — Лермонтов — Гоголь. При этом первая и последняя главы имеют обобщающий характер, охватывая, одна — в сжатом очерке динамику творчества Пушкина, а последняя — сюжетное пространство русского классического романа XIX столетия. В промежутке между ними читатель находит главы, посвященные отдельным произведениям или проблемам творчества этих писателей.

Второй принцип связан со стремлением продемонстрировать различные методы работы с текстом. Одним из застарелых несчастий нашего преподавания литературы является то, что все произведения всех авторов анализируются по некоторой отработанной единой схеме. В результате ученик приучается по разным поводам и о творчестве различных писателей говорить приблизительно одно и то же. Между тем, каждое литературное произведение внутренне настолько богато, что позволяет широко варьировать методы анализа, создавать каждый раз для ученика ситуацию неожиданности, поддерживающей его интерес.

Так вторая («Евгений Онегин») и третья («Капитанская дочка») главы имеют монографический характер — посвящены одному произведению каждая. Но первая ставит акцент на структуре стиля, а вторая — на своеобразии идейного построения. Своеобразие реализма начала XIX в. посвящены главы «Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина» и «Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»)). Но первая из них рассматривает черты реализма как типологической характеристики творчества Пушкина 1830-х гг. При этом в разнообразных художественных созданиях поэта тех лет выделяется общность. Во второй же предметом рассмотрения сделано одно, относительно небольшое, стихотворение Лермонтова, имеющее декларативно-программный характер. Таким образом, если в первой из названных глав мы идем от общих принципов к частным из воплощениям, то во второй наш путь прямо противоположен — от анализа текста к общим идеям поэта.

Главы, посвященные «Фаталисту» Лермонтова и художественному пространству в творчестве Гоголя, в определенном смысле, соотносимы. В обеих речь идет об отношении произведения к некоторому пространственному миру. Но в случае с «Фаталистом» это культурологическое пространство «Запад — Восток», контекст, в который исторически включена русская культура. Это пространство исторически дано Лермонтову, как оно дано России в целом. Оно лежит за пределами лермонтовского текста и, одновременно, объясняет его. Пространство в прозе Гоголя — это художествен-

ный мир, создаваемый Гоголем, его творческим воображением, его художническим зрением и целиком принадлежащий внутренней жизни его поэтического мира.

Глава «Повести о Капитане Копейкине» касается вопроса движения от замысла к окончательному тексту и является опытом реконструкции недошедших до нас звеньев творческого процесса. Наконец главы «Декабрист в повседневной жизни» и «О Хлестакове» ставят вопрос о живом облике человека той эпохи и о соотношении мира литературы и реального поведения человека, о культурной активности литературы.

Если учитель дочитает книгу до конца и извлечет из нее для себя хоть небольшую пользу, автор будет считать свою цель достигнутой.

КРАТКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пушкин: Итоги и проблемы изучения.— М.; Л., 1966.
2. Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году (Предыстория последней дуэли).— Л., 1984.
3. Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования.— Л., 1984.
4. Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина.— М., 1984.
5. Ахматова Анна. О Пушкине.— Л., 1977.
6. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826).— М.; Л., 1950; Творческий путь Пушкина (1826—1830).— М., 1967.
7. Виноградов В. В. Стиль Пушкина.— М., 1941.
8. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики.— М., 1965.
9. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля.— М., 1957.
10. Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя.— 2-е изд.— Л., 1983.
11. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий.— 2-е изд.— Л., 1983.
12. Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833).— Л., 1974; Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836).— Л., 1982.
13. Томашевский Б. В. Пушкин.— М.; Л., 1956.— Кн. I; М.; Л., 1961.— Кн. II.
14. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники.— М., 1969.
15. Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове. 1917—1977 / Сост. О. В. Миллер.— Л., 1980.
16. Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов.— М., 1981.
17. Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова.— М.; Л., 1964.
18. Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы.— Воронеж, 1973.
19. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове.— М.; Л., 1961.
20. История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой.— М.; Л., 1962.— С. 224—242.
21. Белый Андрей. Мастерство Гоголя.— М.; Л., 1934.
22. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя.— М.; Л., 1959.
23. Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы.— М., 1976.
24. Манн Ю. Поэтика Гоголя.— М., 1978.
25. Манн Ю. В поисках живой души.— М., 1984.
26. Машинский С. И. «Мертвые души» Н. В. Гоголя.— М., 1966.
27. Гоголь: История и современность.— М., 1985.
28. Жданов В. Н. Гоголь: Очерк жизни и творчества.— М., 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Пушкин	
Этапы творчества	6
Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина»	30
Идейная структура «Капитанской дочки»	107
Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина	124
Декабрист в повседневной жизни	158
Лермонтов	
Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»)	206
«Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова	218
Гоголь	
Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине». К истории замысла и композиции «Мертвых душ»	235
Художественное пространство в прозе Гоголя	251
О Хлестакове	293
Сюжетное пространство русского романа XIX столетия	325
Краткий список рекомендуемой литературы	349

Учебное издание

ЛОТМАН ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ

**В школе поэтического слова.
Пушкин. Лермонтов. Гоголь**

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*

Редактор *М. С. Вуколова*

Младший редактор *Е. Е. Ивасюк*

Художник переплета и форзацев *А. Н. Ковалев*

Художественный редактор *Н. М. Ременникова*

Технический редактор *И. С. Погашникова*

Корректоры *О. В. Ивашкина, И. Г. Трошина*

ИБ № 11136

Сдано в набор 21.11.87. Подписано к печати 21.06.88. А 05703. Формат 60×90¹/₁₆.
Бум. кн.-журн. отечеств. Гарнит. литерат. Печать высокая. Усл. печ. л. 22,0+0,25
форз. Усл. кр. отт. 22,50. Уч.-изд. л. 23,80+0,42 форз. Тираж 300 000 экз.
Заказ 234. Цена 1 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.