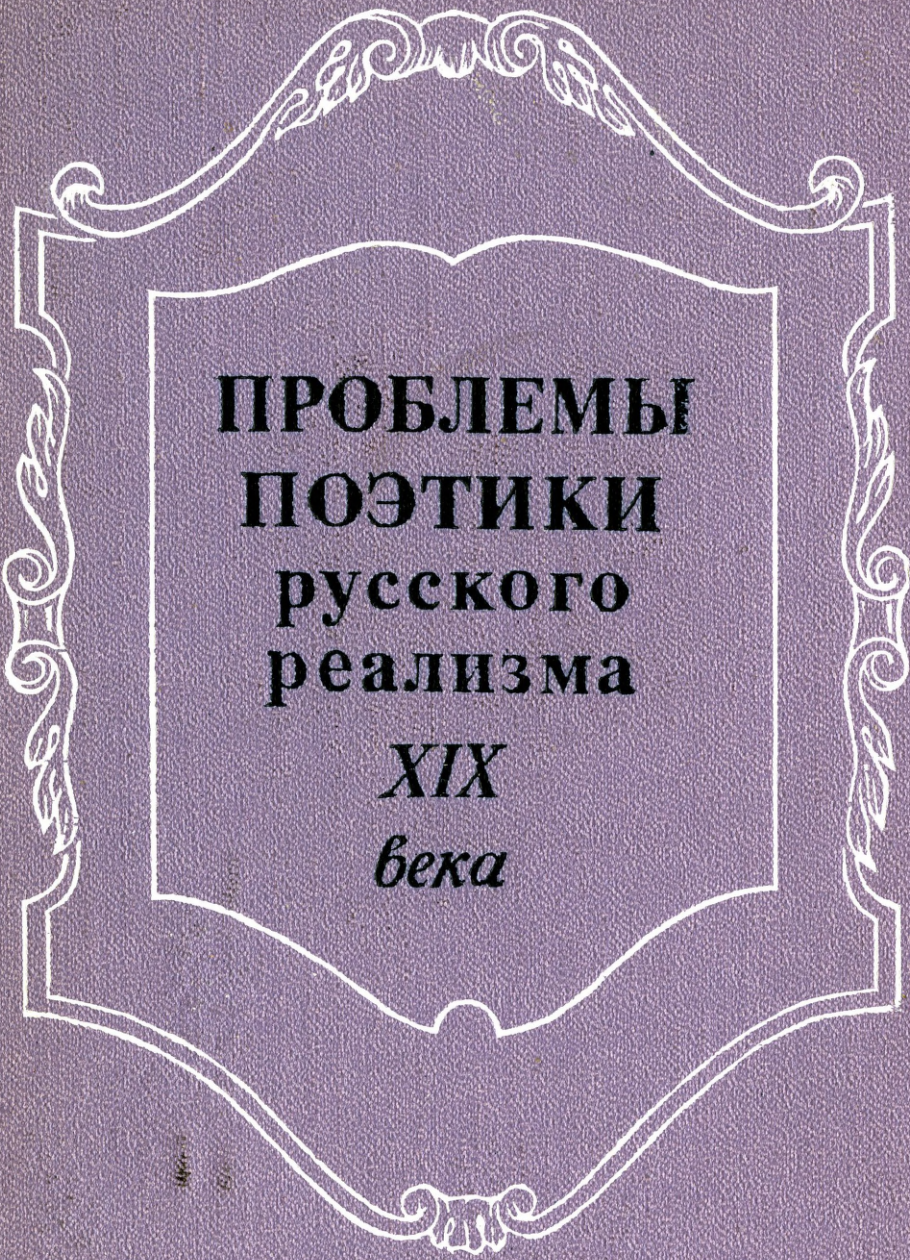


Проблемы поэтики русского реализма XIX века



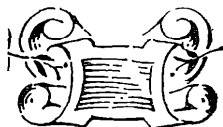
**ПРОБЛЕМЫ  
ПОЭТИКИ  
русского  
реализма**  
*XIX  
века*

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. А. ЖДАНОВА

**ПРОБЛЕМЫ  
ПОЭТИКИ  
русского  
реализма**

*XIX*

*века*



Сборник статей ученых  
Ленинградского и Будапештского  
университетов



Ленинград  
Издательство Ленинградского университета  
1984

*Печатается по постановлению  
Редакционно-издательского совета  
Ленинградского университета .*

В статьях сборника поэтика русских реалистических поэм, романов, повестей, новелл рассматривается в связи с проблемой творческих основ и исторических границ реализма, с вопросами о природе реалистических жанровых форм и их роли в литературном процессе, о специфике реалистической композиции и реалистического сюжетосложения, о преломлении важнейших этико-философских идей и категорий в реалистической прозе. Все эти проблемы рассматриваются на материале творчества Лермонтова, Тургенева, Достоевского и других представителей реализма XIX в.

Сборник подготовлен преподавателями кафедры истории русской литературы Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова и кафедры русской филологии Будапештского университета им. Л. Этвеша в соответствии с программой сотрудничества двух университетов.

Книга предназначена для широкого круга филологов, учителей средних школ и всех интересующихся историей русской литературы.

Отв. редакторы: докт. филол. наук *Г. П. Макогоненко*, докт. филол. наук *В. М. Маркович*, докт. филол. наук *М. Рев*.

Рецензент: докт. филол. наук *Н. Н. Скатов* (Лен. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

П  $\frac{4603010101-169}{076(02)-84}$  156—84



Издательство Ленинградского университета, 1984 г.



Г. П. МАКОГОНЕНКО

**ПОЭМА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «МЦЫРИ»  
И РУССКИЙ РЕАЛИЗМ 1830-х ГОДОВ**

**(Пушкинское начало в поэме Лермонтова)**

Произведения Лермонтова, с которыми он вступил в литературу, — «Бородино», «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Тамбовская казначейша» — писались еще при жизни Пушкина (в 1836 — 1837 г.), а изданы после его смерти (в 1837 — 1838 годах). Непохожие по жанру, темам и стилю, все они были внутренне едины, глубоко оригинальны, ярко отмечены личностью автора. Знаменательно, что объединяющей все эти различные произведения общностью было пушкинское начало. Это непосредственно отозвалось в «Бородине», открыто и демонстративно выражено в «Тамбовской казначейше». Лермонтов провозглашал, что вступает в литературу под пушкинским знаменем.

Как у Пушкина и Гоголя, так и у Лермонтова, процесс выработки новой эстетической системы, новых идеалов оказывался сложной и духовно напряженной работой. Он осваивал опыт предшественников, и Пушкина прежде всего, искал путей художественного познания действительности во всей ее противоречивости, во всем ее трагизме, пересматривал свои прежние убеждения романтика — что-то решительно отвергал, что-то использовал для решения выдвинутых временем задач.

Ярчайший пример тому — поэма «Песня про... удалого купца Калашникова». Лермонтов остро ощущал как веление времени необходимость создания образа протестующего героя, но иного, не прежнего романтического, гордого и занятого собой

человека, мстителя, движимого часто личными интересами, увеличивавшего в реальной жизни своими поступками количество зла в обществе, которое он презирал. Так родился замысел, и была написана поэма с новым героем-мстителем, лишенным эгоизма борцом за справедливость,— об удалом купце Калашникове. Именно этот герой оказывается способным наказать, осуществить возмездие Кирибеевичу — тому, кто в своей гордыне и своеобразии выступал обидчиком честных людей.

Но осуществить замысел оказалось возможным только на материале историческом. В современности такого протестующего героя Лермонтов не находил — во имя правды жизни он перенес события поэмы в эпоху русского средневековья. Однако он продолжал поиски решения важнейшей проблемы современности. Но при этом не знал, что те же муки творчества раньше его испытал Пушкин и, главное, сумел преодолеть их и создать образ современного протестанта в поэме «Медный всадник», написанной в 1833 году. Поэма была запрещена императором — высочайшим цензором — и опубликована только после смерти поэта в апреле 1837 года. Эта публикация, как будет показано, сыграла важную роль в поисках Лермонтовым современного протестующего героя. В 1839 году была, наконец, написана и напечатана поэма «Мцыри». Свою задачу — создать объективный образ протестанта, действующего во имя высокой цели — свободы, поэт выполнил. Поэма произвела огромное впечатление на читателей — так была велика нужда в активном герое. Поэму восторженно оценил Белинский.

На каком же пути преодолел реальные трудности Лермонтов? Что за героя он создал? Какую поэму написал?

Мнение исследователей в данном случае почти единодушно: «Мцыри» — это яркая романтическая поэма. Более того — наряду с «Демоном» это вершинное произведение Лермонтова-романтика и шире — русского романтизма.

При этом романтизм поэмы не доказывается, но констатируется. Обычно пишут, что, как и все романтические поэмы, «Мцыри» посвящена одному герою, форма ее — исповедь, стих — четырехстопный ямб, а тут еще ямб с одними мужскими окончаниями, как в поэме Байрона «Шильонский узник» в переводе Жуковского. Герой поэмы — сильная, свободолюбивая личность, мятежник, бунтарь. Мцыри — это «естественный человек» (по Руссо). Место действия — Кавказ, Восток (традиционная в романтизме экзотика). Природа занимает большое место в поэме, ее описание способствует раскрытию духовного мира героя.

Прослеживается при этом и связь «Мцыри» с юношескими романтическими поэмами («Исповедь» — 1830 и «Боярин Орша» — 1835), что позволило Лермонтову придать Мцыри черты прежних романтических героев и перенести целый ряд

стихов в новую поэму. Кстати, этот такой популярный мотив в литературе о «Мцыри», пожалуй, раньше других разработал французский ученый Э. Дюшен<sup>1</sup>.

Все эти особенности «Мцыри», надо признать, отмечены справедливо. Действительно, многое в ней от романтических поэм, многое в образе Мцыри похоже на романтических героев. Но в то же время некоторые ученые, а убедительнее и полнее других — Д. Е. Максимов, обратили внимание на серьезные отступления Лермонтова от романтической эстетики в поэме «Мцыри». Д. Е. Максимов пишет: «Правда, романтизм лермонтовской поэмы отличается от устоявшихся форм романтизма, выработанных и закрепленных в стихотворных повестях Байрона, Пушкина и их последователей и подражателей...» В творчестве Лермонтова, считает он, преобладают романтические устремления. Главным основанием для такого восприятия является «могучая субъективность образов его ведущих героев, которая в своих существенных чертах отражает личность автора». Но в то же время, пишет исследователь, именно Мцыри лишен субъективно-романтического монизма. Герой в значительной степени объективирован, у него своя биография, раскрыты индивидуальные черты его личности, подчеркнута национальная обусловленность характера героя — «естественного человека» и потому в отличие от многих романтических героев он свободен от «эгоистического индивидуализма».

Как истинный мятежник, Мцыри стремится уйти из монастыря на родину. Но в отличие от романтических героев он не презирает окружающих людей, он исполнен любви к родине, своему народу. «Родина для Мцыри — сфера дружелюбия». «Его устремленность к жизни не только не разводит его с мрачными, скептическими и безнадежными персонажами Байрона, но и ставит его образ в полемическое отношение с ними». «Мцыри — действенный герой, чуждый обезволивающей мировой скорби и презрения к людям как таковым». «Мцыри, в противоположность байроновским персонажам, лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности. Сила его личности не подчеркивается ни его властью над людьми, которой отличаются герои «восточных поэм» Байрона, ни фантастикой, как в «Демоне»: поэма о Мцыри лишена фантастики».

Наконец, указывает ученый, в поэме изображается реальный мир, в котором — в прошлом и настоящем — живет Мцыри. «В основе литературного произведения лежит не только образ героя, но и образ мира, в котором этот герой находится. Сферы действительности, окружающей героя, наделены в поэме Лермонтова художественным бытием различного характера и различной интенсивности»<sup>2</sup>.

Другие исследователи, как правило, не считают нужным отмечать своеобразие лермонтовской поэмы, во многом постро-

енной в резком противоречии с канонами романтической эстетики — они категорически и однозначно утверждают: «Мцыри» — романтическая поэма. Подобной констатацией практически и завершается изучение поэмы: задача чрезвычайно облегчается описательным подходом: перечислить в доказательство тезиса хорошо известные черты традиционной романтической поэмы.

К сожалению, и те, кто не закрывает глаза на реальные отклонения «Мцыри» от структуры романтических поэм, в своих окончательных выводах (А. Н. Соколов, Д. Е. Максимов) верны традиционному взгляду. «Но существование отличительных особенностей романтизма «Мцыри»... не дает права исключить произведение из романтической литературы эпохи и вывести его за пределы лермонтовского романтизма», — писал Д. Е. Максимов. А в другом месте еще решительнее: «Какими бы специфическими свойствами ни отличался романтический метод „Мцыри“, его романтическая природа не должна вызывать сомнения»<sup>3</sup>.

Несмотря на категоричность подобного суждения, все же романтическая природа поэмы «Мцыри», ее романтический склад вызывают сомнения. Присмотримся внимательно к тому, как сделана поэма, какие идеалы вдохновляли Лермонтова, чем объясняются многочисленные отступления от традиционной поэтики романтической поэмы (они, кстати, далеко не все отмечены, их значительно больше), в чем истинное эстетическое художественное своеобразие героя поэмы, его характера, его действий, его борьбы за свободу, его идеалов. Мало констатировать отличие Мцыри от романтических вообще, байроновских и пушкинских романтических героев в частности — должно объяснить причину появления этих отступлений, выяснить их художественную и мировоззренческую оправданность и неизбежность у Лермонтова в 1839 году.

Изучение творчества Лермонтова уже давно осуществляется с позиций историзма, в сфере внимания исследователей стоит эволюция поэта. То или иное произведение рассматривается как момент этой эволюции, в окружении других, тогда же написанных стихотворений, поэм, романов. Парадоксальным исключением является поэма «Мцыри» — ее анализируют не в реальной атмосфере творчества 1839 года, когда писались и печатались главы «Героя нашего времени» («Бэла, «Фаталист»), готовилась «Сказка для детей» — принципиально антиромантическая поэма, когда вынашивался замысел таких стихотворений, как «Прощай, немытая Россия» и «Завещание», но в сопоставлении с юношескими поэмами — «Исповедь» и «Боярин Орша». Взор исследователей обращен в прошлое.

Вдумаемся в реальный и знаменательный факт — почему в поэме нет типичного романтического конфликта избранной

личности с обществом, с окружающими людьми. А ведь этот конфликт рождает презрение и ненависть к людям вообще. И это закономерно, ибо основой философии романтического, особенно байроновского, героя является индивидуализм. Отсюда избранничество, титанизм героя — он сильный, могучий, исполненный огненных, недоступных толпе страстей человек<sup>1</sup>.

Ничего этого нет в поэме Лермонтова. Мцыри сознательно и даже демонстративно лишен автором избранничества, титанизма, у него нет презрения и ненависти к людям — он стремится к своему народу, любит свою родину. И это не случайные отступления от канонов. Они мотивированы реальной судьбой Мцыри. Он хилый, болезненный мальчик-пленник. Но в слабом теле таится грозная, мятежная сила, питаемая свободой. Она и подвинула его на побег, на преодоление трудностей. Именно эта цель превращает мальчика в героя, в борении с враждебными силами проявляется богатство его слабой натуры.

Но это иная, не романтическая философия человека. Исторически она была раньше Лермонтова раскрыта Пушкиным в произведениях 1830-х годов. И не считаться с данным реальным фактом, игнорировать его нельзя. Отступление от романтических канонов носят программный характер — они порождены новыми убеждениями Лермонтова, характерными именно для 1839 года; отступления и вели к новому стилю поведения и мышления героя.

Романтический герой одинок, одиночество — благо для него, для его духа. Одиночество же Мцыри не философского, но материального порядка — он пленник, и потому он ненавидит одиночество-плен, лишившее его свободы, родины, обычаев и обрядов его народа.

В романтической поэме обязателен любовный сюжет. Он-то и определял структуру поэмы Байрона, Пушкина, их продолжателей и самого Лермонтова — «Исповедь» и «Боярин Орша», в частности, построены на любовных коллизиях. Обязательность любовной темы обосновывалась все той же романтической философией героя: сильный человек, противостоит ненавистному обществу, практически бездействен, он должен был как-то раскрыть свою исключительную натуру, свои страсти, свое избранничество. Любовь, любовный конфликт и служили этой цели. Еще Руссо провозгласил: человек велик своим чувством. Любовь и выявляла величие и исключительность романтического героя.

В поэме «Мцыри» нет любовного сюжета — все по той же причине: героя вдохновляет иная философия; автору поэмы, писавшейся в 1839 году, вслед за Пушкиным и Гоголем, ясно, что не любовь определяет события и действия человека. В реальности, в подлинной жизни действуют иные силы, иные зако-



номерности, иные обстоятельства, которые определяют поведение человека и саму любовь. Потому-то из поэмы и был исключен любовный сюжет. Характерно, что отказ этот не легко дался Лермонтову, не сразу пришло решение освободить поэму от любовного сюжета. Сохранился черновой вариант стихов, в которых разрабатывался традиционный мотив.

Мцыри признавался монаху:

Я в жизни знал лишь страсть одну;  
И с ней в могиле я засну,  
Не разлучили люди нас,  
Не разлучит и смертный час.  
Она терзала грудь мою,  
Но я безумный все люблю  
Подругу дикую мою.

Это чистый романтизм — по стилю, по теме, по характеру страсти, по описанию любви и любимой («дикая подруга»). Как и положено в романтической поэме, в этой строфе любовная страсть определяет личность героя, строй его чувств и стремлений. Но Лермонтов все это решительно убирает при дальнейшей работе. Он сознательно, почти демонстративно перерабатывает любовную строфу — исключает любовную страсть и заменяет ее иной, которая и станет определять смысл жизни Мцыри, его духовный мир, его поступки. Имя этой страсти — свобода.

Я знал одной лишь думы власть —  
Одну — но пламенную страсть:  
Она, как червь, во мне жила,  
Изгрызла душу и сожгла.  
Она мечты мои звала  
От келий душных и молитв  
В тот чудный мир тревог и битв,  
Где в тучах прячутся скалы,  
Где люди вольны, как орлы...

Исключение мотива любви из жизни Мцыри, переработка первоначального варианта стихов о любовной страсти, выделение свободы как единственного идеала жизни, определяющего всю судьбу героя, все поступки пленного мальчика, подготовившего его к подвигу, есть важный творческий акт. В истории данной строфы наглядно и убедительно проявился во всей сложности процесс преодоления прежних идеалов и выработки новых.

Поэзия романтическая — поэзия глубоко субъективная — всегда о себе, своих чувствах, эмоциях, думах. Юношеская поэзия Лермонтова была именно такой. Но после поездки в Петербург Лермонтов все пристальнее стал вглядываться в окружающую его жизнь. Интерес к внешнему, объективному миру рождал скептическое отношение к сосредоточенности на собственной персоне. В конце декабря 1834 года в письме

к М. А. Лопухиной он иронизировал над собой: «Говорить о себе? Право, я до такой степени надоел сам себе, что, когда я ловлю себя на том, что люблюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я читал их...»

Ирония эта, конечно, только робкий симптом начавшейся духовной эволюции поэта. Но недооценивать ее нельзя — она свидетельствовала не только о появлении скептицизма к своей позиции романтика, но и о рождающемся доверии к живой жизни, к объективному миру. Процесс этот важен тем, что он носил глубоко индивидуальный характер, был, так сказать, не типическим явлением. Лермонтов, пока еще никому не известный поэт, шел по пути Пушкина. Это оказалось возможным, потому что в нем нарастало доверие к жизни, к объективному миру. Важно вспомнить в этой связи мнение современника поэта — Белинского — о стихотворениях, написанных после «Смерти поэта» — «Ветка Палестины» (1837), «Бородино» (1837), «Три пальмы» (1839), «Тучи» (1840). Критик видел в этих стихотворениях «переход от субъективных стихотворений... к чисто художественным». В этих стихотворениях «видна еще личность поэта, но в то же время виден уже и выход его из внутреннего мира своей души в созерцание «полного славы творенья»<sup>5</sup>.

Поэма «Мцыри» — важный этап на пути «выхода из внутреннего мира своей души» в живую реальную русскую жизнь. Этим и объясняются многочисленные отступления от поэтики романтического героя при обрисовке Мцыри — его образ строился на иной, объективной основе, как обобщение того, что подлинно существовало в России.

Я уже говорил, что Лермонтов напряженно искал в современной ему России протестующего героя и не находил его. И все же доверие к объективному миру, личный опыт помогли поэту. В этой связи важно напомнить историю возникновения замысла поэмы о новом герое. П. А. Висковатов записал рассказ А. П. Шан-Гирея и А. А. Хастатова о том, что Лермонтов, будучи на Кавказе в 1837 году, «изучал местные сказания, видоизменившие поэму „Демон“; он наткнулся в Мцхете... на одинокого монаха, старого монастырского служку, „бэри“ по-грузински. Сторож был последний из братии упраздненного близлежащего монастыря. Лермонтов с ним разговорился и узнал от него, что родом он горец, плененный ребенком генералом Ермоловым во время экспедиции. Генерал его вез с собой и оставил заблестшего мальчика монастырской братии. Тут он и вырос; долго не мог свыкнуться с монастырем, тосковал и делал попытки к бегству в горы. Последствием одной такой попытки была долгая болезнь, приведшая его на край могилы. Излечившись, дикарь угомонился и остался в монастыре, где особенно привязался к старому монаху. Любопытный и живой рассказ „бэри“ произвел на Лермонтова впечатление»<sup>6</sup>.

Рассказ Висковатова обычно печатается в собраниях сочинений Лермонтова в разделе примечаний, но исследователи, анализирующие поэму, как правило, его игнорируют. А факт этот сам по себе знаменательный — и дело тут вовсе не в том, что Лермонтов встретил такого «бэри» и выслушал рассказ о его жизни. В сообщении Шан-Гирея и Хастатова важен сам факт знакомства Лермонтова с таким явлением, которое возникло по приказу генерала Ермолова. В сообщении мемуаристов говорится об одном из эпизодов страшной акции Ермолова. Известно, что он ввел систему аманатов — в качестве заложников генерал приказал брать в плен и угонять из родных мест детей чеченцев, осетин, грузин.

Об этом писал Пушкин в «Путешествии в Арзрум»: «В крепости видел я черкесских аманатов, резвых и красивых мальчиков. Они поминутно проказят и бегают из крепости. Их держат в жалком положении. Они ходят в лохмотьях, полунагие и в отвратительной нечистоте. На иных видел я деревянные колоды. Вероятно, что аманаты, выпущенные на волю, не жалеют о своем пребывании во Владикавказе».

Лермонтов читал в пушкинском «Современнике» «Путешествие в Арзрум». Аманаты — уродливое явление войны, шире — русской жизни: дети стали жертвами самодержавной политики. Насилие порождало протест, его форма — побег из неволи. Так реальная жизнь подсказала точную, конкретную форму бунта, мятежа, борьбы за свободу — бегство из плена к себе на родину, к своему народу, от которого пленник-мальчик был насильственно оторван.

Именно данное явление и было положено в основание поэмы «Мцыри», в чем и проявлялась характерная для 1837—1840-х годов особенность эволюции художественного метода Лермонтова. Он «выходил» из внутреннего мира своей души и стремился осваивать и художественно исследовать объективный мир русской жизни. Оттого Кавказ в поэме — это не романтическая экзотика, но исторически-конкретное место событий, описываемых в поэме. Аманаты были на Кавказе. Оттого героем становится не традиционная в романтизме сильная личность, не «избранная натура», а мальчик, подросток. Наиболее решительные аманаты убегали, их ловили и набивали деревянные колодки, как это описал Пушкин. Герой Лермонтова также стремится обрести свободу, убежать из плена на родину.

Лермонтов осваивал художественный опыт Пушкина, раскрывая поэтическое в обыкновенном. Так проявляла себя историческая закономерность. Гоголь тогда же учился у Пушкина находить поэтическое в обыкновенном. В статье «Несколько слов о Пушкине», опубликованной в 1835 году и прочитанной Лермонтовым, Гоголь, объясняя величие Пушкина, «поэта жизни действительной», писал о его доверии к объективному миру, о смелом изображении обыкновенной жизни: «...чем предмет

обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина»<sup>7</sup>.

Лермонтов делал подобное извлечение для себя. Поэма «Мцыри» — наглядный и красноречивый тому пример. Из явления буднично-деспотического, обыкновенного для самодержавной России — насилия (учреждения института аманатов) — поэт извлек необыкновенное, которое стало поэтической истиной.

В этой связи следует сказать, что существует группа исследователей, которые не просто отмечают отступление «Мцыри» от канонов романтизма, но считают необходимым подчеркнуть при объяснении этих отступлений или органическую связь поэмы с реалистическими произведениями Лермонтова 1837—1840-х годов, или, более решительно, обратить внимание на ее реалистические элементы.

В 1941 году была опубликована статья Б. М. Эйхенбаума — «Литературная позиция Лермонтова». Ученый решительно утверждал: «Поэма „Мцыри“ продолжает линию, начатую такими вещами, как „Бородино“, „На смерть поэта“, „Песня про царя Ивана Васильевича...“. Проблема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне...»<sup>8</sup>

А. Н. Соколов, придерживаясь традиционного взгляда на «Мцыри» как на ортодоксально-романтическую поэму, в то же время считал себя обязанным отмечать в ней следы влияния реалистического стиля пушкинских поэм «Полтава» и «Медный всадник»<sup>9</sup>. У. Р. Фохт указывал, что «метод, выработанный в предшествовавших „Мцыри“ реалистических произведениях, сказался на структуре, содержании и стиле поэмы. Но воздействие „реалистического метода“ на „Мцыри“ не изменило романтического характера поэмы»<sup>10</sup>.

Появляются работы, авторы которых вообще не считают нужным давать те или иные определения метода поэмы, полагая, что важнее ее точный анализ. Так, например, поступил В. Э. Вацуро, предложив тонкую интерпретацию поэмы, опираясь на ее содержание, образы, на анализ ее поэтики. «Мцыри, — писал он — антипод „байронического героя“. Это „естественный человек“, который будет занимать русскую литературу, вплоть до Л. Толстого. Страсть, ревность, месть исключены из философской проблематики поэмы, и самый антагонизм героя и общества не принимает характера войны. Он глубже, потому что органичнее, он основан на внутреннем чувстве полурепенка, живущего инстинктом и интуицией. Стимулом поведения „естественного человека“ оказывается любовь к свободе и жажда деятельности — и родина, куда бежит из монастыря Мцыри, есть для него идеальное воплощение этой свободы»<sup>11</sup>.

Особое внимание в этой связи заслуживает мнение Герцена. В недавно опубликованной в русском переводе ранее неизвест-

ной статье Герцен называет поэму «Мцыри» «реалистическим произведением». Автор публикации Л.-М. Аринштейн внимательно рассматривает, как и когда Герцен стал употреблять термин «реализм» в нашем понимании. Если в 1840—1850-х годах, характеризуя творчество Пушкина и Гоголя, Герцен использовал слово «реальность», имея в виду «точность, правдивость», «изображение без всякой пошлости и без прикрас», то в 1860 году появился термин «реализм». В статье о Лермонтове Герцен и говорит о реализме, как особенности «русской литературы вообще». Вывод публикатора точен и мотивирован: «Теперь же в нескольких случаях — в третьей части „Былого и дум“, в статьях о Пушкине, в рассматриваемой нами статье о Лермонтове — Герцен использует термин „реализм“, уточняя его, впрочем, более привычной фразеологией: твердая почва реальности, точность, правдивость, беспощадная искренность, правдивое зеркало души»<sup>12</sup>. Вот именно в таком понимании и употребляется Герценом термин «реализм» в применении к поэме «Мцыри».

Итак, в определении художественного метода «Мцыри» нет единства. Отчетливо проявляют себя три точки зрения — поэма романтическая (мнение господствующее), поэма романтическая с элементами реализма, поэма реалистическая. Подобные представления отражают сегодняшний уровень науки о Лермонтове: вопрос о его художественном методе зрелого периода (1836—1841) является спорным.

Уже на протяжении нескольких десятилетий ведутся интенсивные и ожесточенные дискуссии о методе «Героя нашего времени». Долгое время вопрос решался с позиций установленной закономерности эстетического развития русской литературы первой половины XIX века: «от романтизма к реализму». Соответственно рассматривалась и эволюция Лермонтова: до 1836 года — он романтик, после — реалист. Но поскольку одновременно с «Героем нашего времени» велась работа над романтической поэмой «Демон», начатой еще в 1829 году и «Мцыри», развивавшей мотивы ранних романтических поэм «Исповедь» и «Боярин Орша», то констатировалось своеобразие художественной индивидуальности Лермонтова — реализм у него сосуществовал с романтизмом.

Более того, установленная новая закономерность («через романтизм к реализму») позволила выдвинуть «новейшую» точку зрения: «Метод „Героя нашего времени“ представляет собой органический синтез романтизма и реализма, не сводимый к простой сумме „элементов“, а дающий некий третий самостоятельный и целостный метод, условно обозначаемый как романтико-реалистический». Обосновал этот метод Б. Т. Удодов в 1964 году<sup>13</sup>. А в следующем, 1965-м, к нему присоединился Вл. Архипов.

Но положение не прояснилось и после появления книги

Б. Т. Удодова. Сконструированный им новый художественный метод не получил всеобщего признания и лишь занял свое место в ряду других определенных терминов, принял участие в борьбе противоборствующих концепций. Чаще всего в этом затянувшемся споре повторяется мысль о сосуществовании в творчестве Лермонтова романтизма и реализма.

Нетрудно заметить, что при всех чисто словесных различиях формулировок и дефиниций суть их едина — своеобразие зрелого творчества Лермонтова определяется как совмещение двух методов — реализма и романтизма (или различные варианты точек зрения — присутствие в реализме элементов романтизма, или — иначе: наличие в романтизме элементов реализма). Споры и дискуссии порождают лишь новые формулировки, ибо «борьба» идет «поверх» художественного текста в сфере абстрактных формулировок — «реализм», «романтизм», «элементы» того и другого, «синтезы» и «одновременность» выступления Лермонтова в ипостаси романтика и реалиста. Художественный феномен Лермонтова-писателя все больше уподобляется сфинксу.

Конечно, существование столь почти пародийно разноречивых формулировок — явление объективное, порожденное в известной степени реальной эстетической сложностью и «Героя нашего времени», и поэмы «Мцыри», и многих других произведений. Весь вопрос лишь в том, как понимать и как объяснять эту сложность. Должно помнить при этом, что недопустимо исходить из субъективно-догматических представлений о том, что может и чего не может реализм и что свойственно романтизму. Ведь реализм и романтизм — не нормативные поэтики, не сумма кем-то установленных неизменных признаков. Нельзя забывать, что романтизм, а в еще большей степени реализм — это динамические художественные системы, они развиваются, усложняются, оказываются зависимыми от меняющихся общественных обстоятельств, от развивающихся научных и философских представлений о человеке, обществе, истории, природе.

Догматизм подхода откровеннее всего выражен в книге Вл. Архипова «М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия»<sup>14</sup>. Автор в категорическом тоне пишет о бессилии и неспособности реализма увидеть в жизни и изобразить протестующего героя, понять пути к будущему, служить революции. Лермонтов, считает Вл. Архипов, был революционным романтиком, и потому ему было доступно изображать то, чего не мог по своей природе реализм. Потому не было никакой эволюции Лермонтова, никакого движения от романтизма к реализму. И в самом деле, по этой логике нелепым было бы стремление Лермонтова овладеть художественно бессильным методом и отказываться от всемогущего романтизма.

Основанием для определения поэмы «Мцыри» как романтической служат — я уже об этом писал — и жанр, и форма пове-

ствования — исповедь, поскольку эти особенности объявляются присущими только романтизму. Но при этом совершенно игнорируются начальные строфы поэмы. А они знаменательны! Первые две строфы — это объективно-точная характеристика исторических обстоятельств, предшествовавших рассказу грузинского мальчика о своей судьбе. Поэт повествует от себя о том историческом времени, когда

...удручен своим венцом,  
Такой-то царь, в такой-то год,  
Вручал России свой народ.

Речь идет о 1801 годе, тогда Грузия вошла в состав Российской империи. Лермонтов сообщает сведения о монастыре, с которым будет связана жизнь героя поэмы: совсем недавно он был закрыт, остался сторожить его развалины старик-монах, не пожелавший покинуть обители, где прожил он многие годы.

Вторая строфа — по-пушкински лаконичный рассказ о Мцыри, о том как он попал в монастырь, как жил в нем, как однажды убежал из плена, как его, обессиленного и смертельно больного, подобрала в степи. В начале поэмы автор повествует о судьбе Мцыри. Важнейшей эстетической особенностью этого поэтического рассказа является историческая обусловленность судьбы мальчика. Грузия присоединилась к России. Но война на Кавказе продолжалась. Командующий русской армией генерал Ермолов ввел систему аманатов, жертвой этой системы и стал Мцыри:

Однажды русский генерал  
Из гор к Тифлису проезжал;  
Ребенка пленного он вез.  
Тот занемог, не перенес  
Трудов далекого пути.

Так Мцыри попал в монастырь, так исторически был обусловлен его плен и его страсть вырваться на волю и убежать на родину. Написаны эти первые строфы поэтом-реалистом, открывшим для себя детерминированность человека, как закон жизни, который и определяет художественный метод. За этим стоит опыт автора «Тамбовской казначейши», «Бородина», «Бэлы».

Знаменательно, что Лермонтов стремится так же объяснить и трагизм неудавшегося побега Мцыри. Более того, это объяснение он передает герою — его исповедь завершается многозначительным признанием:

Да, заслужил я жребий мой!  
.....  
На мне печать свою тюрьма  
Оставила... Таков цветок  
Темничный...  
.....  
Едва взошла заря,  
Палящий луч ее обжег  
В тюрьме воспитанный цветок...

Героя, умеющего понимать и объяснять свое поведение обстоятельствами бытия, романтизм не знает. И что еще важнее — такого героя поэт-романтик создать не может — детерминизм чужд субъективизму романтического мировоззрения. Следует, правда, признать, что существующая тенденция утверждать могущество романтизма (за счет открытого или молчаливого принижения возможностей реализма) порождает ту точку зрения, что романтизму совсем не чужд и детерминизм. При этом делается, например, ссылка на «Предисловие» Байрона к поэме «Гяур».

В «Предисловии», как утверждают исследователи, Байрон задолго до лермонтовской поэмы «Мцыри» раскрыл обусловленность поведения Гяура обстоятельствами эпохи, в которую происходят события. Лермонтов как бы следует за образцом романтического детерминизма. Подобные утверждения нужны для того, чтобы еще более упрочить за поэмой «Мцыри» ее романтическое реноме. Логика подобного сопоставления более чем парадоксальна — если в «Мцыри» обнаруживается и раскрывается детерминизм поведения героя, то, значит, и романтизму свойствен детерминизм: доказательство — «Предисловие» Байрона к поэме «Гяур».

Так ли это? Действительно ли «Предисловие» объясняет убеждения, характер и поступки Гяура и Гасана? Вспомнимся в это «Предисловие». Прежде всего отметим, что его идеи не внесены в поэму, они вынесены за пределы поэтического текста. Для чего же написано «Предисловие»? Для оправдания авторского изображения жестокостей, совершаемых его героями, для оправдания, но не для объяснения поведения героев. Поэма действительно насыщена изображениями жестокостей, творимых героями. Байрон писал: «В законченном виде рассказ содержал бы историю невольницы, за неверность брошенной, по мусульманскому обычаю, в море и отомщенной молодым венецианцем, ее любовником». Так, по Байрону, было во время русско-турецкой войны 1768—1774 годов, когда русские войска помогали грекам, восставшим против турецкого владычества, когда рушилось господство Венеции «над семью островами» (1797). Тогда «жестокость, проявленная всеми сторонами, была несравненной ни с чем, даже в анналах правоверных». Ныне же, пишет иронически Байрон, все иначе: «...потому ли, что дамы более осторожны, чем в «доброе старое время», потому ли, что христианам больше везет или они менее предприимчивы».

Итак, «Предисловие» никакого отношения к поведению героев поэмы не имеет. Гасан действует «по мусульманскому обычаю» — изменница-жена выброшена им в море. Натура Гяура исполнена «борьбы невзвужденных страстей». Ненавидя людей, он живет «любовью и войной». Но не любовь движет им, а страсть, грозная, испепеляющая, судорожная, она затемняет разум и в бешеном неистовстве обнажает животное начало че-



ловеческой природы. Это даже подчеркивалось в поэме уподоблениями: «Да, коршун я; как он, меж скал/Мой путь я кровью означал». Гяур живет по эгоистичному закону — по закону мести всякому, кто встает на его пути утоления «невзвуданных страстей». Он говорит о гибели своей возлюбленной:

...Постой: убил не я,  
Хотя во всем — вина моя.  
Я так же бы убил, как он,  
Будь я изменой оскорблен.  
Он был обманут — он убил;  
Я был любим — я отомстил.

Внесение Лермонтовым в исповедь героя объяснения причин неудачного побега несомненно носит сознательно-полемический и даже демонстративный характер — становится нагляднее новая эстетическая система, вдохновлявшая поэта. Вообще полемичность поэмы «Мцыри» — важнейшая особенность ее структуры, не замечаемая исследователями. Похожесть на романтические поэмы, которой он сознательно добивался, позволяла поэту убедительно раскрыть художественную особость «Мцыри». Укажу в качестве примера на ее соотношение с «Шильонским узником» в переводе Жуковского. Уже повторение размера — четырехстопного ямба с мужскими окончаниями почти императивно наводило читателя на перевод Жуковского (Белинский сразу же понял эту ориентацию Лермонтова). В обеих поэмах герой лишен свободы — в «Шильонском узнике» Бонивар сидит в замке, который именуется тюрьмой; у Лермонтова место своего плена Мцыри тоже именуется тюрьмой. Оба героя, находящиеся в сходных условиях, резко отличаются своими убеждениями и прежде всего отношением к свободе. Герой Жуковского признается: «Мне мрак тюрьмы отрадой был», «Я безнадежность полюбил». Когда его освобождают из заточения, он не рад свободе: «Когда за дверь своей тюрьмы/На волю я перешагнул —/Я о тюрьме своей вздохнул». Подобные убеждения органичны для индивидуалистического сознания романтического героя, но они чужды Мцыри. Ненавидя тюрьму, он вынашивает план бегства на волю — пламенная страсть свободы управляет его жизнью.

Пожалуй, самым убедительным аргументом в системе доказательств сторонников романтизма зрелого Лермонтова является субъективность многих его стихотворений, поэмы «Мцыри» и дневника Печорина в частности. Субъективность несомненно важнейшая особенность романтического метода. Но факты истории литературы свидетельствуют, что она вовсе не имманентна только романтизму. Субъективность — реальное свойство мыслящей человеческой личности; субъективный — значит личный. Романтизм с его культом человека, апофеозом человеческой личности показал, какие огромные возможности открыва-

ются перед художником в обнаружении и самораскрытии личностью поэта безгранично богатого духовного мира. Субъективность может бесконечно повышать роль автора, выявлять его позицию, его отношение к явлениям и образам.

Но романтизм освоил субъективность и как философский принцип — мир оказывался всего лишь представлением данной личности поэта. Романтик выражал в своем творчестве свое отношение к миру, но реальность и объективность этого мира оставались ему недоступными. Реализм — иное мировоззрение, оно рассматривает объективного человека в его обусловленности обстоятельствами исторического, социального и национального бытия.

Начавшееся с середины 1820 года преодоление романтизма и формирование новой, реалистической системы не было одновременным и, так сказать, моментальным актом. Преодоление и формирование оказалось протяженным во времени, сложным процессом. Преодоление не было нигилистическим отрицанием предшествовавшего этапа эстетического развития литературы. *Преодолевалось* решительно и категорически то, что *противоречило* новому мировоззрению, новому пониманию человека, общества, истории. И в то же время *осваивалось* то, что *обогащало* художественное познание и изображение жизни. К тому же освоение проходило в наиболее благоприятствующих этому процессу обстоятельствах: преодолевали старое и формировали новое не в теории, а в реальном художественном творчестве бывшие романтики. И Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов не логически, но эстетически, на собственном опыте понимали — чем романтизм обогатил искусство, что должно сохранить новое направление.

Но и при этом освоение не было механическим перенесением художественных открытий романтизма в новую художественную систему. Вот почему концепция «элементов» не исторична, она противоречит логике эстетического развития. Освоенное, входя в новую систему, перестраивалось под ее влиянием в новое качество и потому законно занимало в ней свое место, обогащая ее, становясь органической частью целого.

Так произошло и с освоением реализмом субъективности. Это новое качество реализма сразу же понял и приветствовал Белинский. Именно ему принадлежит заслуга объяснения органичности для писателя-реалиста, сатирика, поэта жизни действительной, овладения субъективностью, огромной роли этой субъективности в системе реалистического, объективного познания и изображения жизни. Анализируя «Мертвые души», он признавал субъективность ее автора «величайшим успехом и шагом вперед»<sup>15</sup>.

Обогащение реализма «всеобъемлющей и гуманной субъективностью» осуществлялось в творческом акте создания «Мертвых душ». Поэма писалась с 1835 по 1841 год. Одновременно

тот же процесс проходил в творческой деятельности Лермонтова. Стихотворения «Смерть поэта», «Не верь себе», «Кинжал», «Дума», «Первое января» и другие раскрыли ту субъективность, которая не допускала поэта быть равнодушным чуждому ему миру и заставляла «проводить через свою душу живую явления внешнего мира». Так проявляла себя данная закономерность эстетического развития.

Именно тридцатые годы характерны утверждением реализма, которое осуществлялось в процессе непрерывного обогащения и освоения им важнейших достижений романтизма. Главное место в этом процессе занимал Пушкин, потому что он это обновление начал раньше других. Молодые писатели нового времени — Гоголь и Лермонтов — опирались на опыт Пушкина и продолжали начатое со своих позиций.

Реализм 1830-х годов — явление живое, он постоянно развивался и обогащался, поскольку обстоятельства общественной жизни предъявляли искусству все новые и новые требования. История выявляла громадные эстетические возможности складывающегося художественного метода. Он определял то направление в литературе, которое своим познанием жизни и закономерностей ее развития помогало народу, нации найти пути к будущему, пути поведения отдельного человека в сегодняшнем, враждебном ему обществе.

Реализм 1830-х годов как определенный эстетический феномен изучен недостаточно. Он формировался усилиями Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Потому рассмотрение творчества отдельных писателей этих лет без учета своеобразия создаваемого ими реализма не может дать плодотворных результатов. Длющиеся десятилетия споры о художественном методе Лермонтова — наглядное тому подтверждение. При всестороннем изучении реализма 30-х годов недопустимо изолировать творчество Лермонтова, поскольку оно теснейшим образом связано с этим реализмом и — более того — оно определяло важнейшие его особенности.

Это давно понял Б. М. Эйхенбаум. Он призывал к конкретному исследованию наследия Лермонтова в единстве с литературным развитием 1830-х годов, в связи с сформировавшимся реализмом. Нельзя, писал он, оперировать общими терминами, заниматься априорными построениями. «О художественной эволюции Лермонтова, сказывающейся в его произведениях 1837—1841 годов, принято говорить в общих терминах, относящихся в равной мере и к Пушкину и к Гоголю: „От романтизма к реализму“. Эта формула явно недостаточна. И романтизм и реализм фигурируют здесь как общие понятия, существующие сами по себе, вне творческого сознания и развития самих писателей. Выходит так, как будто реализм был одинаковым для всех пунктом назначения, — надо было только найти путь к не-

му, а романтизм был всего-навсего неизбежным „проходом к этому сборному пункту”».

Справедливость позиции ученого отлично подтверждалась в ходе анализа лермонтовских произведений в связи с литературой его времени, во внимательном рассмотрении формировавшейся и развивавшейся реалистической лирики Лермонтова. Говоря об эволюции, Б. М. Эйхенбаум писал: «...перемена заключалась в том, что Лермонтов начал преодолевать состояние замкнутого, отвлеченного лиризма и связанную с ним систему исключительного „самопознания”; он вырывается из мира собственной лирики, заставлявшей его смотреть на мир только с точки зрения авторского „Я”. «В произведениях Лермонтова появляется отсутствовавшая прежде „холодная ирония”, образы его становятся похожими на „земных существ”. Он пристально наблюдает окружающую действительность и судит о ней теперь независимо от проблемы личной судьбы». «В „Княгине Лиговской” впервые у Лермонтова появилось то, что можно назвать объективной манерой повествования»<sup>16</sup> и т. д.

Оценивая многолетние споры о художественном методе Лермонтова с исторических позиций, должно сказать, что хотя путь познания и оказался извилистым и искусственно затрудненным (и благодаря оперированию слишком общими и априорными терминами и из-за стремления давать дефиниции в отрыве лермонтовского творчества от общего процесса развития реализма в тридцатые годы), все же наметились контуры правильных решений, а вернее — тенденций. Справедливо понята и исследована эстетическая сложность произведений Лермонтова последних лет. Концепция синтеза романтизма выражала, в конце концов, справедливую мысль, что в реалистическом методе Лермонтова произошли принципиальные изменения, что в нем просвечивают черты, характерные для романтизма. Но речь должна идти не о конструировании нового «романтико-реалистического метода», а о выяснении художественного своеобразия реализма тридцатых годов, в формировании которого активно участвовал Лермонтов.

Пожалуй, ближе всех подошел к пониманию существа своеобразного метода Лермонтова В. М. Маркович. Подводя итог анализу «Героя нашего времени», он писал: «Можно с полным основанием констатировать, что в романе Лермонтова совершается диалектический синтез волюнтаризма и детерминизма, романтической и реалистической концепций характера. Противоположности, представлявшиеся несовместимыми, оказываются способными соединиться. Их взаимодействие проходит через всю систему изображения, и смысл изображаемого рождается именно во взаимодействии и единстве двух точек зрения. Единство это означает возникновение чего-то принципиально нового, ибо волюнтаризм, допустивший объективную обусловленность

человеческих побуждений, уже перестает быть самим собой, а детерминизм, оставляющий место для свободы воли, существенно меняет свою природу. Противоположности становятся просто двумя гранями вновь родившейся живой целостности, в которую они нераздельно срослись»<sup>17</sup>.

Движение Лермонтова к новому единству, к живой целостности — это движение к реализму, реализму исторически-конкретному, более того, им самим формируемому с учетом громадного опыта Пушкина и освоения оправдавших себя и в новых условиях достижений романтизма. Ослабление идеи «самопознания», пересмотр романтической эстетики в связи с нарастающим интересом к объективному миру, по мнению Б. М. Эйхенбаума, закономерно приводило Лермонтова к Пушкину тридцатых годов. Ученый делает важный и, главное, объективно-точный вывод: «Начинается то приближение Лермонтова к Пушкину, о котором говорил Блок („...отлетевший дух Пушкина как бы снизошел на Лермонтова”) и которое издавна заставляло называть Лермонтова „наследником Пушкина”»<sup>18</sup>.

«Приближение» Лермонтова к Пушкину и означало освоение его эстетических открытий. Этому способствовало чрезвычайно важности событие литературной жизни 1837—1838 годов, которое до сих пор не замечается и не учитывается. Этим событием явилась систематическая, на протяжении двух лет, публикация пушкинских произведений, неизвестных читателям. Этим литература обязана Жуковскому. Оказавшись душеприказчиком убитого Пушкина, он немедленно приступил к печатанию его сочинений — поэтических, прозаических, критических, завершенных и незавершенных, используя пушкинский журнал «Современник». Первый после смерти Пушкина номер журнала (пятый по общему счету) вышел уже в апреле — он познакомил читателя с такими стихотворениями, как «Лицейская годовщина», «Молитва», «Я посетил тот уголок земли» и с поэтическим шедевром — поэмой «Медный всадник». В последующих номерах «Современника» печатались все новые и новые произведения Пушкина.

Трудно переоценить значение этого внезапного вторжения в литературу громадного числа пушкинских произведений. Произошел переворот в представлениях и читающей публики и критиков о Пушкине. В тридцатые годы в журналах постоянно говорилось о конце Пушкина. И вдруг — такое богатство, такое разнообразие тем, героев, проблем в десятках новых произведений. Чтобы наш современник понял, каков был резонанс от новых публикаций, сошлюсь на Белинского, откликнувшегося на выпущенные Жуковским номера «Современника» специальной рецензией.

Стоит напомнить, что и сам Белинский находился среди тех, кто писал о конце Пушкина. Потому сейчас, критикуя других, он критиковал и себя. Опубликование новых произведений,

писал он, навсегда опровергло те «жалкие воззрения, с какими смотрело на этот предмет (творчество Пушкина 1830 годов.— Г. М.) детское прекраснодушие, которое, выглядывая из узкого окошечка своей ограниченной субъективности, мерит действительность своим фальшивым аршином...». Белинский заговорил о ложности суждений критиков, писавших о «падении таланта» Пушкина, решительно назвал «мнимым» период так называемого падения Пушкина. Перечислив произведения Пушкина, опубликованные в четырех номерах «Современника» («Медный всадник», «Русалка», «Галуб» («Тазит.»— Г. М.), «Сцены из рыцарских времен», «Египетские ночи», «Арап Петра Великого» и др.), Белинский утверждал, что они представляют «нового Пушкина, Пушкина нового периода»<sup>19</sup>.

Совершенно естественно, что новый Пушкин жадно осваивался Лермонтовым. В творческое сознание молодого поэта властно вошли произведения тридцатых годов — «Медный всадник» и «Сцены из рыцарских времен» в первую очередь. Под их влиянием уже иными глазами смотрел Лермонтов и на произведения тридцатых годов, опубликованные при жизни Пушкина: «Пир во время чумы», «Песни западных славян», «Кирджали», «История Пугачева», «Капитанская дочка».

При напряженном интересе к протестующему герою Лермонтов, естественно, с особым вниманием отнесся к пушкинским опытам изображения протестантов, мятежников, бунтарей. Это и казак Емельян Пугачев, и поэт Франц, возглавивший восстание крестьян, и бывший разбойник Кирджали, и Георгий Черный («Песни западных славян») — герои освободительной войны, и маленький петербургский чиновник Евгений. Мятежниками оказывались люди разных сословий, отличных друг от друга судеб, жившие в прошлом и в современности, но всех их объединяла ненависть к режиму рабства и насилия, стремление в борьбе добиваться исполнения своих идеалов.

Так Лермонтов постигал иную, не романтическую философию личности, она объясняла, как обусловленный средой, временем, обстоятельствами жизни человек поднимается на бунт, встает на путь протеста во имя реальных, социально обозначенных целей. В основе этой философии человека — идея свободы. Вне свободы человек погибает нравственно, личность не может реализовать себя. Существующий общественно-социальный уклад лишает человека свободы, потому она должна быть завоевана в борьбе с враждебными обстоятельствами, режимом, людьми. Примирение с рабством губит человека. Борьба способствует его духовному обогащению, освобождает личность от «посрамлений» рабства, «выпрямляет» ее, делает сильной, мужественной и прекрасной.

Но в конкретно-исторических русских условиях обрести свободу нельзя. Пушкин-историк и Пушкин-художник открыл трагедию русского бунта. Протест человека любого сословия про-

тив различных форм насилия, рабства, унижающей бедности, несправедливого социального уклада, беззакония — оправдан. Более того, мятеж — закономерен. Но в русских условиях он не приводит к победе, неизменно кончается поражением. Эта трагедия русского бунта исследована и раскрыта и в «Истории Пугачевского бунта», и в «Капитанской дочке» и в «Сценах из рыцарских времен», и в «Медном всаднике».

В то же время Пушкин чужд пессимизма и отчаяния. Трагизм бунта не обрекал человека на смирение. Смирившийся становится жертвой и навсегда утрачивает великие преимущества человека. Так нравственно гибнет Самсон Вырин. Как пагубен для личности индивидуалистический путь завоевания свободы и независимости для себя, показано Пушкиным в образе Германна. Оттого пафосом пушкинского творчества стала поэтизация подвига. Трагедия бунта не означала бессмысленности протеста. Мятеж не приводил к победе, но он преображал человека. Герои Пушкина лишены исключительности — это рядовые люди, живущие по нормам морали своей среды, покорные до времени враждебным им обстоятельствам. Сюжетом для многих своих произведений Пушкин и избирает критическую ситуацию — возникновение конфликта человека со средой, с обстоятельствами его жизни, а идейным центром — бунт человека. Писатель сосредотачивал внимание на одном, на главном моменте жизни своих героев — моменте прозрения, осознания своей силы, способности восстать против ненавистных враждебных обстоятельств, на моменте рождения высокого вдохновения, которое преображало весь его духовный мир. Так построены повесть «Дубровский» и роман «Капитанская дочка»<sup>20</sup>.

Петербургский чиновник Евгений был образцовым подданным — невзирая на бедность, ни на кого и ни на что не жаловался, смиренно переносил униженность своего существования, мечтал об исполнении своих элементарных желаний — служить, жениться, завести детей... И вдруг — катастрофическое наводнение, которое изменило судьбу Евгения: погибла любимая Параша, рухнули надежды на одинокое счастье. Возникла критическая ситуация. Началось пробуждение личности, растоптанной порядками самодержавной столицы. Отказ Евгения жить, как все, открывал ему путь в неведомый раньше мир нравственной свободы. Бунт — кульминация новой свободной жизни. Он и оказался в центре поэмы.

Годы 1837—1838 ознаменованы нарастающим доверием Лермонтова к объективной действительности и знакомством с новым Пушкиным. Опыт истории и реальной жизни органически сочетался с открытиями Пушкина. Великий мятеж декабристов кончился трагически, но он не был бессмысленным. Философия человека Пушкина помогала понимать прошлое и открывать путь в будущее. Вот в этих обстоятельствах и родился замысел поэмы «Мцыри»: в основу был положен реальный

эпизод из жизни аманатов, а поэтически он был раскрыт с учетом пушкинского опыта изображения протестующего героя.

Вряд ли следует оговаривать, что Лермонтов не подражал Пушкину и не заимствовал у него, что поэма «Мцыри» глубоко оригинальное, характерно лермонтовское произведение, что она явилась закономерным и знаменательным моментом творческой эволюции Лермонтова и важным его вкладом в реализм тридцатых годов. Но в этой эволюции серьезную роль сыграл Пушкин, и в данном случае Пушкин 1830-х годов. Важно понять смысл, характер и своеобразие этой роли. Исследование творчества Пушкина этой поры и Лермонтова 1836—1841 годов убеждает, что она определилась в форме освоения пушкинских открытий.

Реалистическая концепция протестующего героя, пушкинская философия человека обуславливалась обнаружением трагедии русского бунта и утверждением неизбежности протеста против насилия, его закономерности — исторической, социальной и нравственной. Поэтому только в борьбе, даже не достигнув конечной цели борьбы, человек сохраняет себя как личность, высвобождается из пут рабской покорности и смирения. Мятеж или смирение — так ставил вопрос Пушкин и создал галерею славных мятежников.

Все эти пушкинские открытия обогащали реализм. Пушкинская вера в человека воплощалась в реалистических характерах протестантов. Это открытие было сформулировано с предельной пушкинской лаконичностью: «Самостоянье человека — залог величия его». Закономерностью развития литературы является преемственность поколений. Практически преемственность осуществлялась в процессе освоения открытий предшественников. Лермонтов не мог не осваивать открытия Пушкина. Потому он и стал его наследником.

В основе поэмы «Мцыри» мы видим ту же критическую ситуацию — пленник задумывает и осуществляет побег. Побег — это действие, это борьба с препятствиями на пути к свободе. Идейным, сюжетным центром и станет побег — борьба за свободу. Пафос поэмы — беспримерная поэтизация подвига. Мцыри так выражает идеал своей жизни:

Я мало жил, и жил в плену.  
Таких две жизни за одну,  
Но только полную тревог,  
Я променял бы, если б мог.

Идеал этот лишен абстрактности, книжной традиционности — он конкретен, реален, сформирован трагическими обстоятельствами жизни пленного мальчика — жертвы войны и произвола. Его насильственно оторвали от родины, родного дома, семьи — сломали его судьбу, уготовили ему будущее — быть монахом...

Насилие вызывает протест: Лермонтов своим творчеством подтверждает мудрость выводов Пушкина. Даже мальчик не



может смириться с судьбой раба, в нем разгорается «пламенная страсть» свободы, и она формирует иной, не рабский идеал жизни, жизни — борьбы за свободу: «пламенная страсть»

...мечты мои звала  
От келий душных и молитв  
В тот чудный мир тревог и битв,  
Где в тучах прячутся скалы,  
Где люди вольны, как орлы.

Это написано в 1839 году. А за семь лет до того Лермонтов читал пушкинский «Пир во время чумы» (опубликован в 1832 году). Теперь, после знакомства с «Медным всадником», поэт не мог не взглянуть на известное произведение иными глазами. Вальсингам, оказавшийся в безвыходных для своего времени (17 век) обстоятельствах (чума), все же напряженно и страстно ищет выхода, ищет, потому что не хочет стать жертвой уготовленной роком неминуемой смерти. Пушкин создает экстремальные условия жизни, которые, казалось, нельзя преодолеть. Но поэт, веровавший в человека, не может согласиться с приговором судьбы. Из любых обстоятельств есть выход — если нельзя преодолеть власть обстоятельств, то можно — хотя бы на краткий миг — быть свободным, сбросить с себя ярмо все объясняющей покорности, освободиться от унижающего человеческого достоинство состояния жертвы, готовой на заклинание. Этот выстраданный Пушкиным идеал жизни и был им выражен в гениально-вдохновенных стихах — «Гимне Вальсингама»:

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

Но этим стихам предшествует поэтический девиз, в котором с громадной силой и было сформулировано существо новой пушкинской философии человека, философии жизни протестующего героя, как ее понимал поэт-реалист:

Есть упоение в бою..

Сопоставление исповеди Мцыри и гимна Вальсингама наглядно свидетельствует о близости пушкинского и лермонтовского идеала и резком отличии этих произведений — их образов, лексики, интонации. И это естественно — Лермонтов, повторяю, не подражал Пушкину, но осваивал его открытия, а освоенное — продолжал, развивал, поэтически воплощал в соответствии со своим опытом, своим талантом, своим пониманием жизни.

Раз открытое — в искусстве, науке, нравственности — не погибает, но входит — рано или поздно — в сокровищницу чело-

веческого духа. Вне этого освоения открытий не было бы прогресса — истории, культуры, науки, искусств. Освоение открытий — закономерность развития литературы.

Перед Россией, ее народом, ее литературой история поставила в тридцатые годы острые, болезненные, требующие ответа вопросы. На них отвечали и общественное движение нового этапа, и социальные противоречия в стране, и философия и историческая наука. Отвечала и литература. Пушкин первым понял, что именно литература может и скорее, и убедительнее, и ярче помочь думающему человеку подсказать выход из, казалось бы, безвыходного положения, как оно сложилось в 1830-е годы.

Но сделать это могла литература обновленная — не романтическая, а доверяющая жизни, вооруженная историческим и социальным методом анализа противоречий социального бытия нации, народа, государства, научающая людей понимать закономерности исторического развития. Пушкин буквально выстрадал в тридцатые годы новую веру, новые убеждения, новую философию человека. Выстраданное было воплощено в поэтических образах. Критика не оказалась подготовленной к пониманию новых философских, исторических, социальных и эстетических воззрений Пушкина, его открытий. Пониманию мешало, в частности, романтическое мировоззрение критиков и писателей, приверженность к романтическим идеалам. И в то же время, должно признать, что формирование русского реализма в тридцатые годы складывалось счастливо, поскольку именно в эту пору определилась возможность понимания и освоения открытий Пушкина Гоголем и Лермонтовым.

Так, естественно и органично, пушкинское начало заняло важное место в поэме Лермонтова «Мцыри». Концепция протестующего героя обрела новую жизнь у Лермонтова. Поведение Мцыри — его побег из плена, его выход в мир борьбы и тревог — обуславливалось реальными обстоятельствами нового бытия. Борьба с неволей, борьба за свободу преобразует человека, раскрывает в нем скрытые потенциальные нравственные и физические силы — такова закономерность живой жизни. Богатырство Мцыри оказывалось не следствием природно-биологических свойств человеческой природы или поэтического воображения, но результатом нравственных побуждений и идеалов. Обыкновенный человек, неграмотный, плутоватый казак Пугачев становится героем, вождем, исторической личностью именно в ходе жестокой борьбы за свободу. Смелый разбойник Кирджали, промышлявший грабежами, втянутый в национально-освободительную войну, преобразуется, становится народным героем, человеком, исполненным богатырских сил.

Так было в жизни. Это увидел, понял и опозитизировал Пушкин. Опыт Пушкина обострял художественное зрение Гоголя, написавшего повесть «Тарас Бульба», и Лермонтова, создавшего поэму «Мцыри». Болезненный мальчик на пути к свободе вы-

нужден преодолевать препятствия, и в этом преодолении рождаются силы, о которых он и не подозревал. Встреча с барсом, смертельная битва с хищным зверем сделала его богатырем. Лермонтов точно называет источник, преображающий обыкновенного человека в героя:

Я ждал, схватив рогатый сук,  
Минуту битвы — сердце вдруг  
Зажглося жаждою борьбы  
И крови... да! рука судьбы  
Меня вела иным путем...  
Но нынче я уверен в том,  
Что быть бы мог в краю отцов  
Не из последних удальцов.

Между прочим здесь, в очередной раз, последовательно и настойчиво проводится принцип детерминированности обстоятельствами поведения героя. Лермонтов все время объясняет чувства, идеалы, поступки, мечты Мцыри обстоятельствами его жизни в детские годы на родине, в плену — в монастыре, в битве с барсом во время побега.

Но, пожалуй, всего нагляднее пушкинское начало в лермонтовской поэме запечатлелось в трагическом развитии сюжетного действия. Увлекаемый «пламенной страстью» к свободе Мцыри бежит из монастыря — тюрьмы, преодолевает препятствия, а на третий день обнаруживает, что заблудился — сбившись с пути, он скитался по лесам и горам и вышел в конце концов к стенам монастыря.

И кинул взоры я кругом:  
Тот край, казалось, мне знаком.  
И страшно было мне, понять  
Не мог я долго, что опять  
Вернулся я к тюрьме моей;  
Что бесполезно столько дней  
Я тайный замысел ласкал,  
Терпел, томился и страдал,  
И все зачем?..

Сюжет как бы вступал в противоречие с содержанием поэмы. Зачем подробно описывать бегство из монастыря, зачем герою рассказывать о своем идеале, который и воодушевил его на подвиг во имя свободы, если все обернется катастрофой, крушением замысла? Мцыри сам задает этот идейно важный вопрос — зачем было «тайный замысел ласкать», зачем бежать и скитаться, чтобы убедиться в бесполезности и бесплодности своей мечты, своих надежд?

Вопрос этот обострял конфликт поэмы. Обострение обосновывало философскую позицию Лермонтова — в современных реальных условиях протест против насилия не может привести к победе, он неизбежно будет *безрезультатным*, но не бессмысленным. Мцыри чуждо отчаяние и пессимизм — он исполнен гордости за совершенное им, он счастлив, что выдержал испы-

тание, что оказался способным бесстрашно вступить на путь борьбы. Мцыри говорит старому монаху:

Ты хочешь знать, что делал я  
На воле? Жил — и жизнь моя  
Без этих трех блаженных дней  
Была б печальней и мрачней  
Бессильной старости твоей.  
Давным-давно задумал я  
Взглянуть на дальние поля,  
Узнать, прекрасна ли земля,  
Узнать, для воли иль тюрьмы  
На этот свет родимся мы.

В ответе Мцыри — поэтический пафос поэмы. Это итог эволюции Лермонтова и пересмотра романтического идеала протестующего героя, обобщения исторического опыта старших братьев, потерпевших поражение, но выступивших не бессмысленно — своей гибелью они призывали к борьбе за свободу. История обусловила своеобразную преемственную связь идеалов исповеди Мцыри и исповеди Наливайко.

Но самое главное — в исповеди Мцыри и трагическом развитии сюжета поэмы оказались запечатленными и творчески освоенными открытия Пушкина. Именно Пушкин-реалист, вооруженный историзмом, художественно исследовав социальные противоречия России, показал трагедию русского бунта. Но этим не ограничился и своими образами протестантов утверждал неизбежность рождения мятежа и бунта против любой формы насилия. Художественное открытие Пушкина, запечатленное в образах трагических мятежников, и состояло в том, что он показывал социальную и нравственную неотвратимость рождения протеста и преобразующую человека энергию, которая высвобождает скрытые резервы личности и позволяет понять «неизъяснимы наслажденья» добытой в протесте свободы, даже при условии неизбежного поражения в ходе борьбы.

Поэтическое кредо Лермонтова — Мцыри — смысл человеческого бытия в борьбе (пусть трагически безрезультатной), ибо только борьба позволяет понять цену свободы, открывает великую истину подлинно человеческого существования, потому что позволяет «узнать, для воли иль тюрьмы/На этот свет родимся мы» — все это носит открыто, демонстративно пушкинский характер.

Лермонтов осваивал опыт предшественника, но решал важнейшую общественную и эстетическую проблему по-своему: и более категорически, и решительнее, и императивнее. Этому способствовал и субъективизм избранной формы — исповедь. Мцыри обращался не только к старому монаху, но и к совести каждого человека, требуя от него сурового и беспощадно прямого ответа на вопрос, зачем на этот свет родится человек.

Действительность не давала примеров мятежа и протеста, когда могло бы осуществиться испытание личности. Оттого

Пушкин вынужден был прибегнуть к изображению особого характера протеста, искать необычные художественные формы его выражения. Так, в поэме «Медный всадник» был изображен поединок Евгения с «дивным русским великаном». Лермонтов шел по этому пути, и громадный мятежный, идейный, философский смысл поэмы был им воплощен в скромной истории о неудачном побеге мальчика из монастыря...

Но противоречия между идеей и содержанием поэмы нет. Давно уже замечено, что смысл истории Мцыри «шире сюжета»<sup>21</sup>. Так возникла необходимость объяснения данной коллизии. Объяснение было найдено довольно точное — поэме свойственна символика, которая и расширяет значительно рассказ о неудачном побеге мальчика. К сожалению, долгое время символическая природа поэтики поэмы только констатировалась, но не раскрывалась в анализе.

Впервые подробно это сделал Д. Е. Максимов в своей книге «Поэзия Лермонтова» (1959) (статья о «Мцыри» напечатана несколько раньше). Анализируя символическую поэтику поэмы, он убедительно раскрыл ее глубокие сверхсмыслы. «Поэма „Мцыри“, в которой рассказывается об уединенных переживаниях кавказского юноши, не является прямым отражением действительности 30-х годов. Тем не менее явленная в „Мцыри“ действительность Кавказа, в целом отнюдь не условная, подлинная, просвечивает скрывающейся за ней русской действительностью, но и ею не исчерпывается. Это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного содержания и заставляет говорить о ней как о провидении *с потенцией* к двухплановому построению». Я бы сказал, что речь должна идти не о потенции, а действительно-сти, ибо вся поэтика «Мцыри» символична, и потому в ней господствует не принцип двухпланового построения, но принцип многозначности образов-символов.

Оттого за образом реального послушника встает не только русский человек 30-х годов, но, как справедливо отмечает Д. Е. Максимов, «всякий человек, обреченный на одиночество среди чужих, лишенный подлинной свободы и страстно о ней мечтающий». Более того, сказал бы я, — человек любой эпохи, перед которым время и обстоятельства выдвигают альтернативу — смирение или бунт, создают ситуацию испытания способности человека завоевывать свободу или оставаться рабом.

Поэтика «Мцыри» строится на системе образов-символов в их многозначности — таковы образы родины, монастыря-тюрьмы, природы и, главное, героя и его деяния — побега, протеста, борьбы за свободу. Анализ поэмы осуществлен в этом ракурсе Д. Е. Максимовым тонко и хорошо. Нет нужды повторять уже сделанное и показанное. Следует адресовать читателя к книге Д. Е. Максимова<sup>22</sup>.

Но возникает необходимость некоторых уточнений и дополнений. Дело в том, что символическая поэтика «Мцыри» рассматривается исследователем в системе романтизма, поскольку известно, что романтизму свойственно символическое познание и изображение человека, событий и жизни. А если символика обнаружена в поэме Лермонтова, из этого делается вывод: вот и еще одно доказательство романтического характера «Мцыри».

Оттого символика поэмы соотносится с аналогичными явлениями западной и русской романтической поэзии. Образ родины осмысливается в лермонтовской поэме «как подобие некоего идеального состояния вообще, так же, как у писателей типа Юнга-Штиллинга и в романтической литературе (в частности, у Жуковского, у Ф. Глинки)». Тема монастыря-тюрьмы тоже раскрыта в символическом плане, а символика поэмы соотносится с произведениями различных романтиков: «Шильонский узник», «Гяур» и т. д.

Подобные соотношения проведены последовательно и настойчиво не только в отношении образов родины и тюрьмы, но и образов героя и побега. При этом исследователь подчеркивает не только общность символики Лермонтова и романтиков — русских и западноевропейских, но и ее особенность, не всегда полную похожесть на известные образцы. И все же общий вывод однозначен: «Мцыри» — поэма романтическая, поскольку и ее символика или похожа или ориентирована на символику романтиков. Оттого делается сопоставление и с «Демоном» с категорическим выводом: обе поэмы, «Мцыри» и «Демон», — романтические. В них — отчетливые следы влияния западных поэм-мистерий (Мильтона, Байрона, Т. Мура, Виньи) и русских произведений — Пушкина, Жуковского, Козлова, Подолинского. Правда, «поэма „Мцыри“ далека от астрального содержания и отвлеченно-фантастической небесной эмблематики романтических мистерий, и все же ее потенциальная символика заставляет видеть в ней и в этих мистериях какое-то очень отдаленное, слабо уловимое родство»<sup>23</sup>.

Несомненно, из тщательно подобранного репертуара самых различных романтических поэм и мистерий можно вывести заключение, что Лермонтов безусловно хорошо знал эти произведения западных и русских романтиков. Но согласиться с решительным суждением исследователя, что символика «Мцыри» подготовлена романтической традицией и носит романтический характер — трудно. Трудно по многим причинам. Во-первых, выводы делаются не на основе анализа, а лишь на основе сопоставления. Во-вторых, потому, что даже эти сопоставления делаются без доказательств — привлекаются произведения далеких авторов (Мильтон, Байрон), в которых, по словам самого исследователя, можно только с большой натяжкой увидеть «очень отдаленное, слабо уловимое родство с поэмой «Мцыри». Зачем же

прибегать к натяжкам? Трудно согласиться с этими выводами, наконец, и потому, что учитывается только романтическая традиция. И это не случайно: до последнего времени господствовало мнение, что символика чужда и не нужна реализму. В действительности же реализм освоил и подчинил себе, включив в свою поэтику, и метод познания и воспроизведения действительности, и человека с помощью образов-символов<sup>24</sup>. Сейчас это уже доказано. Нигилизм по отношению к символам в реализме, в принципе, решительно поколеблен где-то уже в 1970-е годы.

Вот почему сегодня мы должны рассматривать символику «Мцыри» не односторонне и не однозначно, а с позиций конкретно-исторических. А это значит понять место поэмы в контексте эпохи, в реальном историко-литературном процессе 1830-х годов. И тогда мы снова столкнемся с опытом Пушкина, ибо именно он, и особенно активно в тридцатые годы, первым обогатил реализм символикой, обосновав возможность, оправданность и необходимость использования реализмом образов-символов. Делал это Пушкин не как теоретик, а как художник. Огромные возможности образов-символов в реалистической поэтике для познания тайны прошлого и современной жизни и духовного мира современного человека были раскрыты в таких шедеврах, как поэма «Медный всадник», повесть «Пиковая дама», «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о золотом петушке», роман «Капитанская дочка».

Только что прочитанная поэма «Медный всадник» была особенно важной для Лермонтова. В ней рассказывалось о жизни маленького столичного чиновника. Страшное наводнение погубило счастье Евгения. Его «смятенный ум» не устоял, бедный безумец бродил по враждебному ему городу, городу-обидчику, пока не повстречался с монументом — «Кумир с простертою рукою/Сидел на бронзовом коне». Наступила роковая минута в жизни Евгения: «Прояснились в нем страшно мысли...» Он узнал того, чьей волей создан этот город — столица империи, узнал виновника своих несчастий.

В тексте, который читал Лермонтов, не было бунта Евгения — Жуковский его убрал. Но художественная логика поэмы помогала понять ночной, безмолвный поединок Евгения и Всадника. Поединок, завершившийся трагически для Евгения (Всадник, сорвавшись с пьедестала-горы всю ночь преследовал «безумца бедного», гнал его по улицам и площадям столицы), вскрывал грозный антагонизм царя и подданного.

Все образы поэмы исполнены правды, живой жизни, описаны точно и реально — и Евгений, и город, и наводнение, и Нева, и памятник, и встреча с монументом... Но за каждым образом просвечивало иное бытие, иное, не однозначное содержание, иная жизнь столицы, человека, который оглушен был внутренней тревогой и вступил в безмолвный, но грозный поединок

с «Кумиром». «Кумир» ожил и преследовал подданного, а реальное наводнение выражало мятежность стихии, с которой «царям не совладать»... Это оказывалось возможным, потому что реальные образы были у Пушкина образами-символами.

И вся система образов-символов «Медного всадника» раскрывала с потрясающей трагической силой идею неизбежного рождения протеста у человека, живущего в мире насилия, его идеал жизни («Есть упоение в бою...»), его понимание безысходного, но спасительного для личности протеста. Впервые, совершенно по-новому, но социально конкретно и поэтически достоверно решалась средствами реализма проблема протестующего героя, создавался образ мятежника и протестанта, человека трагической, но прекрасной судьбы.

Тот же круг идей, но на материале прошлого, выражен с помощью образов-символов в «Капитанской дочке». Пугачев знает, что ждет его, чувствует и понимает, что восставшему народу не победить, но не может смириться, отказаться от участия в мятеже и «с диким вдохновением» рассказывает Грине-ву калмыцкую сказку. Символика сказки, образов Орла и Ворона в фольклорном ключе раскрывают идеал жизни Пушкина, выраженный впервые в гимне Вальсингама.

Все это было и важно и необходимо Лермонтову — открывшиеся для него в 1837 году новые пушкинские произведения ускоряли и определяли его эстетическую эволюцию и сближение с Пушкиным. Стихотворения «Родина», «Завещание», роман «Герой нашего времени», поэма «Мцыри» активно участвовали в становлении реализма 1830-х годов. Опираясь на опыт Пушкина, осваивая его открытия, Лермонтов шел своей дорогой и, преодолевая романтизм, вставая на путь «поэзии действительности», обогащал новую эстетику многими завоеваниями романтиков, утверждал в поэме «Мцыри» органическую необходимость образов-символов для раскрытия тайн человеческого духа, для того чтобы заглянуть из трагического настоящего в будущее. Это все и было пушкинским началом в лермонтовской поэме.

В заключение несколько слов об эпитафии к поэме. Он хорошо известен: «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю». И в то же время он нуждается в объяснении. Источник его указан самим Лермонтовым — Библия, и более точно: «Первая Книга царств, гл. 14». Как прямую цитату его и рассматривают до сих пор. В действительности — это не цитата, потому вопрос о создании эпитафии требует рассмотрения.

Эпитафия рассчитана на знание его смысла в контексте библейского рассказа о войне царя Саула с филистимлянами. Расчет этот носит парадоксальный характер — знать контекст, по замыслу Лермонтова, необходимо, чтобы понять смысл и характер переделки им библейского рассказа. Напомним содержание этого рассказа: потерпев поражение, Саул, «весьма без-



рассудно» (по мнению библейского рассказчика) «заклял народ, сказав: проклят, кто вкусит хлеба до вечера, доколе я не отомщу врагам моим. И никто из народа не вкусил пищи». Только один человек нарушил этот запрет — сын Саула Ионафан. Народ, укрывшийся в лесу, увидел соты с медом. «Но никто не протянул руки своей ко рту своему, ибо народ боялся заклатья».

Ионафан не знал о запрете и, «протянув конец палки, которая была в руке его, обмакнул ее в сот медовый и обратил рукою к устам своим и просветлели глаза его». Саул узнал о нарушителе заклатья и сына своего приговорил к смерти. Ионафан сетует на приговор: «Я отведал концом палки, которая в руке моей, немного меду; и вот я должен умереть». Таков текст § 43 четырнадцатой главы Книги царств из Библии в русском переводе.

Лермонтов пользовался Библией на славянском языке. Фраза § 43 звучит так: «Вкушая, вкусих мало меду, омочив конец жезла, иже в руку моею, и се аз умираю». Текст эпитафия Лермонтова иной: «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю».

Совершенно очевидно, что эпитафия не является цитатой в собственном смысле слова. Библейский текст переделан: середина фразы исключена, ее начало соединено с концом, т. е. Лермонтов осуществил контаминацию; препарированному им тексту придан новый смысл.

В чем же смысл контаминации? Исключены все конкретные реалии, объясняющие проступок Ионафана — жезл (палка) которым он доставал мед; разрушена связь сетований Ионафана с запретом отца. Созданная Лермонтовым новая фраза выпала из контекста библейского рассказа о том, как Саул хотел наказать отступника-сына. Соединение начальных слов текста § 43 с концом фразы создало новый афоризм, имеющий только обобщенный смысл — нарушивший запрет должен умереть.

Этот четко сформулированный афоризм Лермонтов и делает эпитафией к поэме. В нем восторжествовал новый, нужный поэту смысл широкого символического обобщения. Афоризм, начисто оторвавшись от действующих лиц библейского рассказа (Саул, Ионафан), приобрел особое значение — Ионафан жаловался: попробовал меду и приговорили к смерти. У Лермонтова это императивно сформулированный вызов: умираю, но смел нарушить запрет. Каждое слово в эпитафии получило новое значение. И слово *мед* здесь утратило первичное содержание — *пища*, оно обрело новый символический смысл — *запретный плод*. При этом запретность усилена самым страшным наказанием — смертью.

Лермонтовский эпитафия, став образом-символом, засиял множественностью значений. Авторская интенция сказалась в нем открыто и выразительно. В этом, кстати, тоже проявилось пушкинское начало — повесть «Пиковая дама», имевшая важное значение для Лермонтова, имела серию эпитафий к каждой главе,

которые и были призваны помогать читателю понять авторскую позицию в событиях, рассказанных Повествователем.

Эпиграф Лермонтова не только предварял восприятие читателем судьбы Мцыри, но и задавал тон исповеди мальчика о своем неудавшемся побеге, переводил печально-эмпирический рассказ на иной — идейно-философский — уровень, открывая читателю высокий смысл жизни — подвига человека, вкусившего меда свободы.

Пушкинская философия человека, поэтически выраженная в гимне Вальсінгама («Есть упоение в бою...») и калмыцкой сказке, получила свое развитие и глубоко оригинальное воплощение в поэме «Мцыри» и в образе-символе, поставленном эпиграфом к ней.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. перевод его книги: Дюшен Э. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературе. Казань, 1914, с. 89—94.

<sup>2</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964, с. 180—188.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Отличается «Мцыри» и от романтических поэм декабриста Рылеева, в которых вольнолюбивый герой находится в конфликте с властью, а его вольнолюбие обусловлено русским национальным характером.

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1955, с. 534.

<sup>6</sup> Русская старина, 1887, № 10, с. 124—125.

<sup>7</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 52.

<sup>8</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961, с. 90—91.

<sup>9</sup> Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, с. 614.

<sup>10</sup> Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975, с. 94—95.

<sup>11</sup> См.: Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х тт., т. 2. Л., 1980, с. 530.

<sup>12</sup> См.: Аришштейн Л. М. Неизвестная статья А. И. Герцена и М. Мейзенбург о Лермонтове.— В кн.: М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979, с. 298.

<sup>13</sup> Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Воронеж, 1973, с. 465—466. В этой же книге см. подробное изложение различных точек зрения о художественном методе зрелого Лермонтова, их критическое рассмотрение и оценки (ч. 3, гл. I).

<sup>14</sup> Архипов Вл. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. М., 1965.

<sup>15</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 217.

<sup>16</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове..., с. 68—69.

<sup>17</sup> Маркович В. М. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе.— Русская литература, 1967, № 4, с. 55.

<sup>18</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове..., с. 74—75.

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М.; Л., с. 196.

<sup>20</sup> Подробнее см. в кн.: Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1977.

<sup>21</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове..., с. 89.

<sup>22</sup> Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959, с. 267—268, 269.

<sup>23</sup> Там же, с. 270, 275—276.

<sup>24</sup> См. об этом подробнее в кн.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, гл. 2 (с. 143—255).



М. В. ОТРАДИН

## СЮЖЕТ В РОМАНАХ Д. В. ГРИГОРОВИЧА

Самые известные и значительные романы Д. В. Григоровича «Рыбаки» и «Переселенцы» посвящены жизни крестьян. В критике середины XIX в. их называли романами из простонародной жизни. Но тематический признак мало что дает для описания романских форм, использованных писателем.

Жанровое своеобразие романов Григоровича можно выявить, поняв природу и принципы построения его сюжетов, поскольку, как давно установлено, «сюжет и жанр имеют общий генезис»<sup>1</sup>.

Названные романы Григоровича, как правило, рассматривались критиками и историками литературы с точки зрения их проблематики, заключенного в них идеологического заряда, в контексте общественно-литературной борьбы 50-х годов XIX в. В этом отношении «Рыбаки» и «Переселенцы» оказались в те годы в высшей степени актуальными произведениями. Но эти два романа были явлениями незаурядными и в другом отношении. Григорович, в сущности, впервые в русской литературе попытался крестьянскую жизнь воссоздать в форме романа.

Очевидно, что так называемый крестьянский роман ни у Григоровича, ни у более поздних писателей XIX в. (А. Потехин, Ф. Решетников, Н. Златовратский) не достиг уровня вершинных произведений русской литературы. Для понимания причин, обуславливавших замедленное развитие крестьянского романа, очень важна мысль, высказанная в свое время Плехановым: «Художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла уже известной степени выработки»<sup>2</sup>.

Ограниченность кругозора крестьянина, зависимость его сознания от элементарных материальных условий существования, привычка жить и поступать, «как все», — эти черты крестьянской идеологии делали внутренний мир крестьянина середины XIX в. не столько личностным, сколько типовым. Но именно такой, неудобный с точки зрения искусства, герой оказывается в центре романов Григоровича.

Историко-литературный интерес представляет вопрос о том, какому из многообразия романских форм, выработанных к тому времени русской и в целом европейской литературой, использует автор «Рыбаков» и «Переселенцев» для того, чтобы раскрыть внутренний смысл крестьянской жизни.

Григорович не писал «чистых» очерков из жизни крестьян. Очерковые вставки есть в его повестях и романах. Но не они определяют смысл его подхода к теме с точки зрения жанра. Григорович строит сюжетное повествование. Раз это не очерк, а сюжетное повествование с резко выделенным главным героем, значит, особенное значение приобретает концепция человека, предложенная Григоровичем, его понимание народного характера. Герой как особая судьба, особый неповторимый мир. Поиски Григоровича в этом отношении шли в русле тех рекомендаций, которые высказывала русская критика еще в 40-е годы, в частности В. Майков. Смысл этих рекомендаций сводился к тому, чтобы от дагерротипирования действительности перейти к изображению внутреннего мира персонажа. В связи с Григоровичем можно отметить, что в этом же направлении ориентировали литературу и петрашевцы. Сам Петрашевский, в частности, писал, что «любимым миром для воображения поэта должен стать внутренний мир человека»<sup>3</sup>.

Тенденция к перенесению внимания с проблемы среды на внутренний мир героя — существенный факт эволюции натуральной школы. Это гораздо быстрее и результативнее произошло не в крестьянской прозе, а в произведениях, посвященных или городскому жителю («Бедные люди»), или герою, обладающему большими или меньшими задатками критического мышления («Обыкновенная история», «Кто виноват?»). Но то, что эта тенденция коснется и литературы о крестьянстве, как бы предсказывал Гоголь. С. Т. Аксаков так передавал отзыв Гоголя о поэме И. Аксакова «Бродяга», героем которой является молодой крестьянин: «...он сказал <...> если в бродяге будет захвачен человек, то он будет иметь не временное и не местное значение»<sup>4</sup>.

Именно стремление «захватить человека» определяет в 50-е годы смысл творческих поисков Григоровича как автора крестьянской прозы.

Поиски положительного начала в крестьянской жизни сделали в конце 40-х — начале 50-х годов актуальной для Григоровича проблему патриархального сознания. Автор «Рыбаков», на

наш взгляд, теснейшим образом связан с той линией в развитии русской литературы, которую Ю. М. Лотман определил как патриархально-демократическую, линией, которая приводит в конце концов к Толстому<sup>5</sup>. Переводы Гнедича, позднее творчество Жуковского, проза и критические статьи Гоголя, выступления славянофилов — эти и ряд других явлений в литературной и общественной жизни страны способствовали резкой актуализации проблемы патриархального сознания.

Наиболее ярко, художественно значительно патриархальное сознание представлено Григоровичем в образе Глеба Савиныча, главного героя романа «Рыбаки». У Григоровича явственно прослеживается стремление создать эпическое полотно. Это почувствовал и осудил П. В. Анненков. В письме к Тургеневу от 1 мая 1853 г. он писал: «Я убежден, что и в наше время можно сделать эпопею, что она возможна, но для нее уже надобно непременно историческое созерцание — верное и поэтическое <...> Но уже просто взять à la Гомер нынешний естественный быт и переворачивать его и ставить под разные освещение — все будет скучно, хоть обливайся потом»<sup>6</sup>.

В сущности, и герценовская оценка этого романа тоже основана на понимании образа главного героя как эпического: «Эта жизнь крестьянина не в условиях неравной борьбы с помещиком и с его деспотическими правами или с крючкотворскими притеснениями администрации, это жизнь крестьянина в себе»<sup>7</sup>. Но Герцен увидел в этом преимущество романа.

Сквозь быт, жанровые описания, драматизм человеческих отношений в образе старого рыбака проступает вневременное, бытийное. Сознание Глеба Савиныча сформировано бытом, традицией, в широком смысле средой. Но эта среда не мыслится как враждебная человеку, искажающая его природу. Наоборот, как и в повести «Четыре времени года», причастность к этой среде и дает герою жизненную силу и нравственную значительность. Среда тут не только быт, не только условия существования, а в меньшей степени некое народное начало, некая духовная субстанция, причастность к которой выводит героя из-под власти материальных обстоятельств в какой-то очень важной части его характеристики.

В романе дана вся жизнь Глеба Савиныча. «Вся» не в смысле временном. Хотя о главных событиях его существования, вплоть до самой его кончины, мы узнаем. «Вся» — потому что переданы ее глубинный смысл и содержание.

Как и подобает эпическому герою, рыбак Григоровича полностью реализует свои потенции. В этой жизни он был тем, чем мог и должен был стать. В этом смысле его существование гармонично. Глеб Савиныч проживает свою романную жизнь физически старея, но по сути своей не изменяясь. Он постоянно, так сказать, «равен» самому себе.

Самое общее определение мировоззрения Глеба Савиныча — оно замкнуто в себе, принципиально консервативно (конечно, тут имеется в виду не политический аспект), оно «внецивилизационное». Как и в повести «Пахарь», в «Рыбаках» не может, в сущности, возникнуть вопроса об эволюции мировоззрения главного героя.

Глеб Савиныч неграмотен сам и не рад, что его младший сын учится грамоте. Он как бы предчувствует, что книги, новый взгляд на жизнь, который они несут, могут повредить сыну, избаловать его, лишит силы, жизнестойкости, которая подразумевает и то, что на языке городской, дворянской культуры называется эгоизмом, и неизбежную жестокость по отношению к «чужим» людям.

Глеб Савиныч религиозен. Но это, скорее, своеобразный крестьянский пантеизм, чем одухотворенная вера. Утро он начинает с того, что молится, повернувшись на восток. Но перед описанием его молитвы сказано о его умывании, которое он совершает «по привычке или из угождения давно принятому обыкновению»<sup>8</sup>. И инерция первой фразы как бы влияет на смысл второй.

Савиныч чувствует стихийную, порой враждебную, но обычно благосклонную к нему силу, которая таится в реке, вообще в природе, во всем, что окружает его и что в значительной степени определяет смысл его жизни. Ему понятен язык природы.

Отправляясь на первый весенний лов, старик шутит: «Пущена лодочка на воду, отдана богу на руки» (V, 224). И в этом — Глеб Савиныч: бога помянул, но просто, по-домашнему, и — за дело. В «Рыбаках», как и в «Четырех временах года» и как у Кольцова, в труде показана сила и красота человека<sup>9</sup>.

Глеб Савиныч тратит все силы на то, чтобы обеспечить благополучное существование семье: у него жена и трое сыновей. Но автор видит и оборотную сторону его деловитости — старик в семье тиран: «...жена не смела купить горшка без его ведома; двадцатилетние сыновья не смели отойти за версту от дому без спросу» (V, 139). Старик требует, чтоб сыновья не просто подчинялись, а не выказывали знаков недовольства, «смотрели россыпью». Писатель видит в этой деспотичности своего героя не просто его странность, а скорее неизбежное качество хозяина дома, отца крестьянского семейства, который хочет сохранить «порядок». Глеб Савиныч, как пишет Григорович, «не был злой человек», и в другом месте: «...долгий опыт, научивший его, как тяжело достается хлеб, постоянный, добросовестный труд, горячая привязанность к семейству, к своим — и все это невольным образом развило в нем тот грубый эгоизм, который часто встречаем мы в семьянистых мужиках» (V, 137)<sup>10</sup>. Примечательно, что эта черта смутила в общем положительно оценившего образ рыбака Бориса Алмазова<sup>11</sup>.

Если взглянуть на Глеба Савиныча с точки зрения традиционной нравственности, то он часто бывает жесток, несправедлив, если не зол, то и «не добр». Скажем, он воспользовался тяжелым положением Захара, чтобы нанять его в работники за низкую плату. Стараясь, чтобы Захар остался в работниках у него, пока не прошла пора лова, Глеб Савиныч ему «давал денег вперед и даже старался опутать долгами» (V, 313). Такой штрих: Глеб Савиныч идет с другим крестьянином по селу, спутник рыбака просит его помочь поднять пьяного: «...хошь голову прислоним к завалинке, а то, пожалуй, в темноте-то не увидят — раздавят». Глеб Савиныч отказывается: «Зачем пришел, то и найдет. Скотина — и та пригодна к делу, а этот кому нужен?» И он перешагнул «через пьяного мужика, как через чужое бревно» (V, 275). Глеб Савиныч берет в дом Акима с сыном потому, что Аким соглашается работать на него бесплатно, «из хлеба», а его сына, прикидывает на будущее старый рыбак, можно будет, если дойдет черед, отдать в солдаты вместо родного.

Совершенно неверно, как это часто делают, видеть в «Рыбаках» только идеализацию патриархальных черт крестьянской жизни. В трезвости, с которой видит писатель героя, — отличие Григоровича от Ж. Санд, с которой его часто сближали. «Действиями героев, — пишет о крестьянах Ж. Санд современный исследователь, — руководят случай, роковая предопределенность или покорность „божьей воле“, корысть — никогда»<sup>12</sup>.

Но в Глебе Савиныче и азарт в работе, и семейный деспотизм, и практичность, и веселое добродушие, и лукавство соединяются в гармоничное целое. Именно соединение всех этих качеств дает ему силу и жизнестойкость.

У Глеба есть свое представление о жизни, своя «правда». Он ее не сам выдумал, она ему досталась по наследству, как отцовская икона, которая теперь висит у него в доме. Это «правда» не одного человека, а «мира»<sup>13</sup>. «Уж коли да весь народ веру дал, — говорит он в споре с прохожими шерстобитами о «коровьей смерти», — стало есть в том какая ни на есть правда. Один человек солжет, пожалуй: всяк человек — ложь, говорится, — да только в одиночку; „мир“ правду любит» (V, 207). И Глеб Савиныч хочет, чтобы по его «правде» жили все, с кем он имеет дело, в первую очередь его сыновья.

Бытийный смысл существования Глеба Савиныча раскрывается как бы объективно, как рассказ о том, что обычно происходило в его жизни. Даже если речь идет об отдельном событии, читатель догадывается, как оно вписывается в общий ход существования героя. Не авторский вымысел тут доминирует. Жизнь патриархального крестьянина должна как бы сказать сама за себя.

Первая и вторая части романа, в сущности, очень статичны. Они состоят из эпизодов — новелл, которые должны дать пред-

ставление об общем смысле и ходе жизни Глеба Савиныча и его семьи. Течение времени здесь фиксируется редко, а если и фиксируется, то формально. Скажем, перепад в десять лет обозначен только тем, что выросли дети: Ваня, Григорий. Внутреннее сцепление между новеллами в первой и второй частях романа не жесткое, между ними почти отсутствуют причинно-следственные связи. Поэтому перестановка некоторых из них не разрушила бы повествования. Скажем, глава «Прохожие» могла бы быть и в другом месте, она не утратила бы своей смысловой функции. Она нужна автору, чтобы сопоставить взгляды на жизнь Глеба Савиныча со взглядами «чужих» людей, пришедших издалека, уже оторвавшихся от патриархального крестьянского быта. Стремление передать не сегодняшний, а обобщенный ход жизни героев, в первую очередь старого рыбака, не только внешний рисунок его существования, но и бытийный смысл его, уведит Григоровича от очерковой традиции. Но повествование о жизни старого рыбака — это, конечно, не эпос в строгом смысле термина. Можно говорить лишь о явственно видимой тенденции. Один из признаков повествования, которые не позволяют видеть в «Рыбаках» «чистый» эпос, — позиция повествователя. Мир рыбака показан как значительный и по-своему гармоничный, но увиден он со стороны, как «чужой».

В эпическое повествование в «Рыбаках» с самого начала, и чем дальше, тем сильнее, вливается чисто романное сюжетное движение. Смысл этого движения в том, чтобы показать героя в конфликте с новой жизнью, передать распад патриархального мира как сложный, порой мучительный процесс, охарактеризовать людей, которые с точки зрения системы жизненных ценностей противостоят Глебу Савинычу.

По воле романиста старый рыбак все чаще и чаще попадает в такие ситуации, сталкивается с такими проблемами, когда его «вечные» истины и правила перестают быть действенными, ибо они оказываются уже необязательными или даже неприемлемыми для других людей, даже для его домашних.

Глеб Савиныч частенько говорит о «мире», то есть об общине. Но «мира» как определенной общности людей, объединенных едиными нравственными нормами, в романе нет. Герой Григоровича предстает как «последний из могикан». Жизнь, казалось бы, еще недавно цельная и гармоничная, начинает распадаться, дробясь на множество частных «правд»: религиозный аскетизм сына Ивана, трезвый практицизм старших сыновей, стремление освободиться от всяких норм, переходящее в аморализм, у приемыша Григория и работника Захара.

Со времен П. В. Анненкова принято писать об искусственном конфликте, лежащего в основе сюжета романа «Рыбаки». Взаимное непонимание, даже враждебность, разделившие семью Савиновых, представились автору статьи «По поводу романов



и рассказов из простонародного быта» всего лишь «литературной мыслью». И в современном исследовании присутствует этот тезис: «Искусственна сама движущая действие повести мысль об антагонизме поколений»<sup>14</sup>.

П. В. Анненкова пугало внешнее сходство конфликта, избранного Григоровичем, с классическими литературными примерами: у Шекспира, Фильдинга, Шиллера и у целого ряда других писателей присутствует мотив столкновения «отцов и детей», в основе которого — различие нравственных принципов. Если увидеть в конфликте «Рыбаков» только заимствованную «пружину», которая должна обеспечить динамику сюжета, то с опасениями П. В. Анненкова надо согласиться. Сам Григорович в объяснении причин, повлиявших на распад семьи рыбака, не был последователен. Причину ухода двух сыновей из семьи он объясняет проявлением своеволия Петра («своевольная, буйно-грубая натура»), которому беспрекословно подчиняется несамостоятельный Василий. Но роман дает возможность и иного понимания конфликта.

У сыновей Савиныча свой расчет. Они уходят от отца не только потому, что хотят свободы. Они знают, что в другом месте можно выгоднее заняться рыбацким промыслом. Столкновение сыновей с отцом в «Рыбаках» обусловлено не только нравственными, но и социальными причинами, Григорович через этот конфликт пытается передать существенное противоречие в жизни деревни той поры: обреченность обладающих этической значительностью и эстетической привлекательностью патриархальных форм жизни крестьянина и жизнестойкостью, агрессивностью быстро проникающих в быт деревни, поражающих своей античеловечностью и неэстетичностью буржуазных начал. Члены семьи Глеба Савиныча представляют различные стороны этого противоречивого единства. Сыновья уже не хотят жить, как отец. Они уже не воспринимают труд так, как отец. Для него это и способ заработать деньги и смысл существования на земле. Тут бытовой и бытийный планы слиты. Не случайно Григорович, так подробно описывая старого рыбака за работой, почти ничего не говорит о том, как он продавал рыбу, как превращал ее в деньги. Для старших сыновей Глеба Савиныча рыбацкий промысел уже только способ заработать. Достаточно чутко Григорович уловил конфликт, к которому еще в течение полувека будет обращаться русская литература. Разрушение патриархально-общинных порядков обуславливалось кроме всего прочего новым пониманием ценности работы, иным к ней отношением. Нечто подобное через четверть века опишет в своих «Устоях» Златовратский: Петр Волк приносит в родное село новый «расчет» и новую этику. Нравственный конфликт «Рыбаков» был связан и с социальными проблемами, это подтвердил последующий ход развития литературы. Аналогичный конфликт находим, например, в «Губернских очерках» Салты-

кова-Щедрина<sup>15</sup> и в романе Мельникова-Печерского «В лесах»<sup>16</sup>.

«Дети» в романе Григоровича — это в большинстве случаев люди, находящиеся в конфликтных отношениях с миром, не воспринимающие свою судьбу как «свою», лишённые цельности и душевного равновесия. На материале крестьянской жизни писатель осмысляет традиционную романную проблему «неадекватности герою его судьбы и его положения»<sup>17</sup>.

Григорович показывает процесс «атомизации», дробления крестьянского мира, стремительно меняющийся облик деревни. Оторвавшись от привычного крестьянского быта и связанных с ним, привитых им моральных ориентиров, человек деревни (например, Захар в романе) оказывался как бы предоставленным самому себе, в ситуации, требующей от человека достаточно развитого личностного начала, которого в большинстве случаев у него не оказывалось. Конечно, в общеисторическом плане появление условий, при которых должно зародиться личностное начало, было явлением положительным. Но в конкретных жизненных обстоятельствах этот процесс был долгим и мучительным.

Той же цели — «захватить человека» — служил и включённый в роман любовный конфликт. Традиционный конфликт разворачивался в «Рыбаках» в целую серию уже привычных для читателя ситуаций и микроколлизий: обманутые надежды влюбленного, который случайно узнает, что ему предпочли другого (Иван), страстная любовь, а потом охлаждение счастливого соперника (Григорий), горькие переживания покинутой возлюбленной (Дуня). Сюжетное движение этого плана должно было раскрыть в героях не сугубо крестьянское, а общечеловеческое.

Любовный конфликт включен и в сюжет «Переселенцев». История отношений Ивана с Машей развивается по привычному канону: защита героини от посягательств недостойного человека, мучительная ревность, вызванная недоразумением, благополучное преодоление обстоятельств, мешающих влюбленным соединиться. Любовный мотив и в этом романе все-таки очень отдавал «экзотикой» и сильно тянул сюжет в «сентимент». Григорович, чувствуя это, пытался выровнять повествование за счет жанрового комизма, но все-таки не этот мотив определяет смысл сюжетного развития романа «Переселенцы».

Много резких и справедливых слов было сказано критиками той поры о том, что любовные конфликты в романах Григоровича выглядят психологически не мотивированными, сочиненными. Надо лишь отметить, что дело не в порочности самой творческой задачи: показать, выявить в герое общечеловеческое (для сердца человеческого, писал Добролюбов, «ни чинов, ни богатств не существует») и сугубо крестьянское, — а в том, что

она оказалась не по плечу Григоровичу. Лесков, скажем, потом разрешит ее с блеском.

Эпическое повествование, социально-нравственный роман, история любви — с точки зрения жанровых форм «Рыбаки» многослойны. В четвертой части романа эпические мотивы, в сущности, исчезают. Рассказ о разорении дома Савиновых ведется в традиции нравоописательного романа. Повествование почти сводится к фабульному действию, которое ничего не добавляет к раскрытию характеров (пьянство Григория, совершенная им и Захаром кража, преследование преступников, гибель Григория, арест Захара). Движение фабулы в этом плане приводит автора к необходимости закруглить действие — наказать порок, как иронизировал по этому поводу Герцен, «к неужному и благодетельному вмешательству полиции»<sup>18</sup>.

Неоднозначность авторского осмысления конфликта «Рыбаков» привела к разноплановости финала романа. Если прочитать последний абзац: «Так проходила их жизнь. Ваня ходил за стариком, как родной сын, берег его внука, ласково, как брат, обходился с Дуней и никогда ни единым словом не поминал ей о прежних, пережитых горестях...» (V, 457), — то легко представить себе, что это финал семейной драмы. «Благополучная» картинка должна дать ощущение, что все противоречия разрешились, герои счастливы, насколько это возможно в их ситуации. От этого финала веет Диккенсом. Но чудо английского романиста заключается в том, что счастливые финалы его романов почти не вызывают ощущения искусственности. Нравственное чувство читателя готово их принять. Нечто подобное происходит и с некоторыми «сказочными» финалами пьес Островского.

Григорович-моралист идет за Диккенсом. Ему кажется, что нравственная высота его героев (Ваня, дядюшка Кондратий, Дуня) поможет им преодолеть все препятствия и обрести покой и счастье. Так появляется у Григоровича диккенсовская утопия счастливой жизни в замкнутом, домашнем мире. Но противоречие, лежащее в основе конфликта (патриархальные нормы и буржуазные начала), не могло быть «снято» только на уровне нравственного подвижничества. И это, судя по всему, чувствовал сам Григорович. Поэтому в главе «Заклучение» он предлагает как бы два финала. Второй дается совсем на другом уровне. Четыре страницы лирических описаний природы, сенокоса, слова о песне, которая несется над страной, — все это естественно приводит к теме России. Это — гоголевский мотив. На этом уровне (природа, страна, песня) конфликт не разрешился, но его можно «снять». С этой высоты и на большую проблему разрушения патриархальных норм жизни деревни можно взглянуть оптимистически.

Жанровая неоднородность сюжета «Рыбаков» объясняется стремлением писателя показать различные стороны крестьян-

ской жизни, во всей ее эпической масштабности, с присущим ей внутренним драматизмом, драматизмом, обусловленным не только конкретно-историческими, характерными для этой среды, но «вечными», общечеловеческими проблемами. О том, как сам Григорович осмыслил опыт «Рыбаков», о его попытке достичь жанровой монолитности в романе можно судить по «Переселенцам».

В основе сюжета «Переселенцев» — классический романский мотив: герои попадают в чужую для них среду. В данном случае можно вспомнить очень просто выраженную и не потерявшую практической ценности мысль Николая Асеева о том, что «ключ сюжета всегда в столкновении биографической, бытовой судьбы персонажей повествования — с их сюжетной судьбой»<sup>19</sup>. Это касается и героев романа «Переселенцы» — крестьян (переезд семьи Тимофея в другую губернию, жизнь там, возвращение), и помещиков (муж и жена Белицыны приезжают из Петербурга в родовое имение, совершают поездки по губернии, открывая для себя «странный», «экзотический» мир деревни).

Белицын и его жена, как показывает Григорович, люди, в сущности, не злые. Они искренне хотят понять своих крестьян. Но они здесь люди чужие, представители другой культуры. Григорович выделяет не столько социальный, сколько нравственный аспект их характеристики.

Белицын не понимает, как мужик мог нарушить данное слово и срубить дерево в господской роще. «Дело, — говорит он, — не в березе, дело в моральной стороне вопроса» (VI, 205). Григорович показывает, сколь наивен его герой в попытках понять мотивы поведения крестьянина<sup>20</sup>. Типичный для повествования Григоровича штрих в характеристике героя: Белицыны, встретив на пароме нищих, с сочувствием относятся к притворяющимся слепыми Верстану и Мизгирю и не видят истинно страдающего человека в излишне колючем Фуфаеве. Госпоже Белицыной, увидевшей мальчика-поводыря, приходит на ум головка Мурильо, но эти эстетические ассоциации осмыслены писателем как признак этической глухоты героини<sup>21</sup>. Узнав историю семьи Лапши и Катерины (преступления брата, сумасшествие его жены, преследования со стороны односельчан, исчезновение ребенка), Белицын увидел в ней «целый роман», но не понял ее истинного драматизма.

Белицын, князь Луповицкий («Князь Луповицкий, или Приезд в деревню» К. Аксакова), Лаврецкий, Нехлюдов («Утро помещика» Л. Толстого) — эти герои оказываются в сходных ситуациях. Каждый из них стремится понять мужика, и это рассматривается авторами как очень существенный этап в их духовной эволюции.

«Мир» перевоспитывает князя Луповицкого, который приехал в деревню, чтобы просветить «бедный, жалкий народ»,

привить ему «сцивилизацию». Вся пьеса К. Аксакова — урок князьям луповицким, оторвавшимся от родной почвы, от народа «благодетелям». Но пьеса «Князь Луповицкий» — не столько художественное произведение, сколько, по словам С. Венгерова, «драматизированные историко-публицистические тезисы»<sup>22</sup>.

Григорович дает два варианта реакции «гордых мира сего» на нравственный урок, полученный в результате знакомства с жизнью деревни. Белицын в конце концов оказывается неспособным вырваться за пределы своего ограниченного кругозора: «...мелкое тщеславие и безграничная пустота пустили в него такие глубокие корни, что он не мог от них освободиться» (VI, 451). Можно сказать, пользуясь термином К. Аксакова, что Белицын так и остался одним из «публики», человеком духовно чуждым народу.

Совсем иначе восприняла урок жена Белицына Александра Константиновна. Но ее перерождение происходит как-то «вдруг». Как будто она прочла ту часть романа «Переселенцы», где рассказано о мытарствах Тимофея и его семьи, отправленных по прихоти ее мужа в другую губернию, и устыдилась за его поступок и за свое положение помещицы, не исполняющей своих «святых обязанностей»: быть добрым к мужику, заботиться о нем и т. д. В финале романа Григорович-моралист явно потеснил Григоровича-художника. Но важно понять направление, смысл его «наставления». Если поверить в перерождение Белицыной, то можно сказать, что Григорович заканчивает роман ситуацией (доброжелательная, совестливая помещица и крестьяне), с которой Л. Толстой начинает в «Утре помещика». Назидательность порой уводит Григоровича, равно как и К. Аксакова в его пьесе, в сторону, мешает увидеть сложности в отношениях с мужиками доброго, искренне желающего им помочь помещика, которые будут важны для Л. Толстого.

В романе «Рыбаки» Григорович отметил, что простолюдин «недоверчиво смотрит на мир» (V, 262). Имеется в виду большой мир, лежащий за пределами привычного существования крестьянина. Столкновение с этим чужим миром — основа сюжета второго крестьянского романа Григоровича. Патриархальные устои обречены на гибель, в жизнь крестьянина входят новые начала, замкнутый мир пахаря разрушается. Крестьянин неизбежно столкнется и с новыми порядками, и с людьми, деятельность которых, сам нравственный облик которых были немыслимы в старой деревне. Возврата в мир Глеба Савиныча нет, и в этом смысле «Переселенцы» — продолжение «Рыбаков».

Крестьянин в столкновении с чужим миром — этот мотив позволил писателю не только вновь придать своему повествованию остросоциальное звучание (переселение совершается по прихоти недалекого, хотя и не злого по своей натуре помещи-

ка), но и выдвинуть на первый план вопрос о жизненном потенциале, скрытом в душе крестьянина. Замысел Григоровича далеко не исчерпывался стремлением показать униженное положение крестьян. Он хочет проследить, какие качества помогают выжить крестьянину, столкнувшемуся с этим чужим и часто враждебным ему миром.

Конфликт романа, пожалуй, нельзя свести к самому факту насильственного переселения семьи Тимофея, хотя, конечно, факт этот очень важен. Столкновение героев Григоровича и «большого мира» переводит конфликт на другой уровень. Какие черты сознания героев и этого мира программируют столкновение? — этот вопрос волнует автора. «Вина» не только на мире, часто жестоком и несправедливом, но и на героях. Косность, замкнутость сознания крестьян во многом определяют трудность этого постижения жизни. И этот мотив вновь возвращает читательскую мысль к социальным причинам, тормозящим развитие мужицкого сознания.

Герои романа в силу обстоятельств странствуют по России. Дорога у Григоровича, как и у многих его предшественников, — это образ самой жизни. Да и сам Григорович очень часто прибегал еще до «Переселенцев» к этому мотиву (прежде всего надо назвать повесть «Антон-Горемыка» и его первый роман «Проселочные дороги»).

Сюжетная роль мотива дороги в русской и европейской литературе огромна. Очень существенную черту этого романного мотива отметил М. М. Бахтин: «...дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире... раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны» (выделено М. Бахтиным. — М. О.)<sup>23</sup>. И в русской традиции образ дороги обозначал не только жизненное движение героя, но и его приобщение к судьбе страны (Радищев, Гоголь, Соллогуб, Даль, Тургенев). Индивидуальная судьба в таком случае начинает восприниматься как капля, в которой отразилась судьба общая, по крайней мере судьба многих. Дорога выбивает героя из автоматизма привычного мышления, проверяет его. Но у русских предшественников Григоровича в разработке этого мотива по дорогам жизни странствует не простой крестьянин, а человек, который в силу своего происхождения и образования легче переносит столкновение с этим распахнувшимся перед ним миром. Даже Вахх Сидорович Чайкин у Даля не идет в сравнение с мужиками Григоровича: он человек образованный.

Сравнение «Переселенцев» с повестью Даля «Вахх Сидоров Чайкин, или Рассказ о его собственном житье-бытье за первую половину жизни своей» (1843) дает возможность увидеть, какой шаг в разработке темы «простого» человека сделала за десять лет литература и, в частности Григорович. Герой Даля, как потом и герои «Переселенцев», скитается по России. Но это

еще не столько история становления и развития характера, сколько похождения. Структурная схема повести традиционна для нравоописательного романа: эпизоды, сцены, нанизанные на мотив дороги.

Роман Григоровича с установкой на исследование внутреннего мира героя, его эволюции создавался по другим сюжетно-композиционным принципам. Изменилась роль сюжета, внимание переносится на событие, которое объясняет и поведение героя и мотивы, которыми он руководствуется. Судьбы героев (Катерина и ее близкие) обусловлены объективными, социально и психологически мотивированными событиями.

Но и Григорович еще ощутимо связан с традицией нравоописательного романа (линия Пети, странствующего с нищими). «Переселенцы», может быть, один из наиболее наглядных примеров того, как различные жанровые формы сочетаются в одном произведении, являясь как бы готовой иллюстрацией к истории романа.

Едет на новое место семья Тимофея. Белицын решил переселить Тимофея в Саратовскую губернию, где у него есть 'луг в семьдесят десятин: помещик наивно рассчитывает, что там можно будет устроить стоянки для гуртовщиков и получать барыши. Бродит вместе с нищими по деревням и селам Петя. Обилие встреч, обилие эпизодов, не имеющих видимой связи с предшествующими и последующими, весь этот повествовательный размах романа может навести на мысль, что главное для писателя — передать это внешнее многообразие жизни. Дорога — это не только бытовой, но и социальный опыт, и, отправив героев в дорогу, Григорович не мог не показать, как влияет мир на героев, как они меняются под его воздействием. Герои Григоровича, как позже и герои Ф. М. Решетникова («Подлиповцы»), уходят не только от привычного быта, но и от привычного взгляда на жизнь.

Роман предполагает определенную мобильность сознания героя, его потенциальную готовность измениться. Крестьянин был, конечно, в этом смысле «неподходящим» героем. Григорович понимает, что крестьянина надо поставить в непривычную для него ситуацию, вывести его из знакомой колеи и посмотреть, как он будет себя вести. Он надеется таким образом выполнить одно из главных условий романного искусства, которое требует, как писал П. В. Анненков, чтобы автор показал, как действующие лица, встречаясь с «укоренившимися историческими порядками, с разнообразным миром воззрений и начал, видоизменяют его и принимают сами его воздействие на себя»<sup>24</sup>.

Мотив дороги заявлен в «Переселенцах» уже на первой странице. В селе Марьянском появился «варяг», странствующий торгаш дядя Василий. Он для Григоровича носитель того активного, деятельного добра, которого не хватает многим

героям романа. В том числе помещикам Белицыным. «Варяг» уже прошел дорогу, дорогу в буквальном и метафорическом смысле, перед которой цепенеет Катерина. И сам факт, что дядя Василий, такой же крестьянин, не спасовал перед жизнью, сохранив доверчивость к людям и человечность, служит свидетельством потенциальных сил, скрытых в крестьянине.

Заезжий торгош для крестьян села Марьинское — чужой человек. Именно в сопоставлении с ним видна недоверчивость, подозрительность крестьян, в частности Катерины, ко всему чужому. Переезд, встречи с новыми людьми, помощь незнакомых людей в трудные минуты жизни ее семьи помогут Катерине обрести и уверенность в себе и необходимое доверие к людям.

К конфликту, обусловленному фактом переселения, не имеет отношения история Пети и странствующих нищих: Верстана, Мизгиря и Фуфаева. Но эта история занимает в романе большое место, она развивается параллельно с основной. Линия Пети придает «Переселенцам» элемент приключенческого описательного романа: похищение, воровские притоны, бродяжничество, спасительное бегство и т. д. Сюжет этой ветви романа выпадал из традиции натуральной школы: в нем был избыток занимательности, приключений, случайных совпадений. В этом плане «Переселенцев» можно сблизить с романами Некрасова и Н. Станицкого (А. Я. Панаевой) «Три страны света» и «Мертвое озеро».

В развитии сюжета «Переселенцев» есть известная закругленность: мальчик возвращается в родную семью, злодеи наказаны, Катерина и ее дети возвращаются в свое село. В этой закругленности есть и дань романной традиции и внутренняя закономерность. Связь с традицией приключенческого романа чувствуется в том, как завершается линия злодеев: Верстана и Филиппа, образов по природе своей внесоциальных. Роль этих персонажей сведена до уровня фабульной функции. В конце романа они становятся не нужны автору. В соответствии с нравственным чувством читателей, узнавших этих героев по литературе предшествующих десятилетий, они должны быть разоблачены и наказаны.

Иначе обстоит дело с героями, внутренний мир которых способен развиваться (Катерина, Фуфаев). В этом случае автор хочет показать, как дорога изменила героев. В Марьинское возвращается другая Катерина. И в финале мы видим Фуфаева, балагурство которого стало чуть-чуть грустнее и мудрее.

В «Рыбаках» и «Переселенцах» Григорович использует различные типы сюжетов. Пестроту жанровых форм, которую мы у него находим, было бы ошибочно объяснять склонностью писателя к эклектике, его, так сказать, всеядностью. Дело, думается, в другом. Та степень полноты в раскрытии внутреннего содержания жизни крестьянской России, на которую претендо-



вал Григорович (другое дело, что ему далеко не все удавалось), вынуждала его использовать разнообразный романнный опыт, подбирать подходящие ключи к различным сторонам души «трудного» героя.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 9.
- <sup>2</sup> Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1958, с. 246.
- <sup>3</sup> Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953, с. 269.
- <sup>4</sup> Аксаков С. Т. Письмо к И. Аксакову от 17 января 1850 года.— В кн.: Гоголь Н. В. Материалы и исследования в 2-х т., т. 1. М.; Л., 1936, с. 186.
- <sup>5</sup> Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов.— Учен. зап. Тартуского ун-та, 1962, вып. 119.
- <sup>6</sup> Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 28-ми т. Письма, т. 2. М.; Л., 1961, с. 494.
- <sup>7</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 13. М., 1958, с. 178.
- <sup>8</sup> Григорович Д. В. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 5. СПб., 1896, с. 135.— Далее ссылки на это издание даются в тексте (римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница).
- <sup>9</sup> В. В. Гиппиус писал, что в поэтическом мире Кольцова «видное место принадлежит труду, но скорее как радостному идеалу, чем как отражению реальности» (Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 263). Григорович пытается соединить бытовую и «высокую», поэтическую линии этой темы.
- <sup>10</sup> В связи с Глебом Савиным уместно привести запись, которую сделал Л. Толстой в своем дневнике во время работы над «Идиллией»: «Форма повести: смотреть с точки мужика — уважение к богатству мужицкому, консерватизм. Насмешка и презрение к праздности. Не сам живет, а бог водит» (28 июля 1860 г.).— Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 48. М., 1952, с. 27.
- <sup>11</sup> Московитянин, 1853, № 11, отд. 5, с. 90—91.
- <sup>12</sup> Трапезникова Н. Романтизм Жорж Санд. Казань, 1976, с. 127.
- <sup>13</sup> Слово «мир», обозначающее общину, пишется в данной работе в кавычках.
- <sup>14</sup> Русская повесть XIX века. Л., 1973, с. 361.
- <sup>15</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 2. М., 1965, с. 155—156.
- <sup>16</sup> См. об этом: История русского романа в 2-х т., т. 2. М.; Л., 1964, с. 409.
- <sup>17</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 479.
- <sup>18</sup> Герцен А. И. Указ. соч., с. 181.
- <sup>19</sup> Асеев Н. Дневник поэта. Л., 1929, с. 223.
- <sup>20</sup> Л. Толстой хвалил именно эту часть романа: приезд помещиков в деревню и неудачи хозяйственных начинаний Белицына. См.: Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 177.
- <sup>21</sup> «Доброта, кротость, милосердие,— писал Григорович в книге очерков „Корабль „Ретвизан“,— были идеалами Мурильо» (IX, 273).
- <sup>22</sup> Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907, с. 404.
- <sup>23</sup> Бахтин М. М. Указ. соч., с. 393.
- <sup>24</sup> Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки в 3-х т., т. 2. СПб., 1879, с. 306.



В. М. МАРКОВИЧ

## МЕЖДУ ЭПОСОМ И ТРАГЕДИЕЙ

(О художественной структуре  
романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»)

Уже «Рудин» показал с достаточной наглядностью, что в тургеневском романе трагическое становится предпосылкой и опорой эпоса. Характер героя обретал эпическую широту, масштабность и значительность лишь по мере того, как вырисовывалась непримиримая трагическая коллизия, противопоставляющая Рудина всему окружающему миру, создающая его бескомпромиссный внутренний конфликт с самим собой. Именно эта трагическая коллизия удостоверяла общенациональное и общечеловеческое значение рудинских исканий и рудинской судьбы. Характер героя было уже невозможно рассматривать как производное от влияния окружающей его социальной среды или привитой извне философской культуры. Герой уже не мог быть воспринят как игрушка и жертва каких-либо внешних сил. Происхождение его духовных свойств и жизненной цели в конце концов представлялось своеобразной загадкой русской истории. Становилось очевидным, что ее противоречия порождают беспрецедентное явление—личность, дерзающую взять на себя инициативу выдвижения новых общественных задач, ценностей и норм. Говоря иначе,— функции, которые традиционно выполняло общество в целом.

В «Дворянском гнезде» на первый взгляд заметнее другое — усиление собственно эпических свойств жанра. Это отличие связано с перестройкой поэтики реалистического романа и прежде всего с теми изменениями, которые претерпела сложившаяся в «Рудине» сюжетная структура.

Полтора десятилетиями позднее (2 апреля 1874 г.) Тургенев признается Паулю Гейзе: «Мы оба пишем не романы,

а только пространные новеллы» (П., X, 215)<sup>1</sup>. Эта характеристика в наибольшей степени приложима именно к «Рудину». Там довольно четко вырисовывалась новеллистическая по своему происхождению структурная основа сюжета. Роман строился вокруг одного, сложного, динамичного, развернутого, но все-таки именно одного эпизода из жизни героя. Основная фабула охватывала три месяца, проведенные Рудиным в имении Ласунской, и воспроизводила важный перелом, изменивший его сознание и жизненный путь. Все остальное — предыстории-характеристики персонажей, глава XII, включающая сцены в усадьбе Липиной и эпизод на почтовой станции, эпилог, живописующий новую встречу Рудина и Лежнева, — все как бы пристраивалось к центральному эпизоду, входя в состав художественного целого на правах вспомогательных сюжетных компонентов. Обширный и богатый материал, вводимый Vor- и Nachgeschichte, дан в ином — сконденсированном — времени, зачастую в ином ритме повествования и т. п.<sup>2</sup> Это — принцип построения, традиционный для классической европейской новеллы XV—XIX веков. «Жизнь концентрируется вокруг события. Прошлое и будущее естественно образуют крайние части сюжета: ...дающую смысловую подготовку событию, и ...дающую смысловое завершение событию, указывающую на последствия его для дальнейшей жизни», — таков основной закон новеллистической сюжетной структуры, формулируемый одним из теоретиков жанра<sup>3</sup>.

Разумеется, в первом романе Тургенева «чистая» новеллистическая форма усложнена и преобразована объединением с элементами других жанров<sup>4</sup>. Но очевидно, что именно она составляет здесь ядро сюжетной организации. Новеллистический принцип построения отчасти сохраняется и в «Дворянском гнезде»: основная фабула и здесь представляет собой один эпизод из жизни героя, охватывающий сравнительно небольшой отрезок времени и вносящий резкий перелом в сознание и жизнь Лаврецкого. Однако даже беглый взгляд обнаруживает дальнейшие изменения традиционной основы. Прежде всего нарушаются новеллистические пропорции в соотношении различных частей сюжета. До небывалых размеров разрастается экспозиция, занимающая в новом тургеневском романе ровно треть его объема (главы I—XVI). Если же учесть также и предысторию Лизы, введенную только в XXXV главе, но по существу представляющую собой часть все той же экспозиции («задержанную» экспозицию, по терминологии Б. В. Томашевского), то выходит, что удельный вес последней намного превышает пределы, «нормальные» для романа, тяготеющего к новеллистическому построению.

Экспозиция «Дворянского гнезда» включает значительно более развернутые, чем в «Рудине», первоначальные характеристики-биографии, иногда равновеликие целой главе, и, в особенности, — беспрецедентно обширную предысторию Лаврецко-

го, которая разрастается до девяти глав, поскольку содержит историю его рода — от XV столетия до 30-х годов XIX в. Последняя по своей структуре остается, конечно, частью *Vorgeschichte*: чем ближе к времени действия, тем обстоятельнее воссоздаются события и характеры, чем дальше от «настоящего» времени, тем лаконичнее повествование, — получается что-то вроде используемой живописцами «линейной перспективы». Но родословная уподоблена хронике смысловой равноценностью составляющих ее эпизодов: по своему содержанию коротенький, в несколько строк, рассказ о прадеде Федора Лаврецкого Андрее не менее важен для понимания целого, чем занимающая почти четыре главы история его отца Ивана Петровича. В целом же история рода Лаврецких буквально удержана на грани того, чтобы приобрести самостоятельный интерес. Наконец, непосредственно предшествующая действию биография героя тоже вполне способна составить сюжет самостоятельной повести.

Заметно удаляется от законов новеллистического сюжетосложения и основная фабула. В определенном отношении она дублирует предысторию героя. И там и тут повторяется в одинаковой последовательности очень сходное сочетание событий и ситуаций: сначала герой пытается как-то планировать свое будущее, но непредусмотренная встреча и стихийные движения чувств спутывают эти планы, герой устремляется навстречу близкому счастью, ненадолго обретает его, потом внезапно терпит крах и приходит к мысли о необходимости смирения. Такое вариативное повторение приближает соотношение истории и предыстории к сугубо эпическому, характерному обычно для крупных эпических форм принципу «ступенчатого» построения<sup>5</sup>. К тому же внутри большого повтора можно различить несколько меньших. Так, в развитии любовной темы четко выделяются три кульминационные точки, три момента гармонии, окрашенные ощущением достигнутого счастья (главы XXVII, XXXI, XXXIV). За каждым из них следуют моменты резкого спада, вызванного появлением новых лиц или каким-то известием; в отношениях героя и героини появляются или усиливаются диссонансы, вторгаются тревога, беспокойство, грусть, даже страдание. Словом, раз за разом повторяется почти аналогичный событийно-психологический «цикл», действует принцип «ступенчатого» развития сюжета. Весь этот центральный «эпизод» романа разворачивается неторопливо и плавно, без ощутимых перерывов, но со множеством небольших ситуативных сдвигов и переходов. То есть, говоря иначе, — в ритме, характерном как раз для «ступенчатых» построений<sup>6</sup>.

Наряду с главной сюжетной линией появляется побочная, образуемая судьбой. Варвары Павловны Коробьиной-Лаврецкой. Нечто подобное как будто бы намечалось еще в «Рудине» (линия отношений Лежнева и Липиной). Но там побочная

линия была лишь бегло обозначена. Лежнев интересовал автора главным образом как комментатор поступков, черт характера и судьбы Рудина. В меньшей степени — как фигура, создающая возможность нравственно-психологического контраста, который мог бы без слов прояснить загадку главного героя. И уж менее всего — как самостоятельный персонаж со своей особой сюжетной судьбой. Напротив, вместе с Варварой Павловной в «Дворянское гнездо» входит именно такая — особая — линия сюжета. Она резко отличается от основной линии своей жанровой природой. Та линия, в центральной своей части (которую составляет история любви Лаврецкого и Лизы), напоминает о законах социально-психологической и лирико-философской повести, эта — о сюжетной структуре авантюрно-плутовского романа. Здесь очень заметны характерные для авантурных сюжетов внезапные исчезновения и появления героини, смена ее обличей, элемент интриги и т. п. Можно заметить, что линия Варвары Павловны тоже подчиняется принципу вариативного развития повторяющихся сюжетных тем. Она образует своего рода пародийную параллель судьбе Лаврецкого, включая в сниженном виде те же мотивы — крах, возвращение на родину, смирение, добровольное затворничество в деревенской глуши. Побочная линия имеет свои источники движения, не зависящие от развития главной: на побуждениях, управляющих Варварой Павловной, никак не отражаются духовная эволюция Лаврецкого или его отношения с Лизой. Напротив, воздействие побочной линии на главную совершенно очевидно. Оно изменяет даже характер и ритм этой последней, придавая ей повышенную напряженность, не свойственную ее собственной природе. Однако резкий взлет сюжетного напряжения и образование единого «узла» нескольких линий совпадают со стадией развязки и необходимы именно для этой стадии. Скачок, таким образом, отвечает потребностям развития самой же главной линии (усиление ее напряженности и ее сплетение с другими линиями происходит в нужный момент)!. А в целом внезапное появление Варвары Павловны и воздействие ее интриг лишь увеличивают сложность и внутреннее многообразие сюжетной организации романа. То есть, иными словами, служат укреплению эпического начала.

Этому способствует и значительно большая, чем в «Рудине», подвижность форм изображения. Становятся проницаемыми границы таких, ранее резко отделенных друг от друга, композиционных единиц, как предыстория, сцена, обобщенная характеристика персонажа, рассказ о текущих событиях, обзор случившегося в промежутке между эпизодами и т. п. Важную роль начинают играть внутренние монологи героя, уже не вписанные в рамки сиюминутной сцены, но способные вклиниваться в самые различные повествовательные контексты (главы XXXI, XXXII и др.). Значительно расширяется сфера авторской пси-

хологической интроспекции, в «Рудине» еще очень жестко ограниченная. Конечно, в «Дворянском гнезде» тоже действует характерный для так называемой «новой манеры» Тургенева принцип «тайной психологии», но действует он уже неравномерно. Обусловленные им ограничения прямого психологического анализа распространяются на Лизу, Паншина, Лемма, Варвару Павловну и некоторых других персонажей. Но вот уже в отношении Лаврецкого эти ограничения далеко не так строги. Его переживания обычно открыты читателю, внутреннее их содержание почти всегда выражено достаточно внятно и прямо.

Дистанция, отделяющая автора (и читателя) от героя, то увеличивается, то уменьшается, причем одновременно могут изменяться и самые приемы ее создания. Рассказывая о «блаженстве медовых месяцев»; которое переживает Лаврецкий, автор сначала ведет повествование таким образом, что его кругозор, казалось бы, полностью совпадает с кругозором героя: мы видим лишь то, что видит Лаврецкий, и как будто бы воспринимаем все видимое сквозь призму его восторженного восприятия («Как все, что окружало его, было обдуманно, предугадано, предусмотрено Варварой Павловной!..» и т. д.— VII, 171). И только оттенок авторской иронии, окрасившей весь этот фрагмент, мешает читателю полностью отождествить свою точку зрения с восторгами Лаврецкого. Затем сфера читательского восприятия расширяется, повествование включает в себя «внутреннюю» точку зрения Варвары Павловны («Она нашла дом грязным и темным, прислугу смешною и устарелую, но не почла за нужное даже намекнуть о том мужу...» — там же). Герой теперь воспринимается явно со стороны; ирония как средство, способное обеспечить скрытую дистанцированность изображения, уже не нужна, поэтому интонация повествования сразу же меняется. И так — несколько раз на протяжении главы.

Дистанция между героем и читателем изменяется и другими способами. Среди прочих стоит отметить переход от ретроспективной временной позиции повествования к позиции синхронной, приближающей героя к читателю (глава XX, где рассказывается о переживаниях Лаврецкого в «бездейственной тиши» деревенского уединения)<sup>7</sup>. Подобные переходы к рассказу, ведущемуся в настоящем времени, у Тургенева довольно редки. В «Рудине» их просто не было. А в «Дворянском гнезде» такой переход оказывается легким и вполне естественно формирует образ в одном из самых важных его звеньев.

Взросшая гибкость повествования выражается и в его необычайной (на фоне «Рудина») многокрасочности, в легкости контрастной смены тональностей рассказа или колорита сцен<sup>8</sup>. Такие стилистические скачки не только совпадают с границами глав, но и нередко происходят внутри отдельной главы (XI, XXV, XXXIX, XLIII и др.).

Все эти композиционно-стилевые переходы и смещения по своему воплощают тот же принцип эпической широты, что и разветвленное, вариативно-«ступенчатое» строение сюжета. Различные изменения обнаруживают в конце концов единую направленность, усиливающую характерные свойства эпоса — замедленность действия, относительную самостоятельность его предпосылок и слагаемых, свободу от строгого порядка в развитии повествования, близкую к самодовлеющему созерцанию, его обстоятельность, многосторонность и постоянную внутреннюю изменчивость самого восприятия жизни<sup>9</sup>.

Естественно напрашивается мысль о том, что подобная перестройка сложившейся жанровой структуры была вызвана глубокими внутренними переменами, затронувшими ее краеугольные основания. Предположение это легко подтверждается. В «Дворянском гнезде» уже нет того сюжетно-композиционного моноцентризма, который определял построение первого тургеневского романа. Правда, и здесь довольно рано выделяется персонаж, которому явно отведены функции центрального действующего лица. Это — Лаврецкий, чья роль в сюжете и в композиции «Дворянского гнезда» действительно оказывается центральной. Его судьба вводит читателя в самую сердцевину проблематики романа, читатель чаще всего сопутствует именно ему, чаще всего приобщен к его кругозору и в силу этого очень многое воспринимает, осознает, оценивает как бы вместе с ним. С образом Лаврецкого так или иначе соотносятся характеры чуть ли не всех других персонажей. Тем самым созданы сложные взаимотражения, оттеняющие главные его черты, способствующие их многогранному освещению и пониманию. Но столь ясно обозначенный сюжетно-композиционный «центр» оказывается не единственным. Вот, скажем, письмо Тургенева к Е. Е. Ламберт, написанное 22 декабря 1857 г. (в самом начале работы над «Дворянским гнездом»), выделяет как центральный совсем другой образ. «Я теперь занят... большою повестью, главное лицо которой — девушка, существо религиозное...» (П., III, 179), — пишет Тургенев. Этому утверждению в самом деле соответствует исключительная важность характера, нравственной позиции и судьбы Лизы Калитиной для развития основной художественной идеи романа. Очень важна и та роль, которая принадлежит героине в развитии сюжета: ведь именно ее решение («Нам обоим остается исполнить свой долг» — VII, 272) развязывает «затянутый» узел взаимоотношений действующих лиц. Очевидно, что многие образы романа способствуют обрисовке, объяснению и оценке характера Лизы<sup>10</sup>. В общем, роль этого образа в романе тоже можно оценить как центральную и организующую.

Но это еще не все: в известных пределах возможна такая же оценка образа Варвары Павловны. Ее характер и судьба тоже чрезвычайно важны для проблематики романа: еще

П. В. Анненков справедливо заметил, что Варвара Павловна и Лиза представляют в «Дворянском гнезде» «два противоположные полюса одного и того же общественного развития»<sup>11</sup>. Нельзя не заметить и группировки нескольких действующих лиц (Марья Дмитриевна, Паншин, Гедеоновский) вокруг Варвары Павловны и стяжения многих второстепенных сюжетных линий, вызванного ее целенаправленной интригой. Не менее существенно то, что действия Варвары Павловны дважды вызывают крутой перелом в развитии главной линии сюжета.

В итоге система образов романа становится полицентрической, и это радикально изменяет характер создающих ее смысловых и композиционных связей. В «Рудине» все образы были «повернуты» в сторону одного, главного, и оттого имели, если можно так выразиться, «профильную» структуру. В «Дворянском гнезде» одни и те же образы тяготеют сразу к нескольким центрам и вовлечены в самые разнообразные, многонаправленные и многократно пересекающиеся сцепления. В конечном счете каждый из них соотношен с любым другим в отдельности и всеми остальными вместе<sup>12</sup>. Поэтому уже не только центральный образ (как было в «Рудине»), но весь художественный мир романа являл картину неограниченно свободного (и, значит, подлинно эпического) саморазвития и самораскрытия.

Легко заметить, что все главные образы, вокруг которых организуется новый художественный строй,—совсем иной природы, чем образ Рудина. Если этот последний входил в сознание читателя как интригующая загадка, а вслед за тем превращался в проблему, обсуждавшуюся почти на всем протяжении романа, то образы «Дворянского гнезда» практически никогда не приобретают проблематических очертаний. Характер героя, как уже сказано, изначально «открыт» и поэтому ясен. «На всем протяжении романа,—точно заметил Д. Н. Овсянко-Куликовский,—личность Лаврецкого не перестает привлекать к себе сочувственное внимание читателя, не задавая ему никаких загадок»<sup>13</sup>. Фигура Лизы, напротив, все время отчасти загадочна, но характер героини так и не становится предметом дискуссий или рационального анализа (то есть не превращается в проблемную величину). Не проблематичны психология и судьба Варвары Павловны, хотя и в ее характеристике далеко не все выговаривается прямо и до конца.

Это означало преобразование конструктивных факторов тургеневского романа. В «Рудине» стихию образных взаимоотношений породила и организовывала проблема. Как организующий центр романа она еще была необходима, но уже изменился (в сравнении с романами натуральной школы) ее характер. Следующим этапом оказывается исчезновение самого этого конструктивного фактора как такового. Здесь ясно видна диалектика исторического перехода.



Перемене способствует дальнейшее преобразование «рудиментов» диалогического конфликта, сохранившихся в «Дворянском гнезде». В частности, спор Лаврецкого и Михалевича (в главе XXV) очень близок по типу к традиционным для натуральной школы столкновениям возвышенно-отвлеченного романтического идеализма с трезво-скептическим, прозаически-земным взглядом на вещи. Спор Лаврецкого с Паншиным (глава XXXIII) сталкивает в прямом противоборстве две главные идеологические полярности 40-х годов — славянофильство и западничество. Наконец, в романе очень существенна полемическая встреча христианской этики и безрелигиозного гуманизма, получившая воплощение в нескольких диалогах Лизы и Лаврецкого (главы XXIV, XXVI, XXIX). Однако диалогический конфликт теперь уже нигде не отделен от «плоти» сюжетного действия. Это сказывается на характере его развития, позволяя лишить его развернутой формы, а тем самым и несколько приглушить (особенно в стадии развязки).

Борьба мнений уже не имеет прежней четкости, граничившей порою с формой философского диспута. В споре Лаврецкого с Паншиным остается «за скобками» вся аргументация победителя. Многие важнейшие реплики Лизы так обрывисты, что об их смысле можно лишь догадываться. В споре Лаврецкого с Михалевичем читатель слышит преимущественно голос последнего, позиция Лаврецкого скорее подразумевается, чем обрисовывается. Такая форма воспроизведения принципиальных идеологических споров была бы просто немыслима в романах 40-х годов. Немыслима она еще и в «Рудине», а в «Дворянском гнезде», как видим, уже вполне возможна. И, как видно, совсем не случайно в стадии развязки одна из главных линий борьбы мнений (противоборство христианских и безрелигиозных нравственных принципов) как бы угасает. Проблематика диалогического конфликта и здесь все еще проецируется на сюжет, но она приобретает значение как бы сама собой помимо сколько-нибудь очевидной аналитической активности повествователя или персонажей. Диалогический конфликт уже не конструирует, а лишь освещает возникающую картину мира, причем освещает не слишком заметно.

«Дворянское гнездо» знаменует собой следующий шаг Тургенева на том пути, который вел к уменьшению конструктивной и смыслообразующей роли рационального аналитизма. Сущность этого шага состоит в том, что организованность изображения действительности становится в новом тургеневском романе почти не ощутимой. На фоне «Рудина», в сравнении с ним «Дворянское гнездо» не воспринимается как целенаправленное построение. Читатель может до конца подчиниться характернейшей эпической иллюзии: перед ним (говоря словами Шиллера) — как бы само «спокойное бытие... вещей, согласно их природе»<sup>14</sup>.

Может показаться, что в «Дворянском гнезде» сходит на нет и очень сильная в «Рудине» драматическая тенденция. В первом тургеневском романе бросалось в глаза обилие диалогов и монологов, отчетливо выступали драматический способ развертывания действия, драматическая организация эпизодов и сцен, близость некоторых особенностей сюжетной архитектуры к драматическому принципу членения на акты<sup>15</sup>. Эти признаки сходства с драматургическими построениями вполне естественны и объясняются не только вкусом к драме, заложенным, как уже не раз отмечалось, в самой природе таланта Тургенева. Еще Б. В. Томашевский справедливо указывал на объективное родство новеллистической и драматической структур<sup>16</sup>. Его тезис косвенно подтверждается примером «Рудина», где близость романа к «пространной новелле» оборачивалась его близостью к принципам и приемам драматургии. В «Дворянском гнезде», более заметно отделившемся от законов новеллистического жанра, ничего подобного нет. В сравнении с «Рудинным» сразу же ощущается увеличение удельного веса и резкое усиление роли авторского повествования. Повествовательное начало подчиняет себе даже художественный строй диалогических сцен, где, казалось бы, ему может принадлежать лишь сугубо второстепенное место. Авторские пересказы диалогов, не исключая самых напряженных и важных, выборочно воспроизведение их отдельных моментов отдают диалогическую сцену во власть повествователя и очень далеко уводят от ничем не опосредованного контакта между воспринимающим (читательским) сознанием и воссоздаваемым событием (а ведь именно этот художественный принцип максимально приближает диалогические сцены романного сюжета к действию в драме). Даже физическая осязаемость диалогических сцен «Дворянского гнезда» (отмеченная, например, Г. Б. Курляндской<sup>17</sup>) означает чисто эпическую их объективацию: читатель «видит» и «слышит» героев не потому, что автор устранился, а, напротив, потому, что он постоянно и ощутимо присутствует в тексте эпизода — со своей речью, с детальным описанием речевой манеры собеседников, их мимики, жестикуляции и т. п.

Но при внимательном рассмотрении выясняется, что в «Дворянском гнезде» исчезают лишь грубые и очевидные проявления «драматизации» романа. Драматическая тенденция реализуется здесь по-иному: она уходит в глубину и там развертывается, по существу, даже более мощно, чем в «Рудине». Дело в том, что главная сюжетная линия «Дворянского гнезда» характеризуется всеми классическими, канонизированными как теорией, так и практикой европейской драматургии чертами трагедийной фабулы.

Законы построения такой фабулы были сформулированы еще в «Поэтике» Аристотеля, трактате, хорошо известном не только автору «Дворянского гнезда», но и широкому кругу его читателей. Наиболее пригодными именно для трагедии Аристотель считал фабулы, построенные на перипетии, т. е. на резкой смене ситуаций, переворачивающей всю жизнь героя. Другим необходимым элементом полноценной трагедийной фабулы считалось «узнавание» («переход от незнания к знанию»), а идеальным вариантом развития действия — такое совмещение перипетии и узнавания, когда переход от незнания к знанию оборачивался, скажем, переходом от счастья к несчастью. Наконец, третьим неперменным слагаемым трагедийной фабулы было признано страдание, обусловленное узнаваниями и перипетиями, причем из всего контекста «Поэтики» явствовало, что речь идет не столько о физическом, сколько о душевном страдании. Особо оговаривались исходные предпосылки трагедийного построения. Аристотель полагал, что для трагедии равно непригодны истории праведника и злодея. Страдание первого воспринималось бы как беспричинная несправедливость, несчастье, постигшее второго, — как заслуженное возмездие. И та и другая ситуация, по Аристотелю, не способны вызвать трагические переживания. Трагическим смыслом могут обладать лишь истории третьего рода, герой которых впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке<sup>18</sup>.

Нетрудно убедиться в том, что вся эта каноническая схема, во многом ушедшая в прошлое, жанровую структуру трагедии еще в период ее первого расцвета (V в. до н. э.), полностью осуществляется в построении основной фабулы «Дворянского гнезда». Сюжетная история Лаврецкого строится на двух противоположно направленных перипетиях, первая из которых означает «переход от несчастья к счастью» (главы XVII—XXXIV), вторая — противоположный переход (главы XXXVI—XLV). Точно выполнено требование, согласно которому трагедийную развязку образует именно «переход от счастья к несчастью». Перипетия каждый раз совмещается с узнаванием и вызвана им. Последнее имеет у Тургенева совсем не элементарный смысл: «переход от незнания к знанию» каждый раз означает глубокий мировоззренческий и духовный перелом. Но вместе с тем сохраняется и совершенно элементарная традиционная форма подобного перехода: поступает некое известие (ложное сообщение о смерти жены Лаврецкого), обнаруживается некое обстоятельство (она оказывается живой) — и все сразу меняется. Основная предпосылка сюжетных переходов тоже соответствует классической традиции: перипетиям предшествуют ошибки героя (женитьба на Варваре Павловне, потом желание «вторично изведать счастья в жизни»). Ошибки эти опять-таки имеют как глубинный (погоня

за ложными или недоступными ценностями), так и совершенно элементарный смысл. Важен для тургеневского сюжета и законченный цикл «страдания» героя, тоже занимающий свое каноническое место — в финальной части истории Лаврецкого.

Соответствие новой тургеневской фабулы общеизвестному трагедийному канону не приходится считать случайным, поверхностным или формальным. Сюжетная динамика «Дворянского гнезда» ведет к непримиримой коллизии счастья и долга: таким образом становится очевидным, что тяготение к трагедийной структуре кроется здесь в самой основе действия. Написанный в середине XIX в. русский реалистический роман по-своему возрождает излюбленную схему драматургов-классицистов. Тургеневские герои — в положении Родриго и Химены: им, как и действующим лицам корнелевского «Сида», приходится выбирать между долгом и чувством, и необходимость этого выбора обнаруживает непреодолимые трагические противоречия<sup>19</sup>. По-видимому, высокая и катастрофическая напряженность борьбы двух противоположных нравственных начал в драматическом действии оказалась созвучной трагическому содержанию самой жизни, открыла путь к художественному освоению совершавшегося в России духовно-исторического перелома, к постижению противоречий прогресса, диалектики необходимых приобретений и невозвратимых потерь.

Следует сразу же отметить принципиальную новизну такой формы проникновения трагического в романную структуру. В «Рудине» трагическое начало входило в роман как внефабульная лирико-символическая антитеза, не затрагивающая жанровых особенностей сюжета, не охватывающая всех аспектов характера героя<sup>20</sup>. Говоря иначе, — как форма относительно самостоятельная, «непосредственно соотносимая с художественной мыслью произведения»<sup>21</sup>. Теперь же происходит нечто иное, для реалистической литературы XIX в. пока еще чрезвычайно редкое: прозаический роман включает в свой художественный строй чисто трагедийную коллизию и чисто трагедийную фабулу (то есть канонические элементы трагедийного жанра), но включает их так органично, что читатель вряд ли обращает внимание на парадоксальность совершившейся трансформации.

Ее и в самом деле легко не заметить, и тем она важнее. Впервые элементы собственно трагедийной структуры даны всецело в романном духе, без всякой «ценностно-удаляющей дистанции» (термин М. Бахтина) — мифологической, легендарной, исторической, условно-поэтической или какой-либо иной. Исчезла всегда сохранявшаяся и лишь менявшаяся от эпохи к эпохе свои формы эстетическая замкнутость трагедийного, резко отделявшая мир трагедии от уровня житейской обыденности, не позволявшая читателю или зрителю воспринимать трагедийного героя как ровню себе, а потому и судить его по

обычным критериям житейской оценки. Теперь это стало возможным: отсутствие традиционной эстетической дистанции, принципиально иная степень психологической и бытовой конкретности оборачиваются тем, что герой и читатель оказываются на одном уровне, и трагедийная коллизия может быть понята и оценена с разных точек зрения, в том числе и с такой, которая отрицает ее неразрешимость (можно вспомнить для примера раннюю рецензию Писарева — Рассвет, 1859, № 11, отд. II). Но оказавшись доступной житейскому восприятию, коллизия не утратила своей возвышенной серьезности, сохранила способность противиться неоправданному применению житейских критериев. Самое чувство дистанции, отделяющей мир читателя от трагической проблематики, в сфере которой живут герои, не исчезает совершенно, но лишь меняет свою природу. Словом, происходит перемена, открывающая возможность выразить трагизм обыкновенного<sup>22</sup>.

\* \* \*

Коллизия чувства и долга вошла в творчество Тургенева еще до начала работы над «Дворянским гнездом» и первоначально была испытана в рамках иной жанровой структуры. Речь идет о «Фаусте» (1856) — одной из характернейших тургеневских повестей 50-х годов. В тургеневском «Фаусте» традиционные противоположности, по существу, уравнивались: двойственное осмысление обеих в конечном счете приводило к тому, что ни одна из них не могла безусловно возвыситься над другой. Лирической теме постоянно сопутствовала высокая тональность, связывающая любовь с миром идеальных стремлений и духовных ценностей человека. С поэзией любви, мечтой о счастье была слита в повести вся красота мира. Но в общем звучании темы светлая тональность то и дело перебывалась другой — мрачной и зловещей, напоминавшей о том, что страсть — стихия иррациональная, слепая, необузданная, катастрофически неподвластная контролю разума, безразличная к добру и злу. На другом полюсе требование подчинить человеческую жизнь суровой морали отречения и самообуздания открыто несло в себе высокий гуманистический смысл, было проникнуто пафосом нравственной ответственности человека перед людьми. Мысль о «цепях долга» обретала опору в понимании бесконечной сложности жизни, перед лицом которой человек никогда не может быть уверен в том, что он постиг ее законы, отделил добро от зла и нашел безошибочные решения своих или чужих проблем. Идея долга звучала в тональности древних заповедей и, окруженная их ореолом, на какое-то мгновение получала в лирической атмосфере финала ранг абсолютной нравственной максимы. Но объективная логика сюжетного действия обнаруживала и другое: ни один из

реально представленных в повести вариантов морали отречения не мог быть признан выражением свободы человека. Для каждого из героев отречение и смирение оказывались элементарной жизненной необходимостью, к которой приводили крушение надежд, изжитость чувств, убывание душевных сил. Поэтому в «Фаусте» мораль самоотречения сосуществовала с поэзией любви и стремления к счастью, не уступая ей, но и не одерживая над ней победу<sup>23</sup>.

Однако для того, чтобы придать равноправному противостоянию двух начал характер трагической коллизии, Тургеневу пришлось, как верно подметил Писарев<sup>24</sup>, создать явно искусственную ситуацию — столкнуть героя с исключительной личностью, поставленной в почти невероятное положение, и довести это столкновение до крайних (то есть, в сущности, тоже исключительных) последствий, до гибели человека. В конечном счете любовь предстала силой катастрофической. На этом фоне прозвучавшее в повести требование отречения получило нравственную убедительность. Обрисовалась антиномия достаточно высокая и напряженная. Но ее высота и напряженность не были подлинными: сочетание нарочито сконцентрированных исключительных условий оказывалось единственным источником трагедийного накала.

По-видимому, в наибольшей степени это объяснялось отвлеченностью построенной Тургеневым коллизии. При всей точности обозначенных в «Фаусте» культурных примет эпохи воссозданную здесь драматическую историю легко было представить себе разыгравшейся и на какой-то иной национально-исторической почве — если не в другое время, то во всяком случае в другой стране. В содержании ситуации не обнаруживалось ничего такого, что с необходимостью прикрепляло бы ее именно к условиям русской жизни и заставляло бы воспринимать ее как порождение этих условий. Разумеется, повесть не случайно появилась в предреформенные годы, когда начинался пересмотр вековых установлений общественной морали, когда проблема нравственного идеала становилась чрезвычайно актуальной. Неслучайной была и полемическая реакция Добролюбова, вызванная тургеневским «Фаустом». Но связь повести с общественным и духовным переломом, который переживала Россия, была скорее аллюзионной, во многом внешней, лишенной настоящей органичности. И прозвучавшая в финале мысль о необходимости «железных цепей долга» (VII, 50) утверждалась как некая вневременная максима, вне представления о каких-либо определенных ее применениях.

Абстрактность трагической коллизии в «Фаусте», так же как и самый тип ее связи с реальными противоречиями современности, делали ее неожиданно близкой ее драматургическому, классицистскому прообразу. Противоречие чувства и долга, как и в трагедиях классицистов, стояло здесь над героями

и было как бы задано им заранее, а не выросло органично изнутри их собственных характеров. Правда, заданность эта была уже несколько иного свойства, чем, скажем, у того же Корнея: конфликт и венчающая его катастрофа мотивировались уже не логически ясными антиномиями универсального разума, но романтически смутной, до конца не проявляемой мыслью о «тайных силах», на которых «построена жизнь» (VII, 16). Однако коллизия все-таки и здесь была предпослана этим конкретным индивидуальностям и конкретным их взаимоотношениям. Примерно то же самое можно сказать об основной сюжетной ситуации, о ее поражающей воображение исключительности и катастрофичности. Все это было близко к «классическим» образцам и, пожалуй, чересчур близко. Если для корнелевского мира экстраординарность и определенная абстрагированность трагедийной фабулы были совершенно естественными и уместными, то в художественном мире тургеневского «Фауста» эти качества обернулись оттенком ответственности в развитии и обосновании авторской мысли. Трагедийная коллизия как-то не «вращалась» в структуру прозаического жанра, «гибрид» получался недостаточно жизнеспособный, и, может быть, именно нерешенностью проблемы объясняются поиски иного подхода к ней, предпринятые в «Дворянском гнезде».

В новом тургеневском романе тема долга прежде всего была конкретизирована и получила непосредственно социальный смысл, обернувшись идеей дела. Идея эта начинает вырисовываться еще в предыстории героя (VII, 174), опять всплывает в рассказе о первом дне пребывания Лаврецкого в Васильевском (VII, 190), а затем оказывается одной из главных дискуссионных проблем в диалоге Лаврецкого и Михалевича (VII, 203—204). И, наконец, в споре Лаврецкого с Паншиным дело приобретает уже вполне определенные очертания: «Пахать землю... и стараться как можно лучше ее пахать» (VII, 233). Знаменательна здесь не только конкретность найденной цели. В такой программе ощущается своеобразный максимализм: избрана цель, абсолютно чистая, абсолютно бесспорная, исключая любые нравственные сомнения. Всякое другое дело может оцениваться по-разному, в зависимости от точки зрения. Всякое — кроме этого, оттого оно и открывает возможность обретения духовных ценностей высшего порядка, перспективу превращения «лишнего человека» в человека, нужного всем. Так в малом обнаруживается великое, и в итоге обязанность повседневного труда возвышается до уровня одной из полярностей традиционной трагедийной антиномии.

По-новому возвышена до трагедийного уровня и любовная тема романа. В «Дворянском гнезде» двойственная природа любви получает иное воплощение, чем в близких по времени тургеневских повестях. Перед читателем уже не одна (как бы-

вало обычно), но две совершенно разные любовные истории, пережитые героем. И той из них, которая разворачивается за пределами действия, в сюжетном прошлом героя, словно бы отдано все темное, стихийно-страстное, потенциально-катастрофическое, с чем связывалось в тургеневских повестях 50-х годов «трагическое значение любви». А вторая история, составляющая содержание основной фабулы, в конце концов полностью очищается от всего этого. Начало любви Лаврецкого к Лизе недаром ассоциируется у Тургенева с переходом от язычества к христианству<sup>25</sup>. Эта любовь знаменует собой обновление усталой и, казалось бы, опустошенной души, ее пробуждение для неведомой ей прежде жизни. По мере того, как растет владеющее героем чувство, приходит освобождение от скептицизма, апатии, равнодушия. Появляется возможность еще небывалых переживаний — высоких, целомудренных и святых. Но при всем том перед читателем разворачивается естественный, противоречиво-сложный психологический процесс. В его течении вновь и вновь вырисовываются оттенки того «нормального» для человеческой природы эгоизма, который выражается в нетерпении, в способности отвлекаться от всего, что может быть помехой счастью, в диссонансах, осложняющих отношения двух людей и нарушающих их взаимопонимание. Есть в этих переживаниях и свой естественный драматизм. Зарождающаяся любовь страшит обоих, и страх этот нельзя назвать беспричинным. Отдаваясь стихии чувства, отдельное человеческое «я» утрачивает свою отдельность и как бы перестает быть самим собой. Это ощущает Лиза, которая испытывает стыд и неловкость, заметив, что у нее уже не может быть тайн от Лаврецкого («точно чужой вошел в ее девическую, чистую комнату» — VII, 224). Это ощущает и Лаврецкий, без радости убедившийся в том, что опять готов «отдать свою душу в руки женщины» (VII, 226). Правда, всякий раз новый душевный подъем преодолевает возникшие противоречия. После каждого нового кризиса любовь становится все более возвышенной и одухотворенной. Но даже в сцене ночного свидания Лаврецкого и Лизы находится место смущению и страху.

Мгновенное (и лишь мгновение длящееся), но полное преодоление этих противоречий приносит финал XXXIV главы, момент, когда в сознание Лаврецкого внезапно врываются звуки музыки Лемма. Замечено, что в характеристике учителя Лизы, в самой тональности повествования о нем сказались традиции немецкой романтической литературы 20—30-х годов<sup>26</sup>. Сказались они и в рассказе о рождении «чудной композиции» Лемма. «Дивные, торжествующие звуки» входят в повествование одновременно с наивысшим взлетом чувства, как удивительное и необъяснимое созвучие ему. «Неожиданной, великой радости», перед лицом которой замирают все



сомнения, вторит порыв почти божественного вдохновения, тоже вызывающий к жизни нечто неожиданное и великое. Это совпадение предстает у Тургенева закономерным и многозначительным. Все подлинно гармонические моменты любви, все наиболее радостные и безмятежные состояния, рожденные ею, герой тургеневского романа переживает вне ситуаций общения, всегда как нечто хотя бы отчасти самодовлеющее и самодостаточное (VII, 212—213, 227, 235—237)<sup>27</sup>. В этих состояниях всегда есть что-то близкое природе эстетических переживаний. И более всего — природе тех особых эмоциональных стихий, воплощением которых романтики считали музыку.

Романтики были убеждены, что именно в музыке и через нее любовь находит для себя наиболее адекватное выражение. Таким образом обнаруживается ее идеальная сущность<sup>28</sup>. «В зеркале звуков,— писал Вакенродер,— человеческое сердце познает себя; именно благодаря им мы научаемся чувствовать чувства»<sup>29</sup>. Отсюда — открываемая музыкой возможность восприятия наших собственных эмоций как высших ценностей. «Инструментальная музыка,— писал Гофман в своей „Крейслериане“,— там, где она действует сама по себе... как музыка... должна пробуждать в глубине души предчувствие той радости, которая... выше и прекраснее всего, что есть в нашем замкнутом мире»<sup>30</sup>. Это — выражение высшей полноты бытия, но полноты, не удовлетворенной собою, томящейся по мирам иным. Это — выражение поэзии земного, достигающей грани неземного, но не пересекающей эту грань. Это — выражение переходящего, устремленного к вечности, к абсолюту. Такова, согласно представлениям романтиков, субстанция любого возвышенного чувства и, в частности, субстанция любви, субстанция, выражаемая музыкой и только в музыке открывающая свой подлинный лик.

Описание мелодии Лемма полно ассоциаций, восходящих к этим философско-поэтическим концепциям. Ее характеристика строится на освященной романтической традицией контрастах (которым, однако, сообщается особый акцент, резко напоминающий о том, что стихии музыки и любви все-таки принадлежат «нашему замкнутому миру»). Мелодия «сияет» и в этом сияющем торжестве своем «томится», но томится «вдохновением, счастьем, красотой». Она «растет» и тут же «тает», как бы уничтожаясь на высшем пределе самоутверждения. Она «дышит» бессмертным чувством, но бессмертное чувство это — грусть. Ее содержание беспредметно, таинственно, даже мистично, но это поэтическая мистика земного, тайны «здешнего» бытия: мелодия касается всего «дорогого, тайного, святого... что есть на земле», в небеса она уходит, чтобы там «умирать» (VII, 238). Все эти парадоксальные сочетания не только находят себе параллели в отдельных формулах романтической философии музыки — они сродни (хотя и не безус-

ловно) самому ее существованию. О романтических концепциях напоминает и характерный сюжетный контраст, объясняющий неожиданный творческий взлет вечного горемыки и неудачника. Лемм бессилен, пока пытается выразить свое собственное загаданное чувство к Лизе (VII, 207). Но создает гениальную композицию, когда в его стремлении воплотить поэтическую сущность чувства появляется необходимая ступень бескорыстной отрешенности и свободы.

Отзвук этих же концепций ощущается и в ситуации, когда Лаврецкий, «похолодевший и бледный от восторга», изумляется звукам, в которых, «казалось, говорило и пело все его счастье» (VII, 238). Узнавая в музыке свои собственные переживания, герой в то же время испытывает ощущение чуда. Это дано как знак соприкосновения с чем-то высшим: именно высшую, идеальную сущность любви выражает композиция Лемма. Освещается «субстанциальная» основа чувства (та самая, о которой вела речь романтическая философия музыки), основа, теперь уже не заслоняемая естественными психологическими противоречиями, воздействиями житейских обстоятельств, превратностями опыта, памятью прожитых лет. Все это не отменяется музыкальным откровением, но отступает на второй план перед тем глубинным и неизмеримо более важным, что это откровение приносит с собою.

Словом, обе противопоставляемые темы подняты в «Дворянском гнезде» на равную высоту, свойственную поляриностям трагедийного конфликта. И обе наделены одинаково грандиозной универсальной масштабностью. Если чувство долга и поиски дела оборачиваются воссоединением с родиной, приобщением к национальной судьбе, то любовь и стремление к счастью приобретают в вершинных точках повествования космический смысл. О многообразном выражении этих универсальных смыслов речь впереди, а пока важно отметить именно равновысокость двух тем. Не менее важно, что в движении сюжета они то и дело переплетаются и, в сущности, оказываются нерасторжимыми. Очевидно, что жажда счастья (в подлинном смысле этих слов) развивается вместе с чувством долга — как проявления одной и той же степени одухотворенности всей внутренней жизни человека. Первоначально чувство родины приходит к Лаврецкому как «мирное оцепенение». В этом возвышенном состоянии есть нечто родственное обломовскому покою. В этом состоянии Лаврецкий еще может быть назван байбаком, оправдывающим свое безделье: перспектива инертного подчинения потоку жизни и впрямь еще не исключена для него. Лаврецкий, полюбивший и устремившийся навстречу счастью, уже полон деятельной энергии, обретает ясность общественной цели, испытывает, казалось бы, безвозвратно утраченные порывы к вере. Любовь живет в нем не как особое чувство, отделенное от всех прочих, а напротив, сразу же ста-

новится источником нравственных сил и духовных стремлений. Дело, родина, народная правда — все это в конце концов сливается для Лаврецкого с образом Лизы, все неотделимо от ее обаяния. Даже самоотречение, к которому приходит тургеневский герой, подготовлено любовью: оно было бы невозможно без того преобразования души, которое вызвано ею. Эта неразрывная связь различных чувств становится предпосылкой гармонического идеала, объединяющего в себе «честный, строгий труд», высокие и надежные нравственные принципы, любовь, счастье «на всю жизнь», веру в высший смысл человеческого существования. Идеал этот представляется не только достойным, но и, главное, вполне осуществимым. Герой как будто бы не хочет и не ждет ничего невозможного: все, что ему нужно, так просто и доступно — пахать землю, заботиться о людях, которым нужна его помощь, любить, верить и быть счастливым.

Однако резкий поворот сюжета открывает именно невозможность этой простой и ясной гармонии. Любовь и счастье вновь (в который уже раз) оказываются несовместимыми требованиями долга — даже на высочайшей ступени своей духовности и нравственной чистоты, даже для человека реально мыслящего, деятельного, вовсе не ущербного и не беспочвенного. Острота ситуации усилена повторами. Лаврецкий дважды увлекается стремлением к счастью и дважды терпит крах. Но первый раз читателю легко с этим примириться. Смысл побуждений, движущих героем, в сущности, эгоистичен: «Ты жёлал самонаслаждения, — говорит Лаврецкому Михалевич, — ты хотел жить только для себя... И все тебя обмануло; все рухнуло под твоими ногами» (VII, 203). Второй раз все складывается иначе, но беспощадный итог — тот же самый. С этим примириться уже невозможно. Это уже подлинно трагическая коллизия, конечно, принявшая иную форму, чем чисто драматургические коллизии Корнеля или Расина, но при всем том родственная им своей возвышенно-бескомпромиссной напряженностью и неразрешимостью.

\* \* \*

Впрочем, трагическое и в «Дворянском гнезде» остается опорой эпоса. При всей мощи и четкости трагической коллизии она не нарушает равновесия эпической структуры «Дворянского гнезда». Равновесие это устойчиво поддерживается всеобъемлющей взаимозависимостью и взаимопереходностью различных структуробразующих начал.

Трагические противоречия не сразу приобретают форму коллизии. Первоначально они входят в роман как поэтические антитезы, контрасты, диссонансы, возникающие над сюжетом и по видимости никак не отражающиеся на его развитии. Это

еще не противоречия, а лишь намеки на возможность их появления. Иногда такие намеки едва заметны. Один из них тончайшим призвуком вкрадывается в характеристику Лизы — речь идет о ее отношениях с музыкой. В них с самого начала есть что-то настораживающее: Лиза не понимает, как поверхностна музыкальность Паншина, не чувствует той бездны, которая отделяет дилетанта от истинного художника с задатками гениальности, да и нет никаких указаний на то, что Лиза различает эти задатки (Лемм в ее глазах — «бедный, одинокий, убитый человек»; других оценок и характеристик мы от нее не слышим). Показательно авторское замечание о ее игре: «Лиза играла... очень отчетливо» (VII, 193). Замечание это почти совпадает с первой характеристикой музицирования Варвары Павловны: «Она... села за фортепьяно и отчетливо сыграла несколько шопеновских мазурок» (VII, 169—170). Такое определение для Тургенева многозначительно и, судя по всему, характеризует отсутствие подлинного контакта с музыкой. Тема музыки еще не слилась и даже не сблизилась с темой любви, но уже прозвучало (пока еще глухо) предостережение о том, что возвышенно-идеальная духовность, живущая в Лизе, — не в ладах с искусством, с его идеальностью, с его красотой<sup>31</sup>.

Такие диссонансы (примеры их можно было бы умножить) постепенно втягиваются в русло «контрапунктового» развития двух главных сюжетных тем — любовной и общественно-этической. Тема долга не сразу обнаруживает свое глубинное нравственное содержание. В повествовании звучит тема дела, не отделимая от темы воссоединения с родиной. Тема эта взаимодействует с любовной темой по принципу, напоминающему о музыкальных композициях, — не сталкиваясь, но контрастируя (и притом до поры не слишком заметно). Обе темы быстро приобретают лирические свойства. Но проникающие в повествование лирические стихии сразу же оказываются ощутимо разнородными.

Лирический пафос любовной темы звучит, если так можно выразиться, в фетовской тональности. В лирическом «ноктюрне» XXVII главы (VII, 212—213) создается типично фетовская атмосфера: происходит то непосредственное, свободное и на редкость органичное взаимопроникновение лирики любви и лирики природы, которое стало привычным для русского читателя именно благодаря стихотворениям Фета, где «природа в своей очеловеченности... сливается с природной жизнью человеческого сердца»<sup>32</sup>. Такое переплетение человеческого и природного достигается у Тургенева (как и у Фета) не только метафоризацией пейзажа. Можно говорить об органичном слиянии пейзажа и вполне конкретного субъективного переживания, о преобразении пейзажа в этом слиянии. В лирическом описании смягчаются контрасты света и тени, размы-

ваются линии, скрадываются расстояния и границы между предметами, все погружается в таинственную поэтическую неопределенность, преодолевающую отграниченность внешнего мира от внутренней жизни человека, а вместе с тем и объективную «внезаходимость» природных стихий.

Ретроспективная временная дистанция, закрепленная в повествовании прошедшим временем глаголов, формально сохраняется, но, по существу, тоже преодолена. Смешивая (иногда в пределах одной «клеточки» описания) видимое, слышимое, осязаемое, вообще ощущения самого различного рода, Тургенев, подобно Фету, создает чисто лирическую иллюзию сиюминутности происходящего. Как и Фет, он «останавливает мгновение», но неопределенность границ изображаемого такова, что в это лирическое мгновение как бы вмещается весь мир. Создается некий субъективно-объективный «космос», в котором почти неразлично объединены холмы и долины, небо и земля, свет и тень, далекое и близкое, облака и звезды, счастливый, воскресший душой человек и «вся молодая расцветающая жизнь». Такое отождествление частицы и целого, мгновения и бытия достигнуто характерным более всего как раз для Фета (и в 50-е годы еще очень острым для читательского восприятия) поэтическим эффектом: «...природа... живет не вообще как человек, а как человек именно в этот интимный момент»<sup>33</sup>. Тем самым устанавливается «связь данного момента с жизнью... в ее космическом значении»<sup>34</sup>.

Эта связь означает духовную сопричастность личности всему природному бытию. Но так же, как и в лирике Фета, такое состояние возможно лишь в ограниченной эмоциональной сфере, за пределами которой остается весь мир повседневных тягот и забот, социальных противоречий, труда, страданий, борьбы. В подобном состоянии душа человека открыта лишь для тех впечатлений жизни, которые сродни любви и красоте или очищены и преображены ими. Заметна и своеобразная «эгоцентричность» картины мира, созданной лирическим переживанием. Центром возникающей лирической «вселенной» оказывается отдельное человеческое «я» и его сиюминутное душевное состояние. Именно субъективная энергия этого состояния сплавляет воедино отдельные части образовавшегося целого. Связь между личностью и мирозданием устанавливается центростремительно и напрямую, минуя все собственно социальные опосредствования: таково глубинное содержание темы любви и счастья, выносимое на поверхность романа «высоким лирическим движением» (говоря словами Гоголя).

Тема воссоединения с родиной и поисков дела звучит в иной тональности, которую условно можно было бы назвать «некрасовской». Во всяком случае, фрагменты, рисующие возвращение Лаврецкого домой и его пребывание в Васильевском, несут в себе немало конкретных перекличек с лирической поэмой

Некрасова «Тишина», опубликованной осенью 1857 г. и еще свежей в памяти Тургенева и его читателей в пору работы писателя над «Дворянским гнездом», так же как и в пору выхода этого романа в свет<sup>35</sup>. Но дело не только в этих (пусть и многочисленных) конкретных параллелях. Не менее существенно общее сходство лирических «атмосфер», окружающих аналогичные темы у Некрасова и Тургенева. «Васильевские» эпизоды «Дворянского гнезда» сближены с «Тишиной» жесткой отчетливостью предметных деталей в лирических описаниях, по-некрасовски неярким и неидиллическим колоритом разлитой в этих описаниях поэтичности, смелым, но точно отмеренным сочетанием традиционно высокой и прозаической стилистики и т. п. Важно и сходство направлений, в которых развивается тема у обоих писателей. У Тургенева, как и у Некрасова, оно противоположно основному лирическому «ходу» поэзии Фета. Материал «васильевских» эпизодов (как и материал эпизодов, участвующих в развитии любовной темы) тоже пронизан движением субъективных переживаний Лаврецкого. Но движение это устремлено к непосредственному слиянию с громадной социальной общностью. Как и у Некрасова, индивидуальное мироощущение расширяется до общенационального чувства родины; перед нами — растворение и возрождение личности в живой стихии народного бытия. Как и в некрасовской поэме, доверие к стихийному ходу жизни освобождает героя от страданий («скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег»), исчезает рефлексия, человек на наших глазах приближается к тому, чтобы почувствовать себя органической частью целого и осознать в трагическую минуту общерусскую основу своей судьбы<sup>36</sup>. В лирической атмосфере «васильевских» эпизодов тоже происходит взаимопроникновение внутренних переживаний героя и впечатлений внешнего мира. Но природа этого взаимопроникновения существенно иная, чем в лирических фрагментах фетовской тональности: отдельное «я» — уже не центр лирической «вселенной», а своеобразный орган действующих в ней сверхличных сил. В минуты «мирного оцепенения» размышления Лаврецкого неотделимы от всей текущей вокруг него «тихой жизни»: по точному наблюдению Ю. Николаева (Ю. Н. Говорухи-Отрока), «в нем как бы сама жизнь задумалась над собой»<sup>37</sup>.

Столь различные лирические тональности не соотносены открыто с двумя именами и традициями, уже воспринимавшимися в конце 50-х годов как воплощения противоположных полюсов русской поэзии. Однако независимо от того, вспоминает или не вспоминает читатель о Некрасове и Фете, противоположность двух тем неизбежно ощущается, и такое ощущение, по-видимому, предполагается замыслом Тургенева. Противоположности, правда, сходятся и даже объединяются — в XXXI главе, где рассказывается о том, как Лиза и Лаврецкий вместе

молятся за упокой души Варвары Павловны, которую они считают умершей (VII, 227). Но образовавшееся гармоническое единство двух стилей сразу же вслед за тем распадается — рядом с психологическими и событийными признаками обострившихся противоречий («Настали трудные дни для Федора Ивановича...» — VII, 226) вновь появляется собственно эстетический сигнал несовместимости питающих эти два стиля противоположных сюжетных тем.

Тревожный сигнал этот подается неоднократно: хрупкость и неустойчивость мгновениями возникающей гармонии возмущается самим ритмом сюжетосложения. Гармония неизменно оказывается возможной лишь в пределах лирически переживаемого мгновения, под защитой его временной и субъективной ограниченности. Всякий раз выплывает что-то, не охваченное ею, и становится ясно, что удержаться ей не дано.

Таким образом складываются (наряду с иными) лирико-поэтические предпосылки коллизии. И когда в XXXVI—XLV главах она поднимается из глубины и реализуется в действии, это столько же внезапно, сколько и подготовлено. Взаимодействие различных факторов оказывается глубоко диалектическим: активизация противоположных лирических потенциалов пробуждает трагедийный потенциал фабулы, трагедийные свойства фабулы усиливают лирическое напряжение на обоих противоположных полюсах. В итоге и создается та художественная атмосфера, в которой уместно развертывание классической трагедийной антиномии.

Антиномия счастья и долга развертывается, впрочем, лишь постольку, поскольку она внутренне связана в тургеневском романе с другой, тоже трагедийной по своему происхождению, сюжетной коллизией, здесь, в «Дворянском гнезде», получившей конкретный национально-исторический смысл. Это коллизия, связанная с ответственностью и расплатой за грехи целого рода, с «эдиповской» трагедийной темой. Известно, что сюжет мифа об Эдипе занимал Тургенева всю жизнь<sup>38</sup>. Этот сюжет считался идеальным образцом трагедийного построения: он использован как основной пример в рассуждениях Аристотеля и Гегеля о трагическом (рассуждений этих Тургенев просто не мог миновать в пору становления своих эстетических принципов). Поэтому нельзя считать неожиданным то обстоятельство, что герой и героиня его романа оказываются в положении людей, вынужденных отвечать за то, что совершилось независимо от их сознательных намерений, за чужие заблуждения и преступления. Говоря иначе, — в положении героя древнегреческой трагедии. Главной силой, направляющей читательские ассоциации в сторону мифа об Эдипе и судьбе его рода, а также в сторону сюжетов античных трагедий, опиравшихся на этот миф, является в тургеневском романе тема проклятия.

Тема эта звучит в романе дважды (причем оба раза в предыстории героя, что опять-таки сходно с греческими трагедийными сюжетами, использующими ту же тему). Развивается она «по нарастающей». Сначала угрожает проклятием непослушному сыну Петр Андреевич Лаврецкий. Однако проклятие все-таки не состоялось в полной мере: сын только лишен отцовского благословения. Иная ситуация — в жизни Федора Лаврецкого. Здесь проклятие уже прозвучало: «Знаю, — говорит Глафира, — кто меня отсюда гонит, с родового моего гнезда. Только ты помани мое слово, племянник: не свить же и тебе гнезда, скитаться тебе век» (VII, 172). Оба раза событие не остается без последствий. Лишенного родительского благословения Ивана Петровича постигает страшный удар. Судьба Федора Лаврецкого складывается в точном соответствии с предсказанием-проклятием тетки: он заканчивает жизнь в полном одиночестве, бессемейным бобылем<sup>39</sup>. Оба раза совпадение можно истолковать как случайное. И оба раза можно поверить в силу проклятия. Тема, таким образом, получает оттенок традиционного смысла, напоминающего о проклятии Пелопса, которое послужило первопричиной всех ошибок и бедствий Эдипа. Это напоминание усиливает ошутимость трагедийного начала в романе и в то же время увеличивает историческую остроту его проблематики.

Однако нетрудно заметить, что обе сплетенные в тургеневском романе трагедийные коллизии развертываются и достигают в нем необходимой напряженности лишь постольку, поскольку в круг его образов входит подлинно трагический характер. Герой «Рудина» в определенный момент «дорастает» до трагизма. В «Дворянском гнезде» Тургенев вводит героиню, наделенную трагическим характером изначально. Уже в первых сценах, где участвует Лиза, достаточно намеков и указаний на то, что в этой цельной, простой натуре есть некая, пока еще неведомая духовная глубина<sup>40</sup>. А в первом споре Лизы с Лаврецким становится очевидным, что кроткая женственность героини (как точно заметил Д. Н. Овсяннико-Куликовский) таит в себе «особое душевное начало, стойкое и неуклонное, как логика, неумолимое, как религиозный кодекс, бесповоротное, как категорический императив нравственности»<sup>41</sup>. Дальнейшее движение сюжета и, в особенности, его развязка обнаруживают в действии трагическую неподатливость этого странного характера, его неподвластность обстоятельствам, жизненному опыту, закону рационального основания решений и поступков. Чем ближе к развязке, тем настойчивее становятся указания на таинственность и невыразимость происходящего в Лизе. Каждая из таких особенностей приближает Лизу к классическим типам трагедийных героинь. Она уже явно из того ряда, что и Антигона, Корделия, Химена: она на-



делена той же степенью героической исключительности и окружена таким же эстетическим ореолом.

Но не менее очевидно и то, что изначальный трагический потенциал характера Лизы реализуется лишь благодаря его взаимодействию с эпически многосложным, разветвленным движением сюжета. Если бы, например, в это движение не вторглась линия «плутовских» интриг Варвары Павловны, трагическая природа героини просто не имела бы повода (да и причины) проявиться, и притаившиеся в глубине сюжета трагедийные коллизии не смогли бы обнаружиться и замкнуться.

Словом, эпическое и трагическое начала не могут обособиться и отделиться друг от друга: в «Дворянском гнезде» они развиваются лишь во взаимной связи<sup>42</sup>. Не может выделиться, обособиться и начало лирическое. Объективное авторское повествование временами очень близко к «лирической концентрации» (прежде всего в ключевых моментах развития тех тем, о которых шла речь выше). Но «сгущения» лиризма не приводят к разрыву эпической ткани повествования. Лиризм в такие моменты объективирован тем, что точно введен в границы субъективного кругозора героя и не перерастает этих границ ни в композиционном, ни в стилистическом плане. В пределах основного сюжета — вторжениям лирической стихии не сопутствуют резкие сдвиги в сторону поэтической абстрактности изображения или заметная ритмизация речи повествователя. Мера условности, ее обычный «коэффициент» не изменяются в «Дворянском гнезде» так круто, как, скажем, в романе Лермонтова или в поэме Гоголя. В повествовании не очень заметны и не очень активны повторяющиеся мотивы, гораздо меньше, чем в «Рудине», акцентируются ассоциативные связи между отдельными эпизодами и деталями, способные образовать символические «сверхсмыслы». Символика вообще не играет в рамках основного сюжета сколько-нибудь существенной роли. Только в эпилоге лиризм облекается в те более напряженные и ощутимо условные формы, которые позволяют вспомнить о символическом подтексте. Но именно вспомнить, не более. Перед нами знаки высокого смысла представших читателю коллизий, проблем, человеческих судеб, но смысл этот принадлежит самим изображаемым коллизиям, проблемам, судьбам, а не служит указанием на какую-то перспективу, ведущую далеко за их пределы. Глубинное содержание образов целиком в тексте, а не «за» ним. Поэтому оно и не может принять символических форм: еще очень важный в «Рудине» символический подтекст в «Дворянском гнезде» исчезает, обочиваясь глубиной текста.

В образовании живой взаимосвязи и взаимопереходности различных художественных начал едва ли не решающую роль играют характер и судьба Лаврецкого. В его лице тургеневский роман — единственный раз на протяжении 50-х годов —

допускает в свои пределы фигуру подлинно романного героя. В числе прочих свойств характера Лаврецкого особенно важна его причастность ко всем представленным в романе сферам и стихиям жизни. Он, единственный, совмещает в себе естественный эгоизм и высокую духовность, подвластность обстоятельствам и внутреннюю независимость, заурядность и необычность, какую-то долю простодушия и качества мыслящего человека, жажду познания, потребность высшей цели.

Открытый и доступный всему человеческому, характер Лаврецкого является той мерой, которой испытывается как высокое, так и низкое. Вместе с тем этот характер оказывается точкой встречи и взаимопроникновения жизненных полярностей, а, соответственно, и неким «средостением», объединяющим полярности художественные, которые тоже встречаются и сливаются в нем. Образ героя равно приобщен к эпической, трагической и лирической стихиям романа, а все они как бы утрачивают в нем свою раздельность.

Это живое слияние разнородного исключает возможность, еще в «Рудине» вполне естественную, — универсальное содержание романа не отделяется от эмпирической реальности характеров и сюжета. И наглядным примером может служить сама образная характеристика Лаврецкого. Рассказывая его предысторию, автор сообщает, что герой наречен Федором в честь святого мученика Феодора Стратилата (VII, 155). Детали такого рода у Тургенева обычно значимы: так, по-видимому, обстоит дело и на этот раз. Некоторые моменты характеристики и судьбы Лаврецкого сопоставимы с мотивами жизнеописания Феодора Стратилата и могут рассматриваться как скрытые парафразы этих мотивов. Феодор Стратилат сравнивается с Гераклом, такое же сравнение мелькает и в характеристике Лаврецкого («юный Алкид». — VII, 171). Приглашенный принять участие в языческом празднестве, Феодор Стратилат разбивает языческих идолов. Не соотносятся ли с этим, по косвенной ассоциации, стихи Михалевича, повторяемые Лаврецким («И я сжег все, чему поклонялся»)? Стратилату помогают сострадание и молитвы Евсевии — в самой общей форме это составляет параллель попыткам Лизы помочь Лаврецкому и укрепить его. К Феодору, перенесшему неисчислимые муки, является ангел и делает его нечувствительным к боли. Опять-таки, если взять этот мотив в самых общих чертах, то можно рассматривать как его реалистический парафраз освобождение Лаврецкого от страданий после пережитого им душевного перелома. Наконец, агиографическому финалу, рассказу о том, как Феодор Стратилат совершает акт самоотречения и кротко идет навстречу смерти, соответствует еще один, тоже трансформирующий его, реалистический парафраз — умиротворенное прощание Лаврецкого с жизнью, светлое примирение с ее концом. Разумеется, все эти парал-

лели возможны лишь при том условии, что оба сюжета рассматриваются на уровне самых общих ситуативных схем. И все-таки параллели возможны<sup>43</sup>.

Какие дополнительные качества сообщают образу героя эти ассоциативные параллели? Его история получает «бытийную» масштабность и общечеловеческий смысл, герой возвышен возможностью сопоставления с легендарным христианским мучеником. Но смысловой энергии такого сопоставления недостаточно для того, чтобы в романе образовался «мистериальный» смысловой план. Воссозданная Тургеневым жизненная атмосфера не обладает той разреженностью, а характер героя — той «неплотностью», которые могли бы позволить такому плану выделиться и обрисоваться. Психологический анализ (а в характере Лаврецкого Тургенев на него не скупится) заполнил все свободные пространства, где могли бы развернуться символические значения. Поэтому и в эпицентре романа символический подтекст оборачивается глубинным содержанием самого текста. Символическая стихия растворяется в нем и продолжает существовать лишь в преобразованной форме — как энергия, питающая авторскую концепцию характеров и сюжета.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Все цитаты из произведений и писем Тургенева приводятся по изданию: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Соч., т. 1—15. Письма, т. 1—13. М.; Л., 1960—1968 (ссылки даются в тексте, римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница. П. — означает «Письма»).

<sup>2</sup> См.: Баевский В. С. «Рудин» И. С. Тургенева. Три этюда о главном герое. — Уч. зап. Смоленского и Новозыбковского пед. ин-тов, т. 7. Филологические науки. Смоленск, 1968, с. 74—77. Герасименко Л. А. О жанровой специфике романов И. С. Тургенева 50-х годов (к вопросу о характере «новой манеры»). — В кн.: Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975, с. 68—70.

<sup>3</sup> Петровский М. А. Морфология новеллы. М., 1927, с. 73.

<sup>4</sup> Об этом: Баевский В. С. «Рудин» И. С. Тургенева (к вопросу о жанре). — Вопросы литературы, 1958, № 2, с. 139—140.

<sup>5</sup> Характеристика «ступенчатых» построений дана в работе В. Б. Шкловского «О теории прозы» (М., 1929, с. 33—34). Ср. его же «Развертывание сюжета» (Пг., 1921, с. 2—3).

<sup>6</sup> «Ступенчатость» основного сюжетного эпизода делает естественной его незамкнутость, оправдывая присутствие развернутых предьсторий, параллельно развивающихся сюжетных линий и т. п. «Ступенчатое» развитие отменяет новеллистический закон концентрации сюжета, затрудняющий его «развертывание в широту и во времени» (См.: Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972, с. 254—257).

<sup>7</sup> О значении подобных переходов см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 94—97.

<sup>8</sup> О важности принципа контрастов для сюжетного построения и ведения повествования в «Дворянском гнезде» см.: Герасименко Л. А. О жанровой специфике романов И. С. Тургенева 50-х годов, с. 76.

<sup>9</sup> Об этих свойствах эпических структур см., например: Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 47.

- <sup>10</sup> Эта особенность построения «Дворянского гнезда» подробно охарактеризована еще в работе Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Этюды о творчестве И. С. Тургенева» (Харьков, 1896, с. 197—202).
- <sup>11</sup> Русский вестник, 1859, № 8, кн. 2, с. 534.
- <sup>12</sup> Эта особенность образной системы романа отмечена, например, в книге М. А. Рыбниковой «По вопросам композиции» (М., 1924, с. 102—103).
- <sup>13</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве И. С. Тургенева, с. 232.
- <sup>14</sup> Гете и Шиллер. Переписка, т. 1. М.; Л., 1937, с. 260.
- <sup>15</sup> Проявления драматической тенденции в романе «Рудин» описаны, в частности, В. С. Баевским. См.: Вопросы литературы, 1958, № 2, с. 136—138.
- <sup>16</sup> Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930, с. 194.
- <sup>17</sup> Курляндская Г. Б. Сцены драматического действия в романах И. С. Тургенева.—Уч. зап. Орловского пед. ин-та, т. 23. Орел, 1964, с. 169, 177 и др.
- <sup>18</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 71—86. См. также: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 33—42.
- <sup>19</sup> См. об этом: Сигал Н. Пьер Корнель. Л., 1957, с. 33—37. Или: Бояджиев Г. Искусство классицизма.—Вопросы литературы, 1956, № 10, с. 116—117.
- <sup>20</sup> См.: Маркович В. М. Роман И. С. Тургенева «Рудин» и традиции натуральной школы.—Русская литература, 1981, № 2, с. 121—125.
- <sup>21</sup> Кургинян М. С. Трагическое и его роль в познании нового: Из истории западноевропейской драмы и романа.—В кн.: Литература и новый человек. М., 1963, с. 363.
- <sup>22</sup> Характерно, что почти одновременно коллизия любви и долга обретает новую жизнь в предреформенной русской драматургии. Ведь именно эта коллизия оказывается важнейшим источником драматургического напряжения в пьесе Островского «Гроза», законченной в том же 1859 году, когда был опубликован роман Тургенева «Дворянское гнездо». Вопрос о соотношении уже сложившейся у Островского поэтики «пьес жизни» с этим внезапно вторгшимся в их полуэпический строй традиционно-классицистским трагедийным началом, несомненно, заслуживает специального исследования.
- <sup>23</sup> Подробнее об этом: Маркович В. М. Повести Тургенева 1854—1860.—В кн.: Тургенев И. С. Собр. соч., в 12-ти т., т. 6. М., 1978, с. 317—319.
- <sup>24</sup> Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1955, с. 265.
- <sup>25</sup> Такая ассоциация отчетливо сквозит в стихах Михалевича, повторенных Лаврецким и напоминающих об известном эпизоде крещения франкского короля Хлодвига святым Ремигием (VII, 201, 213, 510).
- <sup>26</sup> См. об этом, например, в комментарии Т. П. Головановой к тексту «Дворянского гнезда» (VII, 485—486).
- <sup>27</sup> Подобная же особенность любовных переживаний героя четко обрисована еще в повести «Ася», опубликованной в начале 1858 г., за год до выхода в свет романа «Дворянское гнездо». Но то, что в «Асе» представлялось чертой определенного социально-психологического типа, в «Дворянском гнезде» уже не укладывается в рамки типологических характеристик и явно приобретает общечеловеческий смысл.
- <sup>28</sup> См.: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 261.
- <sup>29</sup> Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977, с. 175.
- <sup>30</sup> Гофман Э. Т. А. Крейслернана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 47.
- <sup>31</sup> Любопытно, что предпосылки этой антитезы можно обнаружить в рассуждениях Вакенродера, у которого в особом фрагменте, оформленном как письмо композитора Йозефа Берглингера, встречается противопоставление творческих наслаждений художника, способного даже «из тя-

гостного зрелища горя извлечь нечто прекрасное», чувствам и поступкам «благочестивых мучеников-аскетов», которые предаются покаянию и само-наказанию, «дабы разделить ужасные страдания человечества» (Вакен-родер В. Г. Фантазии об искусстве, с. 179—180).

<sup>32</sup> Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973, с. 174.

<sup>33</sup> Там же, с. 198.

<sup>34</sup> Там же, с. 197, 198.

<sup>35</sup> Можно отметить и многие аналогичные детали лирических пейзажей, и почти совпадающие моменты «детского умиления», пережитого героями в церкви, и сходство их отношения к народной вере («Бог угнетенных, бог скорбящих...»), и, наконец, явную перекличку мотивов, несущих мысль о целительном влиянии «родной глуши», о необходимости учиться мужеству самоотречения у пахаря, ежедневно шагающего за сохой:

Его примером укрепись,  
Сломившийся под игом горя!  
За личным счастьем не гонись  
И богу уступай — не споря...

(Некрасов Н. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1965, с. 296).

<sup>36</sup> Ср.: Лебедев Ю. В. Н. А. Некрасов и русская поэма 1840—1850-х годов. Ярославль, 1971, с. 132—133.

<sup>37</sup> Николаев Ю. Тургенев. М., 1894, с. 93.

<sup>38</sup> См.: например: Сакулин П. Н. На грани двух культур. И. С. Тургенев. М., 1918, с. 30, 56 и др.

<sup>39</sup> Характерно, что напоминание об одинокой смерти Глафиры, «согнанной» с «родового гнезда», вторично входит в повествование в тот момент, когда Лаврецкий — уже на пороге счастья. Все призраки прошлого разом становятся между ним и Лизой. Подобная — напряженная и остро значимая — соотносительность прошлого и настоящего составляет типичную особенность драматургических структур, наиболее актуальную в трагедийном жанре.

<sup>40</sup> См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве И. С. Тургенева, с. 197.

<sup>41</sup> Там же, с. 203—204.

<sup>42</sup> Сказанное в равной мере относится и к отдельным чертам и элементам трагедийной структуры и к самой эстетической стихии трагического, лишь отчасти связанной с ними.

<sup>48</sup> Ср., например: Безобразов П. Византийские сказания. Ч. I. Юрьев, 1917, с. 183—184.



А. Б. МУРАТОВ

**ПОЗДНИЕ ПОВЕСТИ  
И РАССКАЗЫ И. С. ТУРГЕНЕВА  
В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX В.**

В «Русской повести XIX века», обобщающем исследовании, посвященном истории русской повести XIX в., тургеневским повестям 60—80-х годов отведено весьма скромное место. Объясняя причины, по которым «Вешние воды» или «Степной король Лир» не могут рассматриваться как выдающиеся произведения этого литературного периода, Л. К. Долгополов обращает внимание на то, что в ту пору ведущими литературными жанрами стали роман и очерк. «Между ними, лишенная самостоятельного значения, тяготеющая то к роману, то к очерку, но не слишком распространенная и почти не характерная для эпохи, располагается повесть»<sup>1</sup>. Тургеневская повесть, по мысли исследователя, тяготеет к роману: в ней писатель стремится уловить контуры изменчивого и неустойчивого мира современных социальных отношений и этим сближается с Достоевским.

Но эпоху, в которую созданы «Вешние воды», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» Тургенева, «Кроткая» и «Сон смешного человека» Достоевского, в которую появились многие повести Лескова и первые произведения Гаршина, вряд ли можно назвать «малоблагоприятной» для развития неромантических и неочерковых жанров. Все дело в том, что не объяснены еще причины, по которым ведущими жанрами следующего периода истории русской литературы, 80—90-х годов, станут именно «малые жанры», в том числе и повесть (и этот расцвет «малых жанров» не возник вдруг); еще не изучена

поэтика Гаршина, не вполне понятно место Лескова и поздно Тургенева в русском литературном процессе.

Критика 60—80-х годов не смогла по достоинству оценить значение поздних повестей и рассказов Тургенева. Ее многочисленные отрицательные оценки были вызваны непривычным характером новых произведений писателя; те же, кто отнесся к ним сочувственно, в основном ограничивались указанием на их художественное совершенство<sup>2</sup>. Особый круг идей и настроений, отразившийся в поздних повестях и рассказах Тургенева, остался критикой тех лет невыявленным отчасти потому, что эти произведения не находили себе прямого соответствия в художественных исканиях русской литературы тех лет. О Тургеневе как выразителе насущных проблем времени и как о писателе, создавшем крупные художественные полотна, писали лишь в связи с романами «Дым» и «Новь», позднее — в связи со «Стихотворениями в прозе». Но повести и рассказы писателя чаще всего воспринимались как «курьезы», «шутки», созданные рукой мастера, и их связи с литературным процессом казались достаточно эпизодичными и случайными.

«Призраки» и «Довольно» были восприняты читателями последующего десятилетия прежде всего как выражение философских убеждений Тургенева. Они не нашли понимания и сочувствия и вызвали полемические отклики не только в критике, но и на страницах художественных произведений. Достоевский в «Бесах» представил Тургенева в образе Кармазинова, который читает отрывок «Мегси» (пародия на «Призраки», «Довольно» и «Казнь Тропмана») <sup>3</sup>, а Г. И. Успенский написал свой очерк «Выпрямила» как полемику с рассуждениями героя «Довольно» о том, что Венера Милосская «несомненно... принципов 89-го года».

Иное значение приобрел факт создания продолжения «Записок охотника». Их появление было обусловлено теми процессами, которые происходили в литературе о народе на рубеже 60—70-х годов. Традиции тургеневского цикла сохраняли свое живое значение и в последующее десятилетие, о чем ярче всего свидетельствуют «Записки степняка» А. И. Эртеля<sup>4</sup>. Но это значение определялось, конечно, не дополнениями, сделанными в 70-е годы. «Записки охотника» воспринимались как памятник, классическое произведение русской литературы, в котором выразилось горячее сочувствие страдающему народу. «Записки охотника» стимулировали появление «Записок степняка»; в них автор ставил перед собой цель создать новый цикл рассказов о жизни народа в новую историческую эпоху.

Аналогичное значение имела и повесть «Степной король Лир» для творчества Н. Н. Златовратского. Его «Деревенского короля Лира» (1880) можно считать своеобразным откликом на более раннюю повесть Тургенева. Златовратский безусловно воспользовался тургеневским замыслом — построить сюжет

своего произведения по мотивам шекспировской трагедии. Но этим связь двух произведений ограничивается. Повесть Златовратского, в которой говорилось о распаде патриархального крестьянского мира, лишена глубокого общерусского содержания и не выходит по своему смыслу за пределы чисто народнических доктрин и концепций<sup>5</sup>.

В настоящее время исследователи стремятся наметить и другие точки соприкосновения тургеневских повестей и рассказов с литературой 60—80-х годов. Появился целый ряд работ, в которых необычность поздних произведений Тургенева объясняется сближением его художественной системы с принципами реализма Достоевского. Однако, как показывает, например, анализ «Несчастной», эта близость явно преувеличена<sup>6</sup>. Если уж искать писателя, который оказался родствен художественным исканиям Тургенева, то следует обратиться не к творчеству Достоевского или Л. Толстого, а к подчеркнuto своеобразным произведениям Н. С. Лескова<sup>7</sup>, кстати сказать, также долгое время воспринимавшимся как явление, прямо не соотносящееся с творчеством крупнейших его современников.

Тургенева с Лесковым роднит многое. «Степной король Лир», в котором говорилось о трагедиях, коренящихся в глубине русского быта, безусловно связан с «Леди Макбет Мценского уезда». Есть также общность между творчеством Лескова и «Записками охотника»<sup>8</sup>; она распространяется в том числе и на поздние рассказы цикла, как написанные, так и задуманные. В научной литературе уже говорилось о рассказе «Собака» как бытовом сказовом анекдоте в духе Лескова, о сходстве «Очарованного странника» и «Конца Чертопханова», о некоторых чисто лесковских принципах портретных характеристик в рассказе «Часы»<sup>9</sup>. Можно найти также родство между лесковскими «озорниками» и «озорником» из рассказа Тургенева «Стучит!». «Лесковские» идеи дают о себе знать и во фрагменте «Русский немец и реформатор», который близко стоит к таким произведениям Лескова, как «Язвительный» или «Железная воля». Там тоже речь идет о странных загадках русского народного быта, ярко и парадоксально обнаруживающихся в столкновении с иноземным взглядом на жизнь, часто разумным, но глубоко чуждым русским нравственным нормам.

Рассказ «Русский немец...» был почти целиком написан в 40-е годы; в 1872 г. Тургенев его лишь переписал. Но он не случайно вспомнил в 70-е годы именно об этом замысле: рассказ об искусственных экономических и общественных порядках, не соответствующих основам русского быта, был органичен и для «Записок охотника» и для поздних тургеневских произведений, в которых говорилось о народной «русской сути». В этом отношении он и может быть сопоставлен с творчеством Лескова.



Тургенев проявил интерес и к специфически лесковской теме — жизни духовенства («Рассказ отца Алексея»). Впрочем, дело не только в теме. И другие произведения Тургенева о прошлом, о старине имеют несомненную общность с «Соборьянами», где представлена широкая картина силы и скудости русской жизни, а поиски «праведной жизни» оказались связаны с важными проблемами национального развития, нравственной самобытности личности.

Лескову, в свою очередь, оказались близкими «таинственные повести» Тургенева. Об этом прежде всего свидетельствует его неоконченный рассказ «Богинька Рункэ», который был задуман как отклик на критические суждения о «Песни торжествующей любви». Это — попытка оправдать фантастику тургеневской легенды, указав на жизненность изображаемого<sup>10</sup>. Лесков сам создает ряд легенд и фантастических рассказов, художественные принципы которых во многом соотносятся с «таинственными повестями» Тургенева.

Соотнесенность творчества Лескова с поздними повестями и рассказами Тургенева закономерна как отражение исторических сдвигов, происшедших в русской действительности. Ломка старых устоев жизни и сословных ограничений, общий подъем чувства личности и национального самосознания — вот что вызвало к жизни самобытное творчество Лескова, в котором центральное место заняли проблемы русского национального развития, имеющего своим истоком коренные свойства русской психики, сознания. Эти же исторические процессы определили и обостренный интерес к проблеме национального самосознания у Тургенева.

И все же позднее творчество Тургенева не столь органично связано с русской литературой 70—80-х годов, как его творчество предшествующих двух десятилетий со своей эпохой<sup>11</sup>. Это не означает, конечно, что оно менее значительно. Теперь все более ясным становится то, что художественные поиски, которыми отмечено творчество Тургенева последнего этапа его литературной деятельности, оказались созвучны новой эпохе, то есть литературе конца XIX — начала XX в.

Подводя итоги творчества Тургенева, критики конца XIX в. не останавливались на поздних произведениях писателя. В глазах многих из них эти произведения свидетельствовали о «падении», «оскудении» творчества писателя. Да и в целом критика считала Тургенева явлением прошлого: его творения воспринимались как блестящие художественные картины русской жизни XIX в., имеющие несомненный исторический интерес, ставшие даже фактом истории русского общественного самосознания (образы Рудина, Базарова, «Записки охотника», мир «дворянских гнезд» и т. д.), но уже не связанные непосредственно с эстетическими проблемами новой эпохи. «Имя Тургенева переживает кризис», — констатировал в 1892 г. С. А. Анд-

реевский<sup>12</sup>. «Тургенев великий мастер пластического изображения,— писал В. Я. Брюсов,— он прекрасно рисует характеры, положения, вообще достигает того, что мы как бы лично знакомимся с его героями и их жизнью,— но гораздо слабее он, когда нужно заглянуть в глубину души, в скрытые, тайные побуждения и чувства. Особенно ярко видно это при сравнении Тургенева с Достоевским»<sup>13</sup>.

Литература XX в. обратилась к тургеневским традициям, но они давали о себе знать главным образом в плане преемственности определенных тем и типов. Это великолепно показано в обстоятельном исследовании Л. Н. Назаровой<sup>14</sup>. Но характерно, что и в этом исследовании поздние повести и рассказы Тургенева не рассматриваются. Они недостаточно органично вписываются в общие концепции творчества Тургенева. Исключение в этом смысле составляет, пожалуй, лишь повесть «Вешние воды». И любопытно, что именно она оказалась фактом общественно-политической и литературной борьбы в русской литературе начала XX в.

Тип «слабого человека» утвердился в русской литературе во многом благодаря Тургеневу, и повесть «Вешние воды» принадлежит здесь видное место. Эта повесть — одна из самых «тургеневских» по своим мотивам, тону и идеалу, в ней выраженому. За мыслью о «трагическом значении любви» в жизни русского безвольного человека, для Тургенева всегда стояло убеждение в высоких нравственных свойствах и ценности человеческой личности. Ведь и метания и трагедия Санина, и его осуждение объясняются в конечном счете высокими требованиями писателя к нравственному достоинству человека. Щедрин был прав, когда писал «о всех вообще произведениях Тургенева», что «после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется», что «ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается, что мысленно благословляешь и любишь автора»<sup>15</sup>. Щедрин имел в виду прежде всего «Дворянское гнездо», но эти слова в полной мере можно отнести и к другим произведениям Тургенева, в том числе и к «Вешним водам».

Представление о Тургеневе как о пропагандисте высоких нравственных принципов сохранилось и в литературе начала XX в. Оно же вызвало своеобразную попытку «ревизии» творчества Тургенева, попытку дать антитургеневское, т. е. анти-нравственное, решение проблемы современного героя. Прежде всего это относится к нашумевшему роману М. П. Арцыбашева «Санин».

Критика той поры говорила об «отказе от полувековой традиции разночинной интеллигенции»<sup>16</sup> и сопоставляла арцыбашевского Санина с Базаровым. Такое сопоставление стало традиционным, и правомерность его не может вызывать сомнений. И все же оно не полно с историко-литературной точки

зрения: само название романа должно навести на мысль, что в сознании Арцыбашева носились образы «Вешних вод».

Роман Арцыбашева можно рассматривать как попытку дать свое истолкование тех проблем нравственности, которые были закреплены высокой поэтической традицией тургеневского творчества и нашли, в частности, свое выражение в «Вешних водах».

Сюжетных соответствий с тургеневской повестью в «Саннине» нет, и тем не менее роман строится с явной аллюзией на нее, как прямое ей противопоставление. Как и тургеневский Санин, Санин Арцыбашева отвергает всякую политическую деятельность; основная же сфера его жизни, как и у тургеневского Санина, — частная и любовная. Но нравственные проблемы, определяющие поведение человека, воспринимаются Арцыбашевым под иным углом зрения. Вместо любви — «красота» полового влечения и свободной любви; вместо слабовольного героя — герой «сильный», исповедующий «новую мораль». В основе этой морали лежит упрощенно понятая ницшеанская идея сверхчеловека, для которого нет никаких нравственных запретов. Санину Арцыбашева ненавистно как раз то, что составляет главную особенность тургеневских героев. Вот что говорит арцыбашевский герой об одном из таких людей, Юрий Сварожиче: «Как все конечное, он впитал в себя все соки своей эпохи, и они отравили его до глубины души... У него нет жизни, как таковой, все, что он делает, подвержено у него бесконечному спору: хорошо ли, не дурно ли?.. Юрий Сварожич только тем и исключение, что он не так глуп, как другие, и борьба с самим собой принимает у него несмешные, а иногда и, в самом деле, трагические формы...»<sup>17</sup>.

Но дело не в полемических выпадах против Тургенева. Арцыбашев, создавая «нового Санина», стремился сделать его прямой антитезой тургеневскому герою, и эта противоположность обнаруживала высокий гуманизм тургеневского творчества, о котором писал Щедрин. Этот гуманизм явно был ненавистен той циничной и безнравственной реакционной литературе, воплощением которой и стал Арцыбашев.

Повесть «Вешние воды» в начале XX в. воспринималась как одна из наиболее традиционных для писателя. Но литературе новой эпохи оказался созвучен и другой Тургенев. Черты своеобразия, которыми отмечены его поздние повести и рассказы, находят соответствие художественным поискам литературы рубежа веков.

Уже давно ряд рассказов Чехова охарактеризован как своеобразные «Записки охотника»<sup>18</sup>, выявлено «тургеневское» начало и в других произведениях писателя<sup>19</sup>. Исследователи приходят к выводу, что «постоянное внимание к художественному наследию Тургенева, систематическое освоение, переработка и творческое развитие его писательского опыта — характерная

черта писательской индивидуальности Чехова»<sup>20</sup>. Поздние произведения Тургенева для Чехова — одна из составных частей этого опыта, близкого чеховскому мировосприятию и даже в чем-то предвосхищающего его художественную манеру. Не пытаясь исчерпать весь круг вопросов, связанных с этой проблемой, обратимся к некоторым из них.

Уже неоднократно отмечалось, что чеховский и тургеневский лиризм, проявляющийся прежде всего в описаниях природы, имеет между собой несомненные черты сходства. Но особенно явно оно обнаруживается в «степных» повестях Чехова и в рассказе Тургенева «Стучит!»

Природа в этом тургеневском рассказе — не просто фон действия, а образ ее — не тот вполне самостоятельный «герой» произведения, с которым читатель встречался в старых «Записках охотника», например в рассказе «Бежин луг». Образ природы в рассказе «Стучит!» приобретает значение символа. Автор любит красоту природы, попадает под ее обаяние, подмечает неповторимую гармонию ее красок, и в описании органично входит мотив, который явится одним из самых существенных для смысла произведения: «То были раздольные, пространные, поемные, травянистые луга, со множеством небольших лужаек, озерец, ручейков, заводей, заросших по концам ивняком и лозами, прямо русские, русским людям любимые места, подобные тем, куда езживали богатыри наших древних былин стрелять белых лебедей и серых утиц» (IV, 373). Этот мотив напоминает чеховскую «Степь», где мир предстает прекрасным в своем почти первобытном былинном естестве и заставляет вспоминать о богатырях. «Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезжанная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажень. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони»<sup>21</sup>.

И у Тургенева просторы русской природы напоминают о том, что в мире есть место богатырскому размаху и удалю. Рассказчик говорит о таких «русским людям любимых местах». И Филофей невольно подтверждает это: «...других таких лугов по всей Расеи нету... Уж на что красиво!.. Вот скоро сенокосы начнутся, и что тут этого самого сена нагребут — беда! А в заводях рыбы тоже много. Лещи такие!.. Одно слово: умирать не надо» (IV, 373—374). Это чисто крестьянская психология и крестьянское восприятие мира, в котором поэзия органично и естественно соединяется с мечтой о довольстве

и богатстве, эта мечта и отразилась в «наших былинах». Но в словах Филофея, как и в авторском описании природы, скрыт и другой смысл: человек должен быть столь же велик и прекрасен, как природа, которая томится по богатырям, а современный «богатырь» предстает в образе «шутника-великана», которого Филофей и автор-рассказчик встретили на пустынной дороге, «озорника», напоминающего чеховского Дымова.

Но тургеневские поздние повести и рассказы связаны не только с этой, лирико-символической темой чеховского творчества. Рассказ «Часы» дает основание говорить о том, что поэтика «мелочей жизни», в чеховском понимании этого термина, не была чужда и произведениям Тургенева.

Тургенев однажды «Часы» назвал «анекдотом» (II XI, 163). В основе сюжета повести действительно лежит незначительный случай, рассказанный с оттенком легкой и добродушной иронии, и эту особенность нового произведения сразу заметили читатели (XI, 512—513). События повести разворачиваются вокруг незначительного эпизода (подарок, от которого нужно избавиться). Но анекдотический характер этих событий вскрывает серьезность проблемы, даже подчеркивает эту серьезность. На это обратил внимание Я. П. Полонский, который писал Тургеневу: «Как досадно, что наши критиканы и литературщики не хотят понять мысли этого милого рассказа, мысли для нашего поколения весьма нравоучительной». Полонский имел в виду проблему «воспитания нравственного чувства»<sup>22</sup>. Если рассматривать «Часы» с этой точки зрения, то в них действительно заключено глубокое содержание.

Ведь события, разветвляющиеся в повести вокруг злополучных часов, пустышны только для сознания взрослого человека, но они существенны, серьезны и важны для мальчиков. В основе повести лежит конфликт старших и юных, старого быта и злых людей, его воплощающих, и молодости, которая имеет иные понятия о жизни и которую старшие не понимают. Взрослые негодуют, решаются всерьез наказать мальчиков за их проделки с часами и не понимают той значительности, которую имеют для них все эти «проделки». Для взрослых — это только дерзость, показатель порочности, неблагодарности. Недаром отец рассказчика даже обвиняет Давыда: «Самоубивец ты, или просто вор, или уже вовсе дурак?» (XI, 259). Так же ведут себя и остальные, которые «все отступились от него, как от прокаженного», и «негодование вступило в свои права» (XI, 258). В основе своей это мотив, напоминающий поэтику чеховской «мелочи», «неприятности», которая отравляет жизнь, но которую люди не замечают. В рассказе «Житейская мелочь» Чехов изображает тоже «пустяковую» ситуацию, которая, однако, в глазах наивного ребенка — большое дело. В рассказе «Неприятность» («Житейская мелочь») он скажет: «По-вашему, все это мелочи, пустяки, но поймите же, что этих мелочей

так много, что из них сложилась вся жизнь, как из песчинок гора»<sup>23</sup>.

Можно, наконец, установить и другие точки соприкосновения между поздним Тургеневым и Чеховым. «История лейтенанта Ергунова», например, явно отозвалась в рассказе Чехова «Воры». На первый взгляд кажется, что чеховский рассказ о конокрадах и пустом фельдшере, осознавшем после встречи с этими «людьми культа»<sup>24</sup> бессмысленность своей «нормальной жизни», никак не связан с тургеневской повестью. В нем иной сюжет, иные герои, в чем-то родственные горьковским боснякам, и иное настроение<sup>25</sup>. И все же обратим внимание на одно совпадение. Чехов дал своему фельдшеру фамилию Ергунов, и явно не случайно. (Герои рассказа «Воры» кое-чем все же похожи на героев «Истории лейтенанта Ергунова»: Любка, например, напоминает Эмилию.) В чеховском рассказе речь тоже идет о недалеком человеке, в сознании которого встреча с уголовным миром осталась самым ярким воспоминанием жизни. Таким образом, оба произведения говорили об убогости мира обыденного. Чехов развил тот мотив, который в «Истории лейтенанта Ергунова» присутствовал, хотя и имел второстепенное значение.

Критика рубежа двух веков обратила внимание на связь творчества Тургенева и Бунина. Сам Бунин, признавая эту связь как преемственность темы «дворянских гнезд», указывал вместе с тем на принципиальное отличие своих произведений от тургеневских. Объясняя специфический характер темы дворянства, как она воплотилась в повести «Суходол», он писал:

«Книга о русском дворянстве, как это ни странно, далеко не дописана, работа исследования этой среды не вполне закончена.

Мы знаем дворян Тургенева, Толстого. По ним нельзя судить о русском дворянстве в массе, так как и Тургенев и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры.

Мне думается, что жизнь большинства дворян России была гораздо проще и душа их была более типична для русского, чем ее описывают Толстой и Тургенев...

Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия»<sup>26</sup>.

Упомянув имя Тургенева, Бунин явно имеет в виду «классический период» его творчества — романы «Рудин» и «Дворянское гнездо», повести 40—50-х годов. Эти произведения действительно посвящены выявлению культурно-исторической ценности «верхнего слоя» дворянства, на фоне их «Антоновские яблоки» и «Суходол» выделяются как произведения, посвященные «массовому», более рядовому слою этого сословия и принципиально иначе решающие вопрос о его значении

в жизни России. Но высказывание Бунина исторически не вполне точно по отношению к наследию Тургенева. Многие из того, что характерно для автора «Суходола», уже содержалось в поздних произведениях Тургенева. Харлов, Софи, Гуськов, Чертопханов или Телегин — герои, которые представляют «массовый», «средний слой» дворянства и духовно составляют неотъемлемую часть народной жизни.

Но дело не только в типе этих героев. Тургенев близок к Бунину и тем, что в поздних его произведениях одной из центральных стала проблема национальных основ русского быта, и тем, что странные судьбы его героев открывают перед автором суть этой основы. Близка Бунину и тургеневская поэтика воспоминаний, которая для обоих авторов — свидетельство очевидца и одновременно человека, причастного к этому миру, кровно связанного с ним. Отсюда и элегия, скорбь об утрате старых национальных корней. Кроме того, «Степной король Лир», «Бригадир» или «Старые портреты» — это тоже своеобразные семейные хроники дворянских родов, повествование о разрушении некогда цельного мира, в котором через резко индивидуальное постигается то общее для исторической жизни дворянства, что имеет национальное значение, в котором проблемы психологические выдвигаются на первый план, подчиняя себе проблемы социальные.

Конечно, общая проблематика повести Бунина «Суходол» иная<sup>27</sup>. Но многое все же роднит ее с поздним тургеневским творчеством. Причина этого родства — в общности поставленных обоими писателями проблем. Актуальная в начале XX в. проблема национального характера решалась по-разному писателями различных социальных и политических ориентаций<sup>28</sup>. Тургеневский взгляд на эту проблему оказался ближе всего к позиции Бунина, крупнейшего представителя критического реализма в русской литературе начала XX в. Постановка Тургеневым проблемы национального характера оказалась созвучной новому времени. Не случайно, говоря о роли Тургенева в «связи эпох» и обращаясь при этом к творчеству Бунина, М. Б. Храпченко указал на явную близость «Жизни Арсеньева» к «Вешним водам» и роману «Дым»<sup>29</sup>.

Наконец, следует особо сказать о «таинственных повестях» Тургенева. С одной стороны, они связаны с настроениями эпохи 1870—1880-х годов, с другой — предваряют литературные явления рубежа веков.

Исследователи неоднократно отмечали, что в «таинственных повестях» Тургенев всегда оставляет открытым вопрос о том, насколько изображенные им события фантастичны и таинственны. Такая «неопределенность» возможных толкований происходящего мотивирована отчасти и тем, что тургеневские герои, поддающиеся воздействию странных и загадочных сил, всегда люди нервные (Теглев, мать и сын из рассказа «Сон»,

Аратов, герой «Рассказа отца Алексея»), склонные не к непосредственному познанию жизни, а к восприятию ее путем чтения книг и размышления над ее сложными загадками. Они легко возбудимы и часто принимают воображаемое за действительность.

Аратов влюблен не столько в Клару (он ведь не знает ее), сколько в любовь, которая для него воплощена в ее образе. Это идеальная любовь, созданная романтическим воображением, любовь во имя Любви. Недаром И. Ф. Анненский увидел в Аратове человека 40-х годов. Но, задумав изобразить в своей повести сам процесс возникновения такой любви, которая становится выше жизни, Тургенев вместе с тем не хотел, чтобы его произведение было воспринято как чистый вымысел. Отсюда стремление как бы документировать его недавним реальным событием («история» актрисы Кадминой была хорошо известна читателю 80-х годов) и одновременно подчеркнуть мысль о том, что романтическое воображение не исчезло из сознания людей новой поры. Они лишь более обостренно воспринимают окружающий мир.

Такие герои были психологически близки своей эпохе. Человек 70—80-х годов чувствовал, что смещаются некогда непреложные нравственные понятия и исчезает «идеальность»; он видел, что в мире зло не скудеет, и ощущал непрочность своего существования, подверженного многочисленным случайностям. Все это обостряло интерес к коренным вопросам бытия, к вопросам жизни и смерти. Тургенев уловил именно это, достаточно характерное для тех лет психологическое настроение. Оно — не только черта его «таинственных повестей», но и эпохи, и этим настроением поздние повести и рассказы писателя прочно связаны со своим временем.

Иначе то же настроение отзовется в творчестве многих писателей той поры.

Гаршинский Рябинин хочет, чтобы в глазах его «глухаря», страдальчески смотрящих с полотна картины, люди увидели всю муку, которую испытал художник. Для него «это — не написанная картина, это — болезнь»<sup>30</sup>. Он переживает глубокое нервное потрясение, закончившееся больницей. Рябинин, в конце концов, понял свое место в жизни. Но для гаршинского героя возможен и другой исход — самоубийство, как в рассказе «Происшествие», или безумие, как в «Красном цветке».

«Красный цветок» не случайно посвящен памяти Тургенева. В основе рассказа лежит мысль о высоком безумии, которое помогает понять и провидеть истину, о небытовом сознании, которому доступно понимание общих проблем бытия. «Чувства стали острее,— говорит безумный герой «Красного цветка»,— мозг работает, как никогда. Что прежде достигалось длинным путем умозаключений и догадок, теперь я познаю интуитивно. Я достиг реально того, что выработано филосо-



фией. Я переживаю самым собою великие идеи о том, что пространство и время — суть функции». В душе этого человека теперь есть «великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить...»<sup>31</sup>. Круг этих мыслей близок тургеневской «Кларе Милич», несмотря на несходство главной тенденции двух произведений. В «Кларе Милич» тоже говорится о человеке, сбросившем с себя груз обиды и «прозревшем вовне», понявшем величие общих истин. Такой герой обретает уверенность, которой ему недоставало ранее в жизни, где так много зла, где все так непрочно и враждебно ему.

Человек той эпохи понимал, что некогда устойчивые и прочные жизненные основы рушатся. Это рождало ожидание каких-то перемен, а одновременно — страх, нервозность, неуверенность в будущем. Не умея разрешить кричащих противоречий жизни, люди приходили в отчаяние: они стрелялись, принимали яд, бросались в пролет лестницы. Как отражение этого психологического фона эпохи в литературе 70—80-х годов большое значение приобрела тема смерти, самоубийства.

Мысль о таинственных силах, управляющих судьбой человека, который стремится к счастью и идет к гибели, занимает важное место в «Анне Карениной». Добро и красота оказались настолько тесно сплетенными со злом, что трагедия Анны выглядит как обусловленная почти роковым предопределением. Перед смертью героиня Толстого понимает, что ее вела судьба, и смерть представляется ей единственно реальным выходом из страшных противоречий собственной жизни. Перед теми же проблемами стоит и Константин Левин, задумывающийся над таинственными вопросами о жизни и смерти, неразрешимыми в сфере науки и философии, но важными для понимания смысла его существования. У постели умирающего брата он в первый раз взглянул на эти вопросы и «ужаснулся не столько смерти, сколько жизни без малейшего знания о том, откуда, для чего, зачем и что она такое. Организм, разрушение его, нестремимость материи, закон сохранения силы, развитие — были те слова, которые заменили ему прежнюю веру. Слова эти и связанные с ними понятия были очень хороши для умственных целей; но для жизни они ничего не давали». И «с той минуты, хотя и не отдавая себе в том отчета и продолжая жить по-прежнему, Левин не переставал чувствовать этот страх за свое незнание»<sup>32</sup>.

В этих рассуждениях — круг сугубо толстовских мыслей. Автор «Анны Карениной» в конце концов подходит к проблемам жизни с точки зрения «вечных» начал нравственности и религии, лежащих в душе каждого человека. Но характер, направление поисков Левина и ощущение непрочности его знаний о жизни, страх и метания в поисках истины — все это не только толстовский круг вопросов в 70-е годы. Недаром в сво-

их духовных исканиях Левин проходит и через те сомнения, которые были особенно близки тургеневским героям: «В бесконечном времени, в бесконечности материи, в бесконечном пространстве выделяется пузырек-организм, и пузырек этот подержится и лопнет, и пузырек этот — я»<sup>33</sup>. Толстой был неповторимо индивидуален в решении нравственных проблем эпохи, но сами эти проблемы были рождены временем, как временем вызвано и настроение неуверенности и страха. Показательно, что Левин приходит к мысли о самоубийстве, пытаясь разрешить именно этот вопрос о соотносении человеческого «я» с бесконечным мировым целым.

Проблема самоубийства глубоко волновала Достоевского, и это тоже объясняется настроениями эпохи. Ипполит Терентьев, Кириллов, «смешной человек» — перед всеми этими героями тоже встают неразрешимые проблемы бытия, и все они приходят к идее бунта. Ипполиту Терентьеву природа мерещится «в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо (речь идет о Христе. — А. М.) — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась, то, может быть, единственно для одного только появления этого существа»<sup>34</sup>. Тургенев в «Довольно» говорил о «слепорожденной» силе законов природы в том же тоне. Для него человек — тоже раб природы, который не может выйти из повиновения ей и так же, как Ипполит Терентьев, приходит к неизбежной мысли о самоубийстве<sup>35</sup>.

Достоевский спорит со своим героем. Его Ипполит Терентьев — нигилист, который, не желая смириться с суровым законом природы, самоубийством хочет заявить о себе как бунтарь. Достоевский признает, что эта идея рождена жизнью и ее кричащими противоречиями, что она ложная, но человек, носящий ее в своей душе, стремится к достижению царства всеобщего братства.

В «Сне смешного человека» такая мысль становится главной. Герой рассказа, «современный русский прогрессист», приходит к мысли о самоубийстве, но во сне вдруг прозревает: сон возвестил ему «новую, великую, обновленную, сильную жизнь»<sup>36</sup>. Вопрос о враждебности человеку стихийных природных сил, так мучивший Терентьева, в «Сне смешного человека» находит свое разрешение: в той жизни, которую провидит герой, «было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной», и люди твердо знали, что «восполнится их земная радость до пределов природы земной»<sup>37</sup>.

Этот сон герой воспринимает как явь. Фантастическое в его сознании приобретает осязаемые формы реального, и он пере-

живает свою смерть, похороны, свое воскресение как то, чего «не могло не быть». «Сон смешного человека» построен на том же понимании фантастического, что и тургеневские «Призраки», столь понравившиеся когда-то Достоевскому: «Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон?»<sup>38</sup> Разница здесь лишь та, что у Достоевского фантастика ведет к построению утопий, а у Тургенева — к мрачным выводам о трагичности человеческого бытия, не к «светлому», а к «темному». Но и утопия Достоевского и фантастика «таинственных повестей» Тургенева были вызваны к жизни ощущением катастрофичности мира.

То же ощущение пронизывает позднее творчество Щедрина. Его произведения 80-х годов становятся все более трагическими. Это был трагизм писателя-революционера, который видел свой долг в изображении неприглядной правды жизни, хотел встревожить в людях сознание и совесть, пробудить в человеке стыд. В сказке «Приключение с Крамольниковым» Щедрин писал: «Крамольников горячо и страстно был предан своей стране и отлично знал как прошедшее, так и настоящее ее. Но это знание повлияло на него совершенно особенным образом: оно было живым источником болей, которые, непрерывно возобновляясь, сделались наконец главным содержанием его жизни, дали направление и окраску всей его деятельности. И он не только не старался утишить эти боли, а, напротив, работал над ними и оживлял их в своем сердце. Живость боли и непрерывное ее ощущение служили источником живых образов, при посредстве которых боль передавалась в сознание других»<sup>39</sup>. В этих словах, как и во всех поздних произведениях Щедрина, чувствуется страдание за «среднего человека», за давленого «мелочной жизнью». При этом тон его размышлений над русской жизнью становится сгущенно мрачным, а рассуждения о сущности ее облекаются в форму фантастического гротеска, напоминая образы «Истории одного города», но вырастающего из реальности. «Испуг до того въелся в нас,— говорится в „Мелочах жизни“,— что мы даже совсем не сознаем его. Это уже не явление, приходящее извне, а вторая природа. Мы перечитываем всевозможные загадочности и безусловно верим, что таинственная их сила управляет миром и что судьбы истории всецело отданы им во власть»<sup>40</sup>. Писателю кажется, что «в самой жизни человеческих обществ произошел как бы перерыв», что «прекращается русловое течение жизни и вся она уходит внутрь, но не для работы самоусовершенствования, а для того, чтобы переполниться внутренними болями»<sup>41</sup>. «Мелочи» подобны «снежному шару, чем дальше катятся, тем больше нарастают и наконец образуют из себя глыбу», а она «породит несчастливцев» и много «увлечет она жертв в могилы»<sup>42</sup>. В такие переходные эпохи «общество обьято недоумениями, страхом завтрашнего дня и исканием новых жизненных основ». И эти недоумения и страхи рождаются

в атмосфере времени: «Все дурное, неправое и безнравственное назревает под влиянием смуты, заставляющей общество метаться из стороны в сторону без руководящей цели, без всякого сознания сущности этих беспорядочных метаний»<sup>43</sup>.

Тема гибели лейтмотивом проходит через весь цикл «Мелочи жизни», воплощаясь в образах смерти, разрушения и вызывая смятение в душе автора. «Сколько ни припоминал существований,— говорится в главе „Имярек”, — везде навстречу ему зияло бессмысленное слово: „вотще”, которое рассеивало окрест омертвение. Жизнь стремилась вдаль без намеченной цели, принося за собой не осязательные результаты, а утомление и измученность»<sup>44</sup>. Щедрин верил в конечное торжество социалистических идеалов, в то, что в мире, наконец, «объявится единая и для всех обязательная правда», «придет и весь мир осияет» («Ворон-челобитчик»), что правда эта придет через борьбу. Но особый трагический тон его сатиры был вызван душевной болью писателя, обостренно переживающего кризисный момент русской истории.

Темы у каждого из писателей были свои, они обращались к самым разнообразным сторонам жизни и делали разные выводы из своих наблюдений над действительностью. Но говоря о разном, они сходились в общем ощущении странности неустойчивой жизни, постоянно рождавшей нервозность и страх перед будущим. «...Неуверенность, неустойчивость и неясность, зыбкость и смутность очертаний, ощущение загадочности и сложности происходящего, случайности и неожиданности всех новых явлений порождает чувство уныния, таинственности, страха. Страхи окружают человека со всех сторон, гнетут его мозг и душу, нервы все время напряжены и начинают болезненно реагировать на все окружающее»<sup>45</sup>, — так характеризует Г. А. Бялый господствующее настроение очерков Г. И. Успенского «Из деревенского дневника». Конечно, герои Успенского совсем не похожи на героев Тургенева, и причины болезненности, таинственности, страха, на которые указывает Г. И. Успенский, иные. И тем не менее психологическое состояние человека, испытывающего на себе давление времени, человека, как бы «выбитого из колеи», и у Тургенева, и у Успенского, и у других писателей того времени безусловно имеет один и тот же источник — «переворотившуюся» пореформенную жизнь.

Такова связь «таинственных повестей» с эпохой, в которую они были созданы. Но в конце XIX — начале XX в. эти произведения были прочитаны как бы вновь; критики символистского лагеря восприняли их как произведения современные.

Первым это высказал зачинатель символистского движения Д. С. Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), ставшей одним из программных документов русского декаданса. В ней

были решительно выражены отказ от общественной проблематики в искусстве и отрицание реализма как творческого метода. Но, утверждая, что в России нет и не было великой литературы, ибо она не выработала «культурного принципа», имеющего общечеловеческое значение, критик все же находил в литературе XIX столетия некие «новые созидательные силы», которые, по его убеждению, позволяют надеяться, что такой «принцип» в будущем русское искусство найдет. Основу этого «принципа» Мережковский видит в страстных, идеальных порывах духа, литературным выражением которого являются, с его точки зрения, «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Значение Л. Толстого и Ф. Достоевского для русской литературы Мережковский неоправданно сводил к якобы найденному ими новому мистическому содержанию «идеального искусства»; в Тургеневе же он видел писателя-импрессиониста, который «в силу важнейшей и бессознательной черты своего творчества» будто бы стал, согласно его прямолинейной концепции, предшественником «идеального искусства», идущего в России на смену «утилитарному» реализму. Считая, что новая литература должна быть проникнута религиозным сознанием, Мережковский в дальнейшем предпринял попытку уточнить свое понимание «идеализма» Тургенева как выражения «высшего христианского и русского начала», призванного будто бы спасти Россию и, проникающего в «глубины религиозного духа народного» («Живые мощи»).

В соответствии со своей программой критик-декадент противопоставлял Тургенева, автора «Отцов и детей», Тургеневу, автору «стихотворений в прозе», «Живых мощей», «Песни торжествующей любви», «Клары Милич» и переосмыслял его творчество с точки зрения этих последних, по его понятиям, «самых совершенных и вещей произведений писателя». То была весьма тенденциозная интерпретация тургеневского творчества, но тем не менее она стала характерной для символистской критики. В том же символистском ключе воспринимал «Клару Милич» Г. Чулков. Для него Тургенев — идеалист, поэт чувств и «тайных религиозных чаяний», всю жизнь скрывавший их; в последней повести то, что мучило его «где-то в глубине сердца», оказалось воплощенным <sup>46</sup>.

Интерпретации поздних произведений Тургенева, конечно, не были у символистов однотипными, они определялись конкретными представлениями каждого поборника символизма о прошлом, настоящем и будущем литературы. Рассуждения И. Ф. Анненского о «Несчастной», «Странной истории» и «Кларе Милич» (произведениях, родственных по сокровенному смыслу) <sup>47</sup> тоже исходят из мысли о вечных идеях-символах, якобы составляющих главное в художественном наследии Тургенева. Но для Анненского «Клара Милич» — не «таинственная по-

весть», а произведение, в котором выразились интимные стороны природы писателя, ощущающего приближение смерти. Клара, с этой точки зрения,— «ощущение непознанного, только манящего и так дерзко отвергнутого», это «желание» и символ: он выражает «трагизм красоты», которая «хочет жизни и ждет воплощения»<sup>48</sup>.

Но в даваемых интерпретациях было и нечто общее. В них не ставилась цель дать объективное истолкование поздних тургеневских произведений. Автор «Песни торжествующей любви» и «Клары Милич» воспринимался как органическое звено в системе символистского искусства; символистская критика «приспособила» Тургенева к собственным идейным и философским концепциям и даже увидела в нем своего союзника в борьбе с реалистическим искусством. И все же интерес символистов к «таинственным повестям» Тургенева объяснить только задачами литературно-идеологической борьбы нельзя. В самих произведениях писателя заключалась возможность такой интерпретации. А. М. Скабичевский был прав, когда говорил о поздних произведениях Тургенева, как о далеких «от строго реалистического типа». По мысли критика, Тургенев уловил те тенденции в русской литературе, которые дали о себе знать лишь в канун нового века. Повести и рассказы последнего этапа его творчества заключали в себе элементы, «которые приближают эти произведения более к символизму или, если хотите, декаданству, чем к реализму». Первыми среди них Скабичевский называет «Призраки» и «Довольно»; потом появился «целый ряд произведений, носящих полуреалистический, полусимволический характер. Одни из них поражают своею мистическою фантастичностью. Таковы, например, „Собака“, „Странная история“, „Сон“, „Рассказ отца Алексея“, „Песнь торжествующей любви“, „Клара Милич“, весьма многие из „Стихотворений в прозе“. Другие, хотя стоят, по-видимому, на вполне реальной почве, как, например, „История лейтенанта Ергунова“, „Бригадир“, „Несчастливая“ и проч., но отступают от реалистического кодекса в другом отношении. Вместо обобщения нормального и наиболее часто встречаемого в жизни, вы, напротив того, видите в этих рассказах такие характеры и происшествия, которые поражают вас своею эксцентричностью и индивидуальною особенностью. „История лейтенанта Ергунова“, например, напоминает даже босяцкие рассказы Горького. При соедините к мистико-фантастическому и эксцентрическому началу значительную дозу пессимизма, особенно резко проявляющегося в „Довольно“ и многих „Стихотворениях в прозе“,— и вы согласитесь со мною, что наши символисты имеют некоторое право считать Тургенева солидарным с известными принципами их школы»<sup>49</sup>.

В этих словах есть доля истины: тургеневские «таинственные повести» несут в себе все признаки «романтического

реализма» Тургенева, но тема неведомого, загадочного приобретает в них символическую окраску. А. Ф. Лосев справедливо пишет: «Символисты хотели понимать как реальное то, что является сверхприродным, сверхчувственным, сверхъестественным, небесным, занебесным или по крайней мере философской конструкцией. В то же время реалистическое искусство имеет своим предметом именно реальную человеческую жизнь, вот в этой самой настоящей природе, которая нас окружает, и в этой самой настоящей истории, в которой нам пришлось жить и действовать. Разница между реализмом и символизмом (в узком значении этого слова, как известного дореволюционного направления в искусстве) вовсе не структурная, но предметная, содержательная»<sup>50</sup>. Символике «таинственных повестей» Тургенева символисты придали сверхприродное значение. Такая интерпретация не согласуется с истинным смыслом тургеневских произведений. Но «символичность» их все же вне сомнения, и она характерна для эпохи.

В. И. Кулешов очень верно поставил вопрос о художественной соотнесенности реализма конца XIX в. с символизмом. «Чехов понимал,— пишет исследователь,— какой огромной мощью познания обладает человек, но понимал и то, что это познание в каждом конкретном случае ограничено. Отдельный человек может по пути к высоким целям ободрять себя мечтой, вымыслами, воображать свое дело как нечто символическое, стоящее над ним. Эти символы — не намек на какую-то вторую жизнь, не подмена той жизни, которая есть, а воображаемое ее продолжение, источник энтузиазма в дерзании живого человека»<sup>51</sup>. На этой основе и появились в творчестве Чехова такие произведения, как «символический» «Черный монах». Литература конца XIX в. развивалась по пути «символизации»: это была одна из ее тенденций, нашедшая свое выражение не только в эстетике символизма, но и придавшая особый характер реалистическому искусству той поры. В этом смысле «символический» характер имели и такие тургеневские повести, как «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич».

Значение творчества Тургенева 50 — начала 60-х годов определяется прежде всего его романами. Повести, созданные в те годы, как бы отодвинуты на второй план, ибо воспринимаются как своего рода этюды к четырем главным произведениям писателя. Такой взгляд на тургеневскую повесть, представление о ее «вторичности» по отношению к роману, утвердившееся во мнении читателя еще в середине прошлого столетия, было перенесено и на тургеневские произведения «малого» жанра более позднего периода. В творчестве Тургенева 60 — 80-х годов главными произведениями оказались романы «Дым» и «Новь», а его многочисленные повести и рассказы обычно рассматриваются как пример «перерождения романа в повесть». «Это был симптом,— пишет А. И. Батюто,— свидетель-

ствовавший о сужении писательского диапазона Тургенева, об ослаблении его внимания к общественной жизни, обусловленном его непостоянным пребыванием на родине»<sup>52</sup>. В действительности повесть и рассказ становятся ведущими жанрами позднего творчества Тургенева совсем по другим причинам.

Роман, игравший еще во второй половине 70-х годов ведущую роль, начинает уступать место очерку, рассказу и повести. И в предшествующие десятилетия рассказ и повесть не были жанрами второстепенными, теперь же их значение возрастает. Это было связано с глубокими изменениями в общественном сознании.

В 80-е годы общие идеи и концепции, способствовавшие «генерализации» жизненного материала, отступают на второй план перед мыслью о необходимости заново исследовать жизнь в ее многочисленных и многогранных аспектах, в ее социальной и национальной вариантности. Факт, тип, бытовое явление теперь требуют самостоятельного изучения и часто оказываются достаточными для суждений о важнейших проблемах современной жизни. Именно это и вызвало к жизни совсем особые, «сгущенные» рассказы Гаршина и произведения Чехова, в которых изображение «мелочной», бытовой жизни обыкновенного человека давало возможность говорить о трагедии современной жизни в целом. Позднее творчество Тургенева по-своему отразило изменившееся соотношение жанров в русском реализме конца XIX в.

Дело было не в том, что у Тургенева «хватило» материалов только для двух романов, а в том, что всегда чуткий к новым тенденциям времени писатель почувствовал настоятельную потребность в поисках новых тем и новых путей в искусстве.

Объясняя в 1879 г. причины выделения шести романов как относительно самостоятельной группы произведений, Тургенев писал, что их объединяют два признака: он стремился «воплотить в надлежащие типы», с одной стороны, «самый образ и давление времени», а с другой — запечатлеть «быстро изменяющуюся физиономию людей культурного слоя» (XII, 303). Это означает, что в центре тургеневского романа всегда стоял вопрос о деятеле эпохи; герой его как бы концентрировал в себе основные тенденции развития русской жизни на определенном этапе ее развития. С этой точки зрения проблематика тургеневских повестей и рассказов 60—80-х годов не совпадает с главными задачами тургеневского романа. В них нет героев, которые выражали бы эти основные тенденции, да и выбор самих героев весьма примечателен. Объектом пристального внимания становятся персонажи, которые раньше были на периферии тургеневского творчества. Писателя интересует теперь обычный, вседневный человек, духовная жизнь которого имеет, однако, непреходящую ценность потому, что через познание ее можно приблизиться к пониманию тайн истории. Поступки



человека в частной жизни и жизни исторической, как думал Тургенев, объяснимы психическими свойствами личности, и, правдиво воспроизводя жизнь частного человека, объяснив психологические мотивы его поступков, искусство выполняет свое высшее назначение. «Подобные лица жили,— писал Тургенев,— стало быть, имеют право на воспроизведение искусством. Другого бессмертия я не допускаю: а это бессмертие, бессмертие человеческой жизни—в глазах искусства и истории—лежит в основании всей нашей деятельности» (II VIII, 172).

В поздних произведениях Тургенева представлена галерея своеобразных типов, воплощающих важные свойства национальной психологии, и поставлены общие проблемы человеческого бытия, в которых выразилось настроение эпохи. Писатель, по мысли Тургенева, имеет право на изображение «смутного, психологически сложного, даже болезненного—особенно если это не частный факт, а выдвинуто из глубины недр своих тою же самой народной, общественной жизнью» (XII, 310).

Новый взгляд на жизнь определил и художественное своеобразие поздних повестей и рассказов Тургенева. Они тоже отмечены «сгущенностью» повествования, которая придает обыденным и нередко странным, курьезным фактам и событиям особую значительность и выражается в признании национального и общечеловеческого значения частных судеб ничем, казалось бы, не примечательных людей. В этой «сгущенности» повествования, в стремлении возвести единичный факт к общим, часто загадочным и неясным законам жизни, сказывается и тенденция к символизации.

Новые качества реализма Тургенева подготавливали почву для новых художественных открытий в русской литературе рубежа двух веков. Поздние повести и рассказы писателя оказались во многом созвучны новой исторической эпохе, и обнаружить эту связь должны конкретные историко-литературные исследования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 456.

<sup>2</sup> См. комментарий к 9—11 и 13 томам полного собрания сочинений и писем Тургенева: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Сочинения—т. 1—15. Письма—т. 1—13. М.; Л., 1960—1968.—В дальнейшем ссылки на сочинения и письма Тургенева даются в тексте по этому изданию (римскими цифрами обозначен том, арабскими—страница; П—означает «письма»).

<sup>3</sup> См. об этом: Долинин А. С. Тургенев в «Бесах».—В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. 2. Л.; М., 1924, с. 119—136.

<sup>4</sup> См.: Билинкис Я. С. Творчество А. И. Эргеля.—В кн.: Эргель А. И. Записки степняка. М., 1958, с. III—XXXVI; Лифшиц М. Г. А. И. Эргель о Тургеневе.—Литературное наследство, т. 76, с. 593—604; Назаро-

ва Л. Н. Тургенев и А. И. Эртель.— В кн.: Тургеневский сборник, вып. 3. Л., 1967, с. 203—209.

<sup>5</sup> См.: Горячкина М. Художественная проза народничества. М., 1970, с. 169—170.

<sup>6</sup> См.: Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867—1871 годов. Л., 1980, с. 118—126.

<sup>7</sup> См.: Афонин Л. Н. Тургенев и Лесков.— Учен. зап. Курского пед. ин-та, т. 74. Третий межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1971, с. 133—174; Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература. М., 1980, с. 67—82.

<sup>8</sup> См.: Громов В. А. «Записки охотника» И. С. Тургенева в оценках Н. С. Лескова.— Науч. труды Курского пед. ин-та, т. 76. Творчество Н. С. Лескова. Курск, 1977, с. 120—138.

<sup>9</sup> См.: Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей». — В кн.: Тургенев И. С. Соч. в 12-ти т. М.; Л., 1929. Т. 8, с. XIV—XV; Столярова И. В. Н. С. Лесков и «Записки охотника» И. С. Тургенева.— Филологические науки, 1968, № 2, с. 19—20; Шаталов С. Е. «Таинственные» повести И. С. Тургенева.— Учен. зап. Арзамасского пед. ин-та, 1962, т. 5, вып. 4, с. 52.

<sup>10</sup> См.: Афонин Л. Н. «Песнь торжествующей любви» в творчестве Н. С. Лескова.— В кн.: Тургеневский сборник, вып. 2, с. 209—216.

<sup>11</sup> Исключение составляют романы «Дым» и «Новь». Так, творчество Гаршина, например, представляет собой разработку типа «лишнего человека» в том его варианте, который наметил Тургенев в романе «Новь» (см.: Бялый Г. А. Всеволод Михайлович Гаршин. Л., 1969, с. 120—124).

<sup>12</sup> Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1902, с. 262.

<sup>13</sup> См.: Тургенев и его современники. Л., 1977, с. 179.

<sup>14</sup> Назарова Л. Н. Тургенев и русская литература конца XIX — начала XX в. Л., 1979.

<sup>15</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., в 20-ти т., т. 18, кн. 1. М., 1975, с. 212.

<sup>16</sup> Воровский В. В. Базаров и Санин. Два нигилизма.— В кн.: Воровский В. В. Соч. в 2-х т., т. 2. Л., 1931, с. 100.— Воровский был не единственным, кто обратил внимание на эту параллель. См.: И. (Игнатъев И. Н.). Литературные отголоски («Санин» М. П. Арцыбашева).— Рус. вед., 1907, 20 сент.; Д-н Ф. (Гурвич Ф. И.) Герои ликвидации (Страница из истории русских общественных отношений).— В кн.: На рубеже: К характеристике современных исканий. СПб., 1909, с. 76—117.

<sup>17</sup> Арцыбашев М. Санин. СПб., 1908, с. 302.

<sup>18</sup> См.: Бялый Г. А. А. П. Чехов и «Записки охотника». — Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 67. Л., 1948, с. 184—187.

<sup>19</sup> См.: Семанова М. Л. 1) Тургенев и Чехов.— Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 134. Л., 1957, с. 177—223; 2) «Рассказ неизвестного человека» А. П. Чехова (К вопросу о тургеневских традициях в творчестве Чехова).— Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена, т. 170. Л., 1958, с. 175—230.

<sup>20</sup> Шаталов С. Е. Черты поэтики (Чехов и Тургенев).— В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., 1974, с. 309.

<sup>21</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., т. 7. М., 1977, с. 48.

<sup>22</sup> Звенья. М., 1950, т. 8, с. 192.

<sup>23</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч., т. 7, с. 154.

<sup>24</sup> Там же, т. 4, с. 54.

<sup>25</sup> См.: Пиксанов Н. К. Романтический герой в творчестве Чехова (Образ конокрада Мерика).— В кн.: Чеховский сборник. М., 1929, с. 183—191.

<sup>26</sup> Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1967, с. 536—537.

<sup>27</sup> См.: Крутикова Л. В. «Суходол», повесть-поэма И. Бунина.— Рус. литература, 1966, № 2, с. 45—49; Кучеровский Н. М. Повесть о «погибшей жизни» («Суходол» И. А. Бунина).— В кн.: Проблемы исто-

рии русской литературы. Тула, 1973, с. 68—75; Муратова К. Д. Роман 1910-х годов. Семейные хроники.— В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 107—119.— О «Старых портретах» и произведениях Тургенева, примыкающих к этой повести, см.: Головки В. М. Тема «частного» человека в позднем творчестве И. С. Тургенева.— Науч. труды Курского пед. ин-та, т. 59. Шестой межвузовский тургеневский сборник. Курск, 1976, с. 136—153.

<sup>28</sup> См.: Муратова К. Д. К спорам о русском национальном характере в канун пролетарской революции.— Рус. литература, 1968, № 3, с. 52—65.

<sup>29</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975, с. 342.

<sup>30</sup> Гаршин В. М. Соч. Л., 1938, с. 108, 109.

<sup>31</sup> Там же, с. 227.

<sup>32</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14-ти т., т. 9. М., 1952, с. 371—372.

<sup>33</sup> Там же, с. 375.

<sup>34</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 8. Л., 1973, с. 339.

<sup>35</sup> Возможно, что, изображая своего героя как сторонника «теории среды», Достоевский видел в творчестве Тургенева одно из наиболее ярких воплощений этой теории со всеми ее психологическими следствиями.

<sup>36</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1958, с. 427.

<sup>37</sup> Там же, с. 434.

<sup>38</sup> Там же, с. 436, 441.

<sup>39</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 16, кн. 1, с. 199—200.

<sup>40</sup> Там же, т. 16, кн. 2, с. 13.

<sup>41</sup> Там же, с. 16, 20.

<sup>42</sup> Там же, с. 23, 27.

<sup>43</sup> Там же, с. 20, 21.

<sup>44</sup> Там же, с. 316.

<sup>45</sup> Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 99—100.

<sup>46</sup> Чулков Г. Покрывало Изиды. Критические очерки. М., 1909, с. 171—172.

<sup>47</sup> Анненский И. Ф. Белый экстаз. Странная история, рассказанная Тургеневым.— В кн.: Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979, с. 141.

<sup>48</sup> Анненский И. Ф. Умиравший Тургенев. Клара Миллич.— Там же, с. 40.

<sup>49</sup> Скабичевский А. М. Новые течения в современной литературе.— В кн.: Скабичевский А. М. Соч., т. 2. СПб., 1903, с. 930—931.

<sup>50</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 164.

<sup>51</sup> Кулешов В. И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века.— В кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1974, с. 33.

<sup>52</sup> Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972, с. 272.



Ж. ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК

### К ПРОБЛЕМЕ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В «МАЛОЙ» ПРОЗЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Тургенев по своему художническому мышлению принадлежит к тому типу писателей, которые рассматривают искусство, культуру как важные составные части человеческой жизни и в сознании которых, наряду с жизненными впечатлениями, все время присутствуют, а в процессе творчества активизируются, впечатления искусства.

Творчество Тургенева дает возможность выделить самые разнообразные типы реминисценций, выходящие за пределы традиционных представлений. Это не только прямая или скрытая цитата, но и парафразы, литературные ассоциации, введение в художественный текст не только литературного, но и живописного, музыкального и другого историко-культурного материала, что, как мне кажется, является очень существенным принципом художественных построений у Тургенева<sup>1</sup>.

Всесторонний анализ реминисценций у Тургенева мог бы стать предметом обширного исследования — целью же настоящей небольшой статьи является лишь постановка вопроса, попытка определения некоторых, наиболее важных, разновидностей и функций реминисценций в тургеневских рассказах, повестях и «Стихотворениях в прозе»<sup>2</sup>.

Самая простая и распространенная функция реминисценции — это воссоздание атмосферы изображаемой эпохи и того социального слоя, который стоит в центре каждого данного произведения. Тургенев делает это разными способами, вводя в повествование самые разнообразные приметы эпохи, будь то живопись XVIII в., как это сделано в рассказе «Три портрета»,

где Тургенев уводит читателя в русскую дворянскую усадьбу XVIII в. (атмосфера эпохи возникает еще в «обрамлении», когда рассказчик показывает своим гостям три портрета XVIII в., картины, отчасти созданные фантазией Тургенева в стиле изображаемой эпохи); или будь это музыка — например, в этом же рассказе, характеризуя систему воспитания русских девиц на рубеже XVIII и XIX вв., писатель вспоминает очень популярную арию из оперы Кауэра, которую часто пели девушки, начавшие учиться игре на клавикордах<sup>3</sup>. Не менее важным для Тургенева был с точки зрения характеристики атмосферы эпохи и круг чтения его героев. При описании дворянской усадьбы 1850-х годов в «Фаусте» Тургенев упоминает книги, находящиеся в библиотеке. Следует при этом заметить, что большинство книг, упомянутых в «Фаусте», адресует нас к спаской библиотеке — это в известной мере придает повествованию автобиографический характер<sup>4</sup>.

Тургенев пользуется реминисценциями не только при характеристике атмосферы целой эпохи, но и при создании духовного портрета конкретных героев. Так, например, в рассказе «Стук... стук... стук!..» он ссылается на большую популярность в 30-е годы Марлинского и показывает появление в жизни людей, подражающих герою Марлинского<sup>5</sup>. Некоторые рассказы Тургенева, особенно те, героями которых являются представители культурного дворянского слоя, изобилуют цитатами и ссылками на чужие произведения. Так, например, в письмах интеллектуально развитого, склонного к рефлексиям героя «Переписки» его собственные слова то и дело переплетаются с «чужим словом». Это особенно заметно, когда герой говорит о мироощущении своего поколения. Здесь его собственные слова органически переплетаются с разными — точными и перефразированными — цитатами, открытыми и скрытыми реминисценциями, усиливающими эмоциональное выражение всей гаммы чувств героя, его переживаний, сомнений. Например: «Нельзя же требовать от каждого, чтобы он тотчас понял бесплодность ума, „кипящего в действии пустом”» (VI, 168) — эта цитата из «Евгения Онегина» открыто сближает тургеневского «лишнего человека» с героями онегинского типа. Характеристика же положения Алексея Петровича в целом вызывает ассоциацию с известным лермонтовским стихотворением «Дума»: «Совмеща в себе недостатки всех возрастов, — читаем мы в повести, — мы лишаем каждый недостаток его хорошей, выкупающей стороны... Мы глупы, как дети, но мы не искренни, как они; мы холодны, как старики, но старческого благоразумия нет в нас... Зато мы психологи!.. Но наша психология сбивается на патологию; наша психология — это хитрое изучение законов большого состояния и большого развития, до которых здоровым людям нет никакого дела... А главное, мы не молоды, в самой молодости не молоды!» (VI, 169). Ср.:

Печально я гляжу на наше поколенье!  
Его грядущее — иль пусто, иль темно,  
Меж тем, под бременем познания и сомненья,  
В бездействии состарится оно.  
Богаты мы, едва из колыбели,  
Ошибками отцов и поздним их умом,  
И жизнь уж нас томит, как ровный путь  
без цели,

Как пир на празднике чужом...  
И ненавидим мы, и любим мы случайно,  
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,  
И царствует в душе какой-то холод тайный,  
Когда огонь кипит в крови.

Рассуждая о прошлом, герой «Переписки» прибодит перефразировку первой строки стихотворения Шиллера «Резиньяция»: «И мы бывали в Аркадии», — продолжая предложение уже собственными словами: «...и мы скитались по светлым ее полям!» Воспоминание о прошлом, об упущенных возможностях подтверждается и несколько измененной цитатой из стихотворения Фета «Когда мои мечты за гранью прошлых дней»: «Отчего нам было суждено только изредка завидеть желанный берег и никогда не стать на него твердою ногою, не коснуться его — Не плакать сладостно, как первый иудей/На рубеже страны обетованной?» (VI, 169—170).

Немало цитат, перефразировок и во многих других рассказах, повестях Тургенева, например, в «Гамлете Щигровского уезда», в «Дневнике лишнего человека», в повести «Яков Пасынков». В характеристике «последнего романтика» — Пасынкова — большую роль играют мотивы поэзии Шиллера. Момент чтения его «Резиньяции» Пасынковым является поворотным в отношениях Пасынкова с рассказчиком. При этом необходимо отметить, что мотив резиньяции, безропотного смирения, нашедшего поэтическое выражение в стихотворении Шиллера, часто обсуждался в письмах Белинского, Станкевича, Герцена и других людей 1830-х годов, так что упоминание этого стихотворения характеризует целую эпоху. В то же время несомненно прав Р. Ю. Данилевский, когда считает, что романтизм Якова не совпадает с сентиментально-романтической «шиллеровщиной», которую насаждали эпигоны В. А. Жуковского. В стихотворениях Шиллера, особенно в «Резиньяции» и «Идеалах», Яков Пасынков и его автор видели «не примирение, а самоутверждение, сопротивление судьбе»<sup>6</sup>.

Музыкальные интересы Пасынкова также оттеняют его образ как образ романтика: особенно любит он «Созвездия» Шуберта, первоначальный интерес к творчеству которого в России складывался в русле романтизма<sup>7</sup>. В повести «Пунин и Бабурин» писатель характеризует Бабурина, не в последнюю очередь, описанием его комнаты, в которой висит литография Белинского, а на столе лежит томик старинной, бестужевской «Полярной звезды». М. А. Турьян в комментариях к повести

правильно отмечает, что упоминание «Полярной звезды» «звучало прямым намеком на преемственную связь деятельности петрашевцев, к которым принадлежал Бабурин, с идеями декабризма» (XI, 492).

В некоторых случаях Тургенев характеризует героев и тем, чего они не читали. Примечательной чертой Ольги Ивановны и других провинциальных русских девушек 70-х годов XVIII в. было то, что они читать и писать едва умели («Три портрета», V, 97). Несколько ироническое отношение автора к Санину («Вешние воды») выражается в том, что он отмечает: молодой герой из всех произведений Гете читал только Вертера, «и то во французском переводе» (XI, 10). Позже, когда Полозова ссылается на «Энеиду», Санин чувствует себя неловко, так как он всю свою латынь давным давно забыл и об «Энеиде» имел понятие слабое (XI, 131).

Важной функцией литературной реминисценции, особенно стихотворных цитат, является усиление лиризма текста. Причем, в некоторых случаях стихотворные реминисценции выражены прозаическим текстом. В других цитируемые стихотворные строки сохраняются буквально, но они даются вырванными из контекста стиха, в прозаическом окружении. Примером первой разновидности является описание ночной переправы через Рейн в «Асе», которое, по мнению Л. М. Лотман, явно связано со стихотворением Фета «На Днепре в половодье». Здесь, не подражая автору стихотворения, Тургенев вступил с ним в творческое соревнование<sup>8</sup>. Вторая разновидность более распространена — рассказы, повести Тургенева изобилуют стихотворными цитатами, передающими лирические настроения. Интересно отметить, что проза, окружающая эти цитаты, в большинстве случаев носит лирический характер. Эффект этот достигается, например, ритмизацией прозы, созданной прежде всего синтаксическими средствами (в частности, повторением), аллитерациями и т. д. В таком ритмически и эфонически организованном тексте стихотворные цитаты вовсе не звучат искусственно. Например, в «Дневнике лишнего человека» в последней дневниковой записи умирающего героя проза и стихотворение органически связаны: «Мне тяжело писать... бросаю перо... Пора! смерть уже не приближается с возрастающим громом, как карета ночью по мостовой: она здесь, она порхает вокруг меня, как то легкое дуновение, от которого поднялись дыбом волосы у пророка... Я умираю... Живите, живые! И пусть у гробового входа | Младая будет жизнь играть, | И равнодушная природа | Красною вечною сиять!» (V, 231—232).. Можно предполагать, что инструментовка приведенных строк стихотворения Пушкина (р-гр-пр-кр) определяет звуковой состав окружающего прозаического текста. Другой пример — в заключительной части «Первой любви», имеющей характер эпилога, читаем следующие строки: «И вот чем разрешилась,

вот к чему, спеша и волнуясь, стремилась эта молодая, горячая, блистательная жизнь! Я это думал, я воображал себе эти дорогие черты, эти глаза, эти кудри — в тесном ящике, в сырой подземной тьме — тут же, недалеко от меня, пока еще живого, и, может быть, в нескольких шагах от моего отца... Я все это думал, я напрягал свое воображение, а между тем: Из равнодушных уст я слышал смерти весть, [И равнодушно ей внимал я<sup>9</sup>, — звучало у меня в душе. О, молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела, ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной, даже грусть тебя тешит, даже печаль тебе к лицу, ты самоуверенна и дерзка, ты говоришь: я одна живу — смотрите! а у самой дни бегут и исчезают без следа и без счета, и все в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег...» (IX, 74—75) <sup>10</sup>.

Множество других примеров подтверждает, что стихотворные цитаты, появляющиеся в эмоционально наиболее насыщенных местах, окружены прозой лирического характера, определенными чертами связанной с романтической прозой. Приведенные примеры показывают, что местами текст повестей и рассказов Тургенева напоминает его «стихотворения в прозе». О последних следовало бы говорить особо как о специфической разновидности «малой» прозы, здесь же, касаясь роли цитат в создании лирической атмосферы, я приведу лишь несколько примеров. В стихотворении «Как хороши, как свежи были розы» рефреново повторяющаяся первая строка стихотворения Мятлева определяет всю композицию миниатюры Тургенева и, регулярно чередуясь с тургеневским текстом, вызывает ностальгические настроения. В иных случаях цитата используется Тургеневым в качестве заглавия, например, «О, моя молодость, о, моя свежесть» или «Nessun maggior dolore». В первом — заглавием служит слегка измененная цитата из «Мертвых душ» Гоголя, во втором — «ходовое» полустилише из «Божественной комедии» Данте, употребляющееся в русской литературе без перевода со времен Пушкина и П. А. Вяземского<sup>11</sup>. В обоих случаях писатель предполагает, что читатели знакомы с полным текстом, из которого он переносит в контекст своего произведения лишь несколько слов. Например, у Данте полное предложение звучит так: «Нет большей скорби, чем вспоминать о счастливых временах в несчастии». В упомянутых тургеневских стихотворениях в прозе доминирует именно настроение, характерное для полного текста Данте, Мятлева, Гоголя.

В «стихотворениях в прозе», — как это явствует из комментария М. П. Алексеева, — немало скрытых реминисценций. Не имея возможности здесь подробно рассмотреть этот вопрос, хочу указать на то, что, по моему мнению, и концовка «Порога» содержит скрытую реминисценцию из Гёте. Я имею в виду конец последней сцены первой части «Фауста», где Маргарита



просит спасения и защиты у небесных сил. «Мефистофель: Она осуждена! Голос с вышины: Она спасена!» (перевод Тургенева, I, 37). Мне кажется, что в конце «Порога» в другом контексте, но, по существу, с подобным смыслом звучит перефразировка слов Гёте: девушка, несмотря на все препятствия, перешагнула порог. «Дура! — проскрежетал кто-то сзади. Святая! — пронеслось откуда-то в ответ» (XIII, 169).

Отдельно следует выделить те цитаты в «малой» прозе Тургенева, которые сжато выражают суть произведения или предсказывают события, описанные в данном рассказе. Нередко появляются цитаты и ссылки на чужие произведения, играющие сюжетобразующую роль. Так, например, в первом рассказе Тургенева «Андрей Колосов» дважды процитированная строка из поэмы Пушкина «Цыганы» («Что было, то не будет вновь») заменяет собой объяснение Колосова с Варей, выражая в сжатой форме, что случилось с ней, предсказывая ее будущее и вызывая грустное воспоминание об их встречах, когда они вместе читали Пушкина. В то же время перенесенная в контекст тургеневского рассказа цитата эта напоминает читателю первоисточник. Ведь, в «Цыганах» это говорит старый цыган, чей взгляд на свободу чувств разделяет и Земфира; у Тургенева же на аналогичных позициях стоит пользующийся симпатиями автора Андрей Колосов.

В рассказе «Затишье», являющемся в известном смысле предшественником «Фауста», лейтмотивом проходит стихотворение Пушкина «Анчар». Героиня рассказа не любит поэзии, но пленяется стихотворением Пушкина. В нем она выделяет строки о власти человека над человеком, означающие для нее — и для слушающего ее чтение Веретьева — трагическое рабство любви. Эти строки как бы предсказывают трагедию Марьи Павловны<sup>12</sup>.

В рассказе «Яков Пасынков», кроме упомянутых выше цитат, характеризующих героя как романтика, есть реминисценции и другого, «пророческого» свойства, предсказывающие скорую смерть героя. Рассказчик, посещающий тяжело больного Пасынкова, разговаривает с ним, и этот разговор пронизан цитатами из стихотворений Пушкина и Лермонтова. Пасынков цитирует первые строки стихотворения Пушкина «Предчувствие»: «Снова тучи надо мною | Собралися в тишине» (VI, 220). Он не продолжает, но хорошо знающий Пушкина читатель помнит, как продолжают эти строки: «Рок завистливый бедою | Угрожает снова мне...» Затем следует цитата из другого стихотворения Пушкина, «Прощание», — и все это вместе передает тревожные предчувствия самого Якова Пасынкова. Когда рассказчик раскрывает «наудачу» том Лермонтова, ему попадает «Завещание». Пасынков настаивает, чтобы он прочел это стихотворение, и оно, подобно пушкинскому, предсказывает скорую гибель героя. Впоследствии в разговоре рассказчика

с Пасынковым еще несколько раз фигурируют цитаты из «Завещания», выражающие мысли Пасынкова. Например, он цитирует строку: «Соседка есть у них одна» (продолжение, непрочитанные строки: «Как вспомнишь, как давно|Рассталась!.. Обо мне она|Не спросит... все равно,|Ты расскажи всю правду ей,|Пустого сердца не жалея;|Пускай она поплачет...|Ей ничего не значит!»). Строка, вызывающая в памяти читателя всю строфу, предваряет важное признание Пасынкова: он любил и любит Соню Злотницкую, которой он никогда не говорил о своей любви (VI, 220). «Любил,— медленно проговорил Пасынков...— Как я ее любил, это известно одному богу. Никому я не говорил об этом, никому в мире, и не хотел никому говорить... да уж так! „На свете мало, говорят, мне остается жить...“ Куда ни шло» (VI, 221). Таким образом, две цитаты из «Завещания» как бы обрамляют важное признание Якова Пасынкова и одновременно «пророчествуют» о его близкой смерти.

В повести «Фауст» чтение произведения Гёте как бы определяет весь ход событий; героиня, до той поры совершенно не знакомая с литературой, под влиянием «Фауста» как бы пробуждается от глубокого сна. Она начинает сознавать, что не жила еще полной жизнью, что вышла замуж, не зная любви. Великое гетевское творение накладывается в ее сознании на собственную трагическую ситуацию, предсказывая ее неизбежный исход: пробуждающееся чувство любви, жажда пусть мгновенного, но счастья — и неизбежное возмездие, неотвратимость рока как наказание за нарушение клятвы, данной когда-то матери. Эта тургеневская повесть — одно из самых сложных реминисцентных построений в творчестве писателя, пожалуй, уникальный пример опосредованного раскрытия сложного философского содержания одного литературного произведения через другое.

Большую сюжетобразующую роль играют «чужие» произведения и в повести «Вешние воды». Здесь их, в отличие от «Фауста», несколько, и они также «предсказывают» дальнейший ход событий. Герой повести Санин, чтобы дать красавице Джемме и ее семье представление о русской поэзии, поет им «Я помню чудное мгновенье» Пушкина, переложенное на музыку Глинкой. На мой взгляд, есть нечто общее в композиции стихотворения Пушкина и повести Тургенева: появление чистой, красивой Джеммы, потом ее исчезновение из жизни героя, и — новое появление, когда герой в конце повести разыскивает ее и получает ее письмо. «Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее — и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать» (XI, 156).

В другом месте Джемма, которая не особенно любит Э. Т. А. Гофмана, пересказывает эпизод одного из его рассказов так, как она помнит его. Суть рассказа в интерпретации Джеммы заключается в том, что один молодой человек встречает девушку поразительной красоты, гречанку, которую сопровождает таинственный, злой старик. «Молодой человек с первого взгляда влюбляется в девушку... Он удаляется на мгновение — и, возвратившись в кондитерскую, уж не находит ни девушку, ни старика; бросается ее отыскивать... гоняется за ними — и никоим образом, нигде, никогда не может их достигнуть. Красавица на веки веков исчезает для него — и не в силах он забыть ее умоляющий взгляд, и терзается он мыслью, что, быть может, все счастье его жизни ускользнуло из его рук» (XI, 34). В этом очень свободно пересказанном эпизоде из рассказа Гофмана «Заблуждения»<sup>13</sup> не трудно обнаружить, что Джемма отождествляется с красавицей-гречанкой (сама она — итальянка), злой старик — по всей вероятности — ее жених, господин Ключбер (об этом свидетельствует и тот факт, что Санин, как только Джемма кончила рассказ, заговорил о господине Ключбере), и что в «версии» Джеммы рассказ превращается в произведение об упущенном счастье и одновременно предсказывает будущее Санина, навеки потерявшего Джемму и вместе с ней настоящую любовь.

При описании верховой прогулки Санина и Полозовой Тургенев намеренно «скрещивает» разные реминисценции. Полозова кричит: «Санин <...> ведь это как в Бюргеровой „Ленора“? Только вы не мертвый, а? Не мертвый?» (XI, 144). Она ссылается и на «Энеиду»: «Помните, когда Дидона с Энеем в лесу...» (XI, 131). В начале грозы она возвращается к «Энеиде»: «Ведь их тоже в лесу застала гроза», — говорит она. А когда они очутились у входа караулки, Полозова обернулась к Санину и шепнула «Эней?» (XI, 147—148)<sup>14</sup>.

Очень интересны реминисценции, связанные с героями чужих произведений. Одна из разновидностей реминисценций этого типа, когда тургеневский герой отождествляет себя или отождествляется автором (рассказчиком) с героем чужого произведения. И вышеприведенный пример может быть отнесен к этой категории (Полозова — Дидона, Санин — Эней). Подобных примеров множество — например, в повести «Ася» героиня отождествляется то с Доротеей из произведения Гёте «Герман и Доротей», то с пушкинской Татьяной. Вся повесть пронизана «онегинскими» мотивами, и в то же время перефразированная цитата из «Евгения Онегина» указывает на специфику положения Аси: вместо пушкинских слов «Где нынче крест и тень ветвей | Над бедной нянею моей» — она говорит: «...Над бедной матерью моей» и добавляет: «А я хотела бы быть Татьяной»<sup>15</sup> (VII, 100). И Клара Милич читает на сцене письмо Татьяны, отождествляя себя с ней. Другая тургеневская героиня, Сусан-

на («Несчастливая»), описывает, как она читала своему возлюбленному «Айвенго» В. Скотта, как ее голос «звенел и трепетал», когда она передавала речи Ревекки, в образе которой она видела себя, в то время как ее возлюбленный, Мишель, говорит, что он не Айвенго, он знает, что не с леди Ровеной счастье (IX, 127—128).

Отдельно следует выделить те произведения Тургенева, в которых он прибегает к мировым, «вечным» образам. Я не ставлю себе целью анализ этих рассказов, хочу только указать на то, что ассимиляция мировых образов является специфической формой реминисценции—обращения автора к чужому материалу<sup>16</sup>. Воспроизведенные в русском провинциальном окружении мировые образы подтверждают идею Тургенева, что черты характера Гамлета, Лира, Вертера, Манон Леско и т. д.—черты общечеловеческие, их судьбы (*mutatis mutandis*) могут повторяться в любой другой стране, в том числе и в России. «...Если бы вновь родился Шекспир,—пишет Тургенев,—ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета, от своего Лира. Его пронизывающий взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту... То же легкоеверие и та же жестокость, та же потребность крови, золота, грязи, те же пошлые удовольствия, те же бессмысленные страдания» («Довольно», IX, 118—119).

Характерной чертой русской национальной культуры Тургенев считал ее всемирную отзывчивость. В своей речи по поводу открытия памятника А. С. Пушкину в Москве он писал: «...Пушкин был центральный художник, человек, близко стоящий к самому средоточию русской жизни. Этому его свойство должно приписать и ту мощную силу самобытного присвоения чужих форм, которую сами иностранцы признают за нами, правда, под несколько пренебрежительным именем способности к «ассимиляции». Это свойство дало ему возможность создать, например, монолог „Скупого рыцаря“, под которым с гордостью подписался бы Шекспир» (XV, 70—71). Тургенев во многом ученик Пушкина. Отмеченная им черта «самобытного присвоения чужих форм» характеризует и его самого. Ассимиляция мировых образов в разных произведениях Тургенева имеет некоторые общие черты—например, он показывает русского Гамлета, русского Лира в «сниженной», т. е. в подчеркнута прозаической, провинциальной среде. Но в то же время в одних случаях («Гамлет Щигровского уезда») писатель наделяет героя некоторыми чертами характера Гамлета, в других (например, в повести «Степной король Лир») — не только определенные черты характера героев, но и некоторая схожесть исходной ситуации фабулы связывает повесть с трагедией Шекспира. Интересно также, что в «Гамлете Щигровского уезда» сам герой указывает на свою связь с шекспировским образом, в других случаях—например, в повести «Степной

король Лир» малоразвитый, почти безграмотный герой, конечно, не знает Шекспира, и, таким образом, сближение его с шекспировским героем происходит на уровне: писатель — читатель. В двух упомянутых произведениях уже заглавие свидетельствует о том, что Тургенев создает образы, так или иначе связанные с чужими — в данном случае шекспировскими — героями. Есть случаи, когда о такой связи можно лишь догадываться. Так, например, Тургенев называет героя рассказа «Бригадир» «Вертером» — и только; но, скажем, упоминаний о «Манон Леско» Прево в рассказе нет вовсе. В то же время несомненно права Л. М. Лотман, по мнению которой сюжет «Бригадира» в своей основе близок к сюжету «Манон Леско»: в обоих произведениях изображается самоотверженная любовь простодушного и по-рыцарски чистого человека к недостойной женщине (X, 440). Кажется также несомненным, что Тургенев обратился к произведению Прево задолго до создания «Бригадира». Его сравнительно ранний рассказ «Петушков» обычно — и не без основания — связывается исследователями с гоголевскими традициями. Но если учесть, что (как уже говорилось выше) Тургенев обычно переносит героев западноевропейских произведений в русскую, подчеркнута провинциальную среду, и если с этой точки зрения заново прочесть «Петушкова», то можно предположить, что роковая любовь бедного Петушкова восходит, очевидно, к произведению Прево, которое Тургенев, конечно, уже знал и несколько позже даже переводил на испанский язык. Таким образом, в Петушкове перед нами одна из первых в творчестве Тургенева ассимилирующих мирового образ, Петушков — своего рода кавалер де Грие русской провинции.

Наконец, специфической разновидностью реминисценции является стилизация, которую Бахтин относит к категории «слова с установкой на чужое слово» («двуголосое слово») <sup>17</sup>. Самая ранняя стилизация Тургенева, пожалуй, относится к 1868 г.: в рассказе «Бригадир» старик-бригадир утверждает, что про возлюбленную его Аграфену Ивановну «Милонов стихотворец сочинил» (X, 52). Он цитирует несколько строк этого стихотворения: «Не бренным тления кумиром, | Не амаранфом, не порфиром | Столь услаждаются они...» Л. М. Лотман в комментариях к «Бригадиру» пишет, что в двух существующих изданиях сочинений М. В. Милонова «приводимых Тургеневым стихов нет. Анализ рукописи повести доказывает, что стихотворение это представляет собой стилизацию самого Тургенева» (X, 441). Подобной стилизацией является в повести «Пунин и Бабурин» четверостишие, которое сложил Пунин, вдохновясь представителем классицизма В. Г. Рубаном (XI, 193; комментарий М. А. Турьян: XI, 505). В «Старых портретах» Алексей Сергееч вспоминает стишки, которые «были сочинены неким Гормич-Гормицким, странствующим пиитой» (XIII,

16). Каждый из вышеприведенных примеров связан с русской литературой XVIII — начала XIX в., иногда стилизация приближается к пародии, как, например, в последнем случае, когда даже поэт, на которого ссылается Тургенев, является вымышленным.

Элементы стилизации совсем другого характера заключаются в переводе Тургеневым «Иродиады» Флобера, над которым он работал в 1877 г. П. Р. Заборов пишет о том, что Тургенев «с немалым трудом находил языковые средства для воссоздания в переводе заклинаний Иоканама, стилизованных под „речи древних пророков“. В первоначальной редакции этот библейский колорит был лишь намечен, в окончательной — выражен с большой силой при помощи высокой лексики, инверсий, общей конструкции фраз и целых периодов»<sup>18</sup>.

Но самой важной стилизацией Тургенева является посвященная Флоберу «Песнь торжествующей любви», на которую он ссылается, как на «итальянское пастиччио», «итальянскую новеллу»<sup>19</sup>. О «Песни торжествующей любви» написан целый ряд работ, в которых рассказ Тургенева подвергается анализу с разных сторон. А. Б. Муратов указывает на то, что уже критика 1880-х годов сопоставляла «итальянское пастиччио» с новеллами итальянского Возрождения и Сервантеса, со стилизациями Стендаля, Мериме и Флобера, с «таинственными» повестями Э. По и Э. Т. А. Гофмана<sup>20</sup>. Впоследствии М. О. Гершензон соотнес «Песнь...» со «Странной историей» Бульвер-Литтона<sup>21</sup>. Наиболее полная сводка литературных соответствий содержится в статье М. О. Габель<sup>22</sup>. А. Б. Муратов еще больше расширяет круг, указывая на произведения современника Тургенева Ж. А. Гобино. Он же указывает на близкие точки соприкосновения между тургеневской повестью и новеллой Мериме «Джуман»<sup>23</sup>. С точки зрения интересующих нас проблем, однако, наибольший интерес представляют не только соответствия «Песни...» с произведениями вышеупомянутых писателей; нас интересует прежде всего «Песнь...» как стилизация новеллы итальянского Возрождения. Об этом наиболее подробно пишет М. О. Габель, указывая на сходство и различия между тургеневской «Песнью...» и итальянской новеллой. К этому можно добавить, что Тургенев как автор «итальянской» стилизованной повести является одним из предшественников большой стилизационной волны рубежа XIX и XX вв., например, В. Брюсова, С. Ауслендера, Ф. Сологуба и других<sup>24</sup>.

Кажется, своеобразной цитатой можно считать уже упомянутые «живописные» реминисценции. Так, например, в «Трех портретах» Тургенев описывает несуществующие картины, наделяя их, однако, качествами, свойственными портретной живописи XVIII в. Другими словами, он создает стилизацию и вносит, таким образом, в свой рассказ «чужой» элемент (даже — другой вид искусства), который — как цитата или реминисцен-

ция,— сохраняя свои особенности, в то же время подчиняется художественным целям писателя: помогает воссоздавать атмосферу XVIII в. и кое-что предвещает из будущих событий и из характеристики героев.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О типах прозаического слова см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 309—350.— Об отличии цитаты от других разновидностей «чужого слова» см.: Минц З. Функция реминисценций в поэтике Блока.— Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973, с. 387.

<sup>2</sup> В. Жирмунский в книге «Гёте в русской литературе» (Л., 1937, с. 653) ссылается на работу М. К. Азадовского «Литературные цитаты Тургенева», которая, согласно примечанию Жирмунского, «печатается» в сборнике Литературного факультета ЛИФЛИ». Этот сборник, очевидно, не увидел свет.

<sup>3</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Сочинения — т. 1—15, письма — т. 1—13. М.; Л., 1960—1968. Т. 5, с. 94.— В дальнейшем ссылки на текст произведений Тургенева даются в тексте по этому изданию (римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница, П — означает «письма»).

<sup>4</sup> Португалов В. М. Тургенев и его предки в качестве читателей.— В кн.: Тургианина. Орел, 1922.

<sup>5</sup> Алексеев М. П. Тургенев и Марлинский (К истории создания «Стук... стук... стук!..»).— В кн.: Творческий путь Тургенева. Сб. статей/Под ред. Н. Л. Бродского. Пг., 1923, с. 166—201.

<sup>6</sup> Данилевский Р. Ю. Стихотворная цитата в повести «Яков Пасынков».— В кн.: Тургенев и его современники. Л., 1977, с. 47—49.

<sup>7</sup> Алексеев М. П. Первые встречи с Шубертом.— В кн.: Венок Шуберту (1828—1928). Этюды и материалы. М., 1928, с. 13—23.

<sup>8</sup> Лотман Л. М. Тургенев и Фет.— В кн.: Тургенев и его современники, с. 39—42.

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Под небом голубым страны своей родной.

<sup>10</sup> О приемах эмоционального стиля в лирических описаниях Тургенева см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978, с. 93—94.

<sup>11</sup> См. комментарии М. П. Алексеева (XI, 680).

<sup>12</sup> М. П. Алексеев приводит примеры того, что в повествовательную ткань многих произведений Тургенева вплетены стихотворные строфы, литературные воспоминания, включено стихотворение Пушкина «Анчар». См.: Алексеев М. П. И. С. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе.— Труды Отдела новой русской литературы. М.; Л., 1948, с. 41—42. См. еще: Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература. М., 1980, с. 10—48.

<sup>13</sup> Hoffmann E. T. A. Die Irrungen, Fragment aus dem Leben eines Fantasten.— In. E. T. A. Hoffmann's sämtliche Werke in fünfzehn Bänden/Hrsg. von E. Grisebach, 13. Letzte Erzählungen, 1. Leipzig, s. a., S. 46—87.

<sup>14</sup> По мнению современного английского автора монографии о Тургеневе, В. С. Пritchett, ссылки на Э. Т. А. Гофмана и на Вергилия излишни (Pritchett V. S. The gentle Barbarian. The life and work of Turgenev. New York, 1977, p. 206). Мне кажется, что эти реминисценции органически входят в текст, делают описанные сцены более пластичными, расширяют круг ассоциаций.

<sup>15</sup> Петер Бранг считает, что одним из прототипов Аси послужил образ гетевской Миньоны. См.: Brang P. I. S. Turgenev, sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1977, p. 133—134.

<sup>16</sup> Этот вопрос имеет большую литературу, например: Лотман Л. М. Комментарии к повести «Степной король Лир» (X, с. 488—494). Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 92—103; Левин Ю. Д. Шестидесятые годы.— В кн.: Шекспир и русская

культура. М.; Л., 1965, с. 450—472; Берков П. Н. Вклад восточных славян в разработку так называемых «мирных образов». — В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968, с. 215—219; Муратов А. Б. Повести и рассказы Тургенева 1867—1871 годов. Л., 1980, с. 58—97 и т. д.

<sup>17</sup> Бахтин М. Указ. соч., с. 340.

<sup>18</sup> Заборов П. Р. Из творческой лаборатории Тургенева-переводчика («Иродида» Г. Флобера). — В кн.: Тургенев и его современники, с. 134.

<sup>19</sup> Письмо к М. М. Стасюлевичу от 11/23 сент., 1881 г. — П., XIII, 119; письмо Ж. А. Полонской от 24 ноября/6 дек. (там же, с. 151).

<sup>20</sup> Муратов А. Б. Повесть Тургенева «Песнь торжествующей любви». — *Studia Slavica, Hung.*, 21, (1975), с. 132.

<sup>21</sup> Гершензон М. Мечта и мысль И. С. Тургенева. М., 1919, с. 98—110.

<sup>22</sup> Габель М. О. «Песнь торжествующей любви» (Опыт анализа). — В кн.: Творческий путь Тургенева, с. 202—225.

<sup>23</sup> Муратов А. Б. Указ. соч., с. 132. — О месте «Песни...» среди поздних рассказов Тургенева см.: Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962, с. 218—219.

<sup>24</sup> О стилизации кроме упомянутой работы Бахтина см.: S. Skwaг-czупнска. La stylisation et sa place dans la science de la littérature. In: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Warszawa; Gravenhagen, 1961, s. 53—73. О роли стилизации в литературном процессе рубежа XIX—XX веков см.: Шубин Э. А. Художественная проза в годы реакции. — В кн.: Судьбы русского реализма начала века. 1972, с. 84—96; Зельдхейн-Деак Ж. К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века: *Hungaro-Slavica*, 1978. Budapest, 1978, с. 389—402. О стилизации у Брюсова см.: Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1965, с. 180, 181 и т. д.





Д. КИРАЯ

## РАСКОЛЬНИКОВ И ГАМЛЕТ — XIX ВЕК И РЕНЕССАНС

(Интеллектуально-психологический  
роман Ф. М. Достоевского)

На первый взгляд установление каких-либо родственных черт между трагедией Шекспира и романом Достоевского может показаться необоснованной аналогией. На самом деле сходство между мышлением Шекспира и Достоевского придется учитывать, чтобы осветить некоторые вопросы развития художественного мышления XIX в.

Обстоятельства поставили Шекспира перед задачей обновления трагедийного жанра, как впоследствии Достоевского — перед задачей обновления романного жанра.

Действие, поступок в ситуации шекспировского героя уже не являются неизбежными, не носят печати предопределенности; поступок человека Ренессанса, в отличие от поступка героя эпохи греческой трагедии, обременен вопросом: каков онтологический, философский, нравственный, моральный и этический заряд его действия, которое все еще остается непосредственной авторитарной силой, формирующей историю. В эпоху Ренессанса великий поворот в искусстве как раз и заключается в том, что медиум изображения — действующая личность — сама принимает, оправдывает или подвергает сомнению (рационально, этически или психологически) правомерность исторических интересов, овеществляющихся в последствиях его действий. Это и является определяющей предпосылкой сходства, а потому живым источником для дальнейшего развития романа и повествовательного мышления XIX в. в целом.

Так как действие личности и формирование истории являются в шекспировских ситуациях в конечном итоге еще адекватными, познание может совпадать с поступком: а как раз это и ставится под вопрос в эпоху романа. В эпоху Ренессанса роман уже давно не новость, и неслучайно, что и произведения Шекспира не однозначны в смысле их жанровых форм: в своей «медлительности» Гамлет похож на героя какой-либо мещанской драмы или даже на рефлектирующего героя романа XIX в. И все же Гамлет — герой трагедии — еще не переступает границы: в нравственном отношении у него столько же шансов на то, что его трагедия сведется к частной судьбе, сколько и на то, что его человеческая судьба снова приобретет функцию непосредственного формирования исторического процесса и обретет в конце концов нравственную общезначимость, что и станет основой трагедии.

Некоторое время спустя Сервантес в «Дон-Кихоте» изобразит подобную же пограничную ситуацию, с тем отличием, однако, что здесь уже будет доминировать переход трагедии в личную (частную) судьбу, что и явится источником постоянного стремления героя опозитизировать свои повседневные романские ситуации — неудачи, настроения, превращая их (в сознании) то в героические, то в трагические.

Уже Пушкин открыл для русской прозы источник ренессансного мышления, благодаря чему русский роман XIX в. с самого начала своего развития обходит традиции руссоистского сентиментального романа-исповеди и не делает предметом своего исследования социальную судьбу частного индивида, стремящегося вырваться из своего обездоленного состояния и сделать карьеру в буржуазном обществе, как герои романов Бальзака и Стендаля. Достоевский открывает для себя Шекспира вновь, и это открытие небезынтересно затронуть в плане жанровой поэтики его художественного мышления.

\* \* \*

Шекспир вносит заметное новшество в построение трагедии: Гамлет начинает — как впоследствии и Фауст Гёте — с постановки опыта: ему необходимо убедиться, правда ли то, что поведал ему призрак отца, неужели действительно разладился ход жизни. Лишь после этого начинается подлинное трагическое действие. Гамлет не был бы трагическим героем новой эпохи, если бы не обратился к постановке опыта, если бы начал действовать, не располагая доказательствами, достаточными для мыслителя, если бы бросился в бой с одной верой или предубеждением, если бы просто взял на себя роль мстителя. Однако эксперимент вовлекает экспериментатора в новую ситуацию: устроив спектакль, Гамлет выдает свое намерение Клавдию, становится ясно, с какой целью принц разы-

грывал сумасшествие. И после этого возникает сомнение: сумеет ли герой, обладающий достаточными доказательствами, осуществить историческую задачу. Но с той же самой минуты надеть маску вынужден король, попадающий в ситуацию, которая заставляет его готовить план нового убийства, тем самым создается возможность такого решения ситуации: ход жизни может быть налажен, но лишь ценой поединка между Гамлетом и Клавдием, трагической развязкой.

В истории Раскольникова настоящая драма наступает в противоположном временном порядке — лишь после трагической ситуации, после совершения убийства. Для Раскольникова важно, какие сферы общественного бытия и сознания обойдет он в этом ставшем после трагической ситуации драматическим романе, какие истины будет провоцировать, как постарается «разговорить» своим психологическим приключением тот мир, который не удалось заставить высказаться при помощи трагического поступка. В противовес интеллектуальному периоду развития Гамлета, не прекращающемуся вплоть до последней сцены драмы, ситуация для Раскольникова станет интеллектуальной только после решительного его шага, убийства старухи: тут и встает перед ним проблема нравственной ответственности человека-интеллигента. Русский мир своей загадочностью вынуждает Раскольникова действовать, прежде чем он окончательно убедится в том, что его правда — это правда жизни, прежде чем выяснит, может ли один человек наладить «разлаженный ход жизни», прежде чем уверится в том, что человек отвечает за историю. Раскольников не может отложить решение проблемы-эксперимента; этим, а не его статьей, создается его настоящая — гамлетовская — интеллектуальная ситуация, в которой открывается путь для интеллектуального осмысления сути человеческого бытия, не меньшей активности и настойчивости, чем у Гамлета от сцены «мышеловки» до последней его схватки с «нечистой силой», узурпатором.

В шекспировской трагедии также присутствовал мотив эксперимента. Речь идет о той «задержке», которая в шекспировском произведении одновременно отмечает переход от драмы к настоящей трагедии, о той фазе действия драмы, когда Гамлет после появления тени отца принимается не за осуществление мести, хотя он и поклялся в этом, а за психологическую проверку виденного, за «испытание» правоты призрака. Гамлет делает это, чтобы каким-то образом выяснить «реальное» содержание видения. В концепции человека Ренессанса поступок не может предшествовать сбору доказательств, действие — суждению, и именно это обосновывает гамлетовские «колебания» и «сомнения» не только психологически, но и интеллектуально. В шекспировской драме этот период разработан чрезвычайно продуманно и подробно.

Если бы месть Гамлета совершилась тогда, когда он еще не убедился в виновности Клавдия, то гамлетовское исправление хода жизни потеряло бы всякую историческую серьезность, правомочность и величие. Таким образом, в основе развития действия — дилемма: индивидуальная форма поиска доказательств сама становится частью действия и, таким образом, влияет на его исход, даже изменяя основную ситуацию.

Гамлетовский эксперимент дорого обходится: успешный опыт обнажает маскирующегося экспериментатора, стремившегося узнать правду и вырвать ответ у действительности, т. е. выдает тщательно скрываемую Гамлетом мысль о мести. После организованного и направлявшегося Гамлетом представления актеров, приглашенных для увеселения принца, Клавдий не только разоблачает себя, но и получает доказательства: узнает то, что ему не удалось подслушать во время встречи Гамлета и Офелии и что не сумели выведать школьные товарищи принца, вызванные, чтобы развлечь его и разведать его мысли. Возникает новая ситуация, когда возможность маскировки исчезает; Гамлет уже не может осуществить задуманную месть.

Больше того, теперь перед Клавдием открывается возможность составить план мести Гамлету. Для Гамлета возможность действия снова появится лишь после неудачи замысла Клавдия, точнее, когда план мести Клавдия — состязание с Лэртом — даст Гамлету возможность вновь действовать согласно первоначальному намерению: не мстить, а судить, вынести приговор.

Шекспировская драма, достигнув поворотного пункта, переходит в трагедию потому, что герой нового времени, Гамлет, еще способен на историческое действие, но лишь тогда, когда может связать неизбежность действия с возможностью сохранения высочайшей нравственной ответственности.

Тургенев рассматривает гамлетовскую концепцию сквозь призму апатии «лишнего человека» и специфической формулировки проблемы, вытекающей из ситуации, сложившейся в России середины XIX в. При помощи переосмысления образа Гамлета писатель пытается разгадать не столько концепцию шекспировской трагедии, сколько эту русскую ситуацию. Достоевский, современник Тургенева, наоборот, настойчиво заставляет почувствовать при помощи скрытых аналогий и контрастов между Гамлетом и Раскольниковым разницу между двумя эпохами. Шекспир и Гамлет нужны Достоевскому как раз для того, чтобы более пластично «сформировать» ситуацию своего героя, обнаружив противоречивость его стремлений и характерную для XIX в. партикуляризацию трагической судьбы. Все это становится очевидным при сравнении концепций Шекспира и Достоевского. Коллизия разворачивается в изменившейся исторической ситуации: Раскольников, еще не решив, нужно ли подвергать себя испытанию, чтобы доказать

и себе свою способность нести духовную и нравственную нагрузку, связанную с непредвиденным и неизбежным в нравственном смысле вмешательством в судьбы людей, оказывается в ситуации, из которой он выбирается лишь с помощью необдуманного поступка, ставшего психологической загадкой для него же самого.

В новое время для личности, оказавшейся наедине со своими нравственными принципами, вопросы формирования истории и нравственной ответственности человека остаются невыясненными. В то же время сама общественная ситуация вынуждает личность поступать и задавать вопрос «как поступить?» одновременно. Отсюда неразрешимость раскольниковского «быть или не быть?» по сравнению с гамлетовским. Вопрос Раскольникова о том, убил бы Наполеон старуху, если бы у него не было Тулона, звучит для самого Раскольникова весьма обостренно: убил бы — в безвыходном в нравственном смысле положении, каковой была ситуация Раскольникова?

Индивидуум во времена Шекспира, точнее, в историческое время шекспировской драмы, действует в нравственно прогнившей среде, но он сам неизбежно или препятствие или движущая сила истории: *tertium non datur*. Возможность и неизбежность принятия личностью ответственности за «ход жизни» еще исторически реальны. В ситуации Гамлета — судя по ситуации других «королевских» драм Шекспира — она неминуема. Гамлетом движет не только нравственный долг, но и ясное понимание того, что его существование в опасности, если на самом деле Клавдий — узурпатор. Но как раз поэтому ответственность за движение истории ложится на интеллектуальную личность, это требует осмысления, что и выражено в весьма возросшей, по сравнению с другими драмами Шекспира, роли монологов, особенно Гамлета. В монологах шекспировских героев, как правило, раскрываются принципы поведения, поступки, мышление героев, а значит, их понимание законов бытия. Но здесь, в «Гамлете», речь идет о гораздо большем. Гамлет находится в той исключительной ситуации, когда интеллект волен придать другое направление ходу человеческой истории, но идею для него он может почерпнуть только из самого себя, из своей интеллектуальной и нравственной силы.

Если ход жизни разладил действительно Клавдий, то он — Гамлет, в свою очередь, может сделать так, чтобы «все пошло на лад».

Поэтому и существенна для Гамлета проблема доказательства виновности или невиновности Клавдия, которая одновременно является предпосылкой активного вмешательства в историю, проблемой «делания» истории.

Доказательный ответ в такой — одновременно экзистенциальной и интеллектуальной — ситуации получает решающее значение. В такой двуединости ситуации и кроется неминуе-

мый трагизм: нравственная воля борется с прагматической волей, оптимальный исход — гибель обеих сил.

Окончательный ответ у действительности может вырвать только фатальное действие — самоотдача.

Судьба Гамлета отодвигается на второй план в сравнении с его трагедийным поступком, потому что возможность действия уже почти однозначна вмешательству в историю: иначе говоря, судьба одновременно является необходимым условием процесса становления «нравственной личности» и ее исторических, этических характеристик, то есть условием совершения трагического поступка, адекватного новому времени. Интеллектуальное «приключение» и героический поступок героя раздваиваются лишь в драматической фазе трагедии вплоть до «мышеловки», до представления актеров, поэтому здесь поведение Гамлета еще не трагедийно: это пока лишь монологическое состояние, трагедийное действие под маской драматического. В трагедийной же фазе интеллектуальное «приключение» и героический поступок сливаются воедино, причем таким образом, что каждое отдельное задерживающее, замедляющее ход «приключение» определяется внутренней интеллектуальной подготовкой к окончательному подвигу.

Гамлет Достоевского, Раскольников, попадает в иную, новую ситуацию. Он вынужден связать воедино не интеллектуальное усилие и действие, а эксперимент и действие, «приключение» как моральное испытание и «иезуитское» рассечение гордиева узла. Новая эпоха не дает возможности для их разделения, хотя герой отчасти потому и надевает маску, чтобы в состоянии инобытия — *post festa* — рассечь этот гордиев узел. Эпоха Раскольникова — переходное состояние между феодальным и буржуазным миром, в котором стремления дворянской интеллигенции терпят неудачу. Со времен Чацкого сознание этой интеллигенции определяется в основном уже горьким опытом вытесненности из сферы активного вмешательства и комплексом «лишнего человека» в истории.

В произведениях Бальзака и Стендаля герой отправляется по пути к историческому величию движимый иллюзией стать Наполеоном, но в конце романов выясняется, что социальные «приключения» личности не приводят к желанному результату.

Победа буржуазного порядка во Франции, прозаические условия жизни позволяют личности стать «великим человеком», лишь сохранив внутреннюю противоречивость: герой либо сохраняет свое нравственное превосходство и в этом случае гибнет (потому что его человеческое совершенство несовместимо с бытовыми условиями буржуазного порядка, не стимулирующего внутреннее цельное самоутверждение личности), либо рвется вперед, становясь активной личностью, лишенной

нравственных критериев, ведь удачная карьера равнозначна утрате поэзии личности.

Раскрытие потенциальных возможностей личности и карьера не могут быть совмещены потому, что личность — это одновременно и нравственные усилия. Деятельность индивидуума, лишённого нравственных критериев, не налаживает ход жизни, а подготавливает его очередной разлад. Примером этого служит карьера Сореля, Растиньяка и Люсьена в сравнении с ситуацией Гамлета. Соответственно здесь основы человеческого бытия литература может исследовать только анализом романной, а не трагедийной судьбы человека, в том числе человека интеллектуальных устремлений. Историю делают обыкновенные люди, но их поступки отчуждаются от первоначального намерения, реализуемого не так, как у Гамлета, а так, что в поступке и в его результате не остается ни йоты поэзии личности. Приходится оценивать человека не его поступком, а его намерениями и его отношением к трансформациям результата этих намерений, а устройство бытия — судьбой людей и их начинаний. В романе XIX в. невероятно возрастает интеллектуальная и психологическая рефлексия героев.

Герой Достоевского, однако, живет и требует для себя исторической роли еще не в прозаических, бальзаковских, но уже и не в авторитарных, шекспировских условиях быта. В ситуации героя Достоевского фазы познания мира и поступка, исторического действия личности неразделимы. Еще не буржуазный и уже не сословный, а тем более не авторитарный мир побуждает плебейского интеллигента к гамлетовско-сорелевско-люсьеновскому действию и познанию мира; российские условия в силу их переходного характера ставят перед личностью одновременно и моральную проблему ответственности и проблему путей становления великого человека. Таким образом, они не только вынуждают человека стать кем-то, но и сохраняют для него иллюзию всеобщего блага, морального выбора. Видимо поэтому герои Достоевского всегда берут на себя ответственность за свой выбор, хотя ситуация, в которую они попадают, уже почти целиком снимает с них эту ответственность; они борются не только за весь мир, но и за самих себя, вот почему гамлетовской ответственности в их поведении сопоставляет сорелевская маска и люсьеновское тщетное сопротивление. Герои Достоевского уже не могут быть только «лишними», только «ищущими» или только «дейтельными». Ситуация пробуждает в них социальную ответственность, но та же ситуация вынуждает их стремиться вверх по общественной лестнице, ибо стать героем — это значит стать «великим человеком». И поскольку отсутствие подходящих исторических условий лишает их возможности стать великими людьми, итог их геройства — поражение в неравной борьбе с действительностью. В этом невыгодность их ситуации по сравнению с ситуацией

героев Шекспира. Инверсия экзистенциального времени (поступок «биографический» предшествует познанию), вызывающая развязку трагедии романной судьбы, является здесь такой же формой рядов поэтической мысли, направленной на расшифровку действительности, как в «Гамлете» — единство времени, строгая хронологическая последовательность внутренних — интеллектуальных и внешних — экзистенциальных событий. В одном случае (в «Преступлении и наказании») психологическая драма начинается после трагического столкновения, в другом (в шекспировском «Гамлете») — конфронтация интеллектуальных истин с настоящей ситуацией переходит в трагедию. Причем, в конце концов, драма оказывается романной, является воплощением стремления вырвать экзистенциальный ответ у действительности, а не философский, интеллектуальный, как в ренессансных поэмах; только в «Преступлении и наказании» этому акту должен предшествовать трагический поступок, который представляется герою повседневным настоящим испытанием хода жизни, а в «Гамлете» — интеллектуальная драма как действительное испытание опережает трагический поступок, изменяющий ход жизни.

В смене гамлетовской трагедии и драмы реальна и попытка Гамлета заставить действительность искусством раскрыть свои карты и попытка своим действием исправить ход жизни, а в «Преступлении и наказании» ни трагически неизбежный поступок не может служить средством исследования законов диалектики жизни (на вопрос, волнующий героя и эпоху, не может быть получен ответ), ни интеллектуальная и психологическая трагедия не может служить средством исправления хода жизни. Поэтому в эпилоге в силу внутренней необходимости откладывается завершающий ответ, ведь вербального ответа на вопрос и быть не может. Раскольников после убийства как бы встраивает в факт поступка момент испытания действительности, почти вытесненный из него в процессе реализации. Эта дилемма психологического «приключения» Раскольникова требует таких же интеллектуальных усилий и сопровождается таким же широким спектром ответов на вопрос, как и гамлетовская дилемма «быть или не быть» (до перехода драмы в трагедию). И альтернатива «лучше умереть», избавиться от навязчивой ситуации возникает для Раскольникова, как и для Гамлета. И в обоих случаях смерть как выход из положения невозможна (в отличие от Свидригайлова в «Преступлении и наказании», Ставрогина в «Бесах» или Смердякова в «Братьях Карамазовых», для которых в определенный момент такое решение приобретает актуальность, так как вписывается в их духовный тупик или ситуацию их судьбы как закономерный результат закономерных поступков). Духовные стремления и романная судьба Раскольникова, Мышкина, Ивана Карамазова отдалают их от подобного решения: они



избегают его даже в ситуации, в которой, казалось бы, напрашивается такой выход.

В романе не только Раскольников, но и остальные персонажи не могут разделить испытание действительности и само действие, направленное на изменение хода жизни. Эта неотделимость не может не стать для Раскольникова дилеммой: правильное действие возможно лишь после испытания, познания жизни через человеческую судьбу. В то же время завершение человеческой судьбы в любом случае отнимает у действующего человека возможность действия, окончательно прерывает его существенные связи с миром, знание и познание окончательно размыкаются.

Раскольников скрупулезно сопоставляет — связывает и отделяет свой эксперимент и свое решение от экспериментов и решений Свидригайлова, Дуни и Сони; результат таков: не только он, «избранный», но и остальные, «представители толпы», чувствуют, что «ход жизни» разлажен; но они и без всякой утопической теории опрокидывают нормы, нарушить которые, согласно памяти, написанной всего полгода назад статье Раскольникова, способны лишь избранные. Такой опыт и позволяет Раскольникову сделать первый шаг на пути преодоления теоретического положения статьи о «правах великих людей» и о «послушности толпы», орудия в руках великих людей. Порфирий Петрович оказывается побежденным в споре с Раскольниковым, так как, оставаясь в кругу идей статьи, появившейся до начала действия романа, не может (и не хочет!) расшифровать этот новый опыт Раскольникова. Мышление, основывающееся на подобной социальной практике, до конца остается для Порфирия Петровича загадкой. Ведь Порфирий Петрович и Лужин констатируют разлаженность хода жизни не как разлаженность, а как вечную норму человеческой жизни и делают из этого необходимые и выгодные для себя экзистенциальные выводы, но не задаются ни нравственными, ни интеллектуальными вопросами. И Лужин, и Порфирий Петрович своей общественной натурой противостоят тем, кто не может приспособить свою человеческую сущность к общественному порядку, объявленному «мировому порядку».

В ситуации шекспировской трагедии Гамлет был единственным, кто увидел разлаженность хода жизни; в XIX в. эта разлаженность чувствовалась уже в масштабах всего общества. И это не только доказательство против идеи высшего призвания *alter ego*, «единственного я», но и нечто большее. Начиная с «Преступления и наказания», в последующих романах Достоевский дает почувствовать античеловечность устройства общества почти всем изображенным им персонажам. Герой Достоевского приходит к мысли о том, что развязку нужно искать где-то в «рыхлости» этого устройства, что поисков выхода, приводящих человека XIX в. к крайностям, избежать нельзя, что

чаще всего человек со своей одержимостью не что иное, как продукт этого всеобщего состояния мира.

И в то время как интеллектуальная драма Гамлета могла обернуться трагедией, потому что активная личность в драматической ситуации увидела и ценой своей собственной трагедии сумела исправить нарушенный ход жизни,— взаимоотношающиеся условия XIX в. делают это невозможным. Именно поэтому драма Раскольникова не может превратиться в трагедию, она до конца должна оставаться «романной», точнее, в действиях и судьбе Раскольникова драматический поступок в романских условиях и интеллектуальная трагедия самосознания сосуществуют как неразрывные альтернативы, но цикл его действий может завершиться только романно. Трагедийный катарсис невозможен; мы узнали структуру мира, но не способ его изменения. Но роман потому и остается романом: полифония и слияние судеб как своеобразная типологическая форма мышления романа и призваны уловить, отразить это новое состояние мира. В этом смысле сама романная форма мышления Достоевского является отражением, моделью осознания такого состояния мира.

Личность вынуждена замкнуться в себе и тогда, когда, как Гамлет, оценивает свою ситуацию как трагическую и свой поступок как историческое действие и когда не замечает, что «проба» была поступком, определяющим ее судьбу, когда берется действовать в одиночку, как Раскольников. Поступок может изолировать, обречь на одиночество Раскольникова, в то время как Гамлет он всего лишь ставит в драматическое острое интеллектуальное положение, когда он вынужден откладывать свое действие до того момента, пока не наступит трагедийная ситуация, адекватная эпохе. Трагический поступок, совершающийся в акте исправления хода жизни, возвращает Гамлету цельность, свободу личности, свободу открытости поступка и поведения, открытости диалога; Раскольникову же сбрасывание маски не дает такой возможности: нравственно ответственная и интеллектуально амбициозная личность выпала из авторитарной ситуации. Слово Раскольникова — как бы оно ни претендовало на роль диалога — вновь и вновь вынуждено возвращаться в состояние монолога.

Одиночество Гамлета прекращается тогда, когда он вступает в союз с Горацио, чтобы наладить «ход жизни», избрав своим оружием месть, когда маска уже становится излишней, когда, таким образом, его драматическое лицо становится трагическим, ведь признание трагической необходимости равнозначно раскрытию, оглашению «тайны тайн». Здесь становится очевидным, что ход жизни действительно нарушен, что его исправление может быть осуществлено лишь Гамлетом и что это исправление достижимо лишь благодаря деятельности личности, осознающей свою ответственность.

Героям Достоевского до самого конца приходится носить маску, хранить тайны, поскольку поступок-испытание не разрешил, а углубил, сделал неустранимой драматическую ситуацию, ситуацию психологической драмы и интеллектуальной трагедии. (В похожей ситуации окажется Аркадий Долгорукий в «Подростке».) Опыт Раскольников показывает, что если и другие вышли за пределы общественного времени, если и другие перешагнули через нормы человеческой жизни, если и другие восстали, то бунт, основывающийся на «единственном я», не может оказать влияния на налаживание хода жизни, на формирование истории. Принятие ответственности «единственным я» оказывается для личности неудачным, вынужденным «выбором». «Поступок-испытание» поэтому не объединяет Раскольникова с людьми, а лишь отдаляет его от них, и новая связь рождается только тогда, когда он сам вырывается ценой каторги от последствий «поступка-испытания». Ослабление трагедии здесь не равнозначно ее растрате, неприятию со стороны героя, она и углубляется в сфере интеллектуальной истощающе. Когда Порфирий Петрович, разгадывая поступок Раскольникова, доходит до мысли, что тот действовал под влиянием «своей теории», а потому главное — заставить Раскольникова отказаться от этой теории, то герой, сбрасывая маску, с полным правом защищается против подобного обвинения Порфирия Петровича. На самом деле, теория в той форме, в какой она была сформулирована за полгода до эксперимента, теперь перестает быть движущей силой поступка Раскольникова. Раскольников с подлинным облегчением откажется позже даже от идеи справедливости концепции убийства старухи, признав ее «ошибкой». В это время он считает ошибкой и сравнение себя с Наполеоном. Но Раскольников не отказывается от того, что уже не столько теория, сколько урок цепи событий, непосредственно предшествовавших его поступку и последовавших за ним событий, из-за которых он принял на себя моральную ответственность за судьбу окружающих. Такое принятие общественной ответственности он не считает ошибкой даже на каторге. (Последний сон Раскольникова снова пробуждает в нем это чувство ответственности.)

Для Гамлета наказать Клавдия было единственной возможностью исправить ход жизни. Раскольников, как и Гамлет, также черпает из возможностей, предоставляемых ему его эпохой: там, где потоками льется кровь, все толкает его к кровавому поступку, но история и ход вещей — следствие действия одиночек — давно разминулись.

\* \* \*

Прежде чем покончить с невыгодным положением актера, Гамлет пытается выйти из него двойным путем: первый путь —

возвращение к состоянию монолога, своеобразное продолжение которого составляют лжедиалоги (замаскированные диалоги) Гамлета с Офелией, Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, вторая возможность — поиск союзников в лице Горацио, Гертруды и актеров (в Горацио и актерах он действительно находит подлинных союзников).

Раскольников также незамедлительно понимает, что маска не только невыгодна, но и невыносима; маска оказывает парализующее влияние, рождает почти болезненное состояние, из которого нет пути в направлении познания, поисков новых попыток, получения ответа от жизни. Перед Раскольниковым также стоит дилемма: прийти с повинной в полицию или исповедаться во всем Соне. И в Соне он нуждается именно потому, что Соня поймет, как он считает, мотивы его поступка и положение, в которое он из-за него попал, и лишь после «исповеди» может на самом деле выясниться точный смысл или бессмысленность его поступка и тем самым может быть сделан шаг вперед. К Соне ведет Раскольникова надежда на оправдание, с ее помощью он надеется каким-то образом снять свое внутреннее напряжение, и отчасти реакция Сони утвердит его в том, был ли его поступок действительно преступлением или все же это был эксперимент, испытание самого себя. Лишь с исповедью Соне начинается подлинный драматический диалог, по отношению к другим персонажам Раскольников остается в состоянии монолога или лжедиалога, он не говорит с ними о главном, или это главное скрыто в подтексте разговора.

Как мы уже сказали, отклоняясь от своего первоначального плана, Гамлет убивает, не только мстя за отца; идея мести обрастает новыми проблемами, а сама месть постепенно отходит на задний план в поступках Гамлета. Речь идет, скорее, о том, что это месть за отца как личный мотив как бы избирает Гамлета своим средством для исправления предельно разлаженного хода жизни, совершения поступка. Важность этого момента проясняется превращением лаэртской мести за отца в простое пособничество Клавдию. Лаэртом движет лишь конвенция и личный мотив, поэтому им можно манипулировать. У него нет основы для сравнения, ценностной мерки, вследствие чего его месть за отца может привести — приводит — к гибели добра, к убийству.

Главный вопрос в том и состоит, где искать границу, отделяющую поступки Гамлета и Лаэрта. Лаэрт ранит Гамлета отравленной рапирой, как он считает, из мести. Однако оказывается, что общепринятое толкование мести не освобождает его от ответственности за себя и других, за историю. Иное дело Гамлет: Гамлет стремится к исправлению хода жизни, и ничто не может его остановить на этом пути, единственном для него, — даже невольное убийство Полония, который под-

слушивает его разговор с матерью и тем самым ставит под угрозу возможный союз между матерью и сыном. К Гамлету Офелию влечет любовь, к отцу — чувство преданности, и поскольку Офелию можно использовать против Гамлета, что и делают Полоний с Клавдием, Гамлет не в состоянии уберечь ее от неизбежного душевного надлома. Лаэрт — «козырной туз» Клавдия. Он также является препятствием, задерживающим исправление «хода жизни». Гамлет должен сражаться с ним в поединке и убить его, прежде чем наступит очередь короля. «Убийство» и «месть» Гамлета перестают быть убийством и мезтью, превращаясь в остановки на пути к исправлению хода жизни, выполнению задачи, стоящей перед Гамлетом. Именно благодаря этому поступок Гамлета становится историческим.

Раскольникову приходится выслушать все обвинения окружения, больше того, обвинения собственной совести, когда он стремится «окончательно решить», чем был его поступок: просто убийством, теоретическим «убийством-испытанием», «ошибкой», поступком, которому нет оправдания, недоразумением или преступлением, совершенным в состоянии невменяемости. И во второй части романа, названной нами интеллектуальной трагедией и психологическим «приключением», поступок Раскольникова поворачивается к нам то одним, то другим своим аспектом.

Борьба Раскольникова с одолевающим его желанием исповедаться, происходящая в нем после совершения убийства, правомочна и нравственно оправдана именно в силу того, что в плоскости намерений, больше того, в плоскости внешних (общественных, идеологических) факторов, обосновывающих намерения, сам по себе факт совершения поступка не проясняет его смысла. «Хождение по мукам» Раскольникова кончается лишь с признанием вины, но явка с повинной закрывает возможность дальнейшей постановки вопросов. Таким образом, Раскольников исповедуется Соне в убийстве старухи не столько потому, что Соня поймет, Соня не осудит, ибо она сама преступила не только общественно-моральные, но и нравственные преграды своей собственной веры. Раскольников делает это, скорее, потому, что пока он поглощен идеей отрицания, ему недоступны более глубокие мотивы его действия. Поединок с Порфирием Петровичем рождает лишь «позицию дикообраза»: «не я убийца», «даже если бы это был я, вам не удастся меня изобличить», «я не убийца, а мститель».

Более существенный спор был бы равносител саморазоблачению, и так оно и есть на самом деле; как только Раскольников забывает о своей маске, о необходимости вырвать существенные и, таким образом, решающие для него ответы, он забывает о выяснении правды и в то же мгновение видит перед

собой злорадного, празднующего свою победу Порфирия Петровича.

Статья — единственное поле битвы, где он свободно мог бы защитить справедливость своей теории, но статья уже потеряла для него всякую актуальность. Тогда главный постулат звучал: убийство позволено. В то время как и непосредственно перед убийством и после него решающий вопрос заключается в том, можно ли из мессинства совершить убийство?

Итак, Соня — единственный партнер, который перед явкой Раскольникову с повинной дает ему возможность снять маску и ответить на волнующие его вопросы, рассмотреть проблему с самых различных точек зрения или потребовать открытого ответа от партнера. Неожиданно выясняется, что все возможные вербальные ответы фальшивы.

Свидригайлов в диалоге с Раскольниковым также готов создать для него ситуацию, в которой нет необходимости надевать маску, однако цена этой готовности слишком велика: отождествление конечного смысла их поступков, что равноценно своего рода предложению прекратить дальнейшее испытание действительности, удовлетвориться одним из возможных ответов. А потому Раскольников не может принять предложение Свидригайлова. Ценой принятия предложения Порфирия Петровича также было бы своего рода снятие вопроса, отказ от дальнейшего проникновения в законы хода жизни. Это тоже определенный ответ, но поскольку поступок не может быть сведен к единственной предпосылке, ответ на вопрос, «чем же был, собственно говоря, этот поступок», также не может быть односторонним, эти односторонние ответы затем повторяются и снимаются как непригодные в разговоре с Соней.

А настоящим ответом явится вторая часть романа. Раскольников лишь Соне открывает калитку, в которую можно войти всегда искренно, без всякой маски, безо всякой задней мысли. Но и это тоже требует своей цены: как раз Соня, в конце концов, заставляет Раскольника сдаться еще до того, как он решил свою дилемму. В этом и заключается причина того, что Раскольников даже после явки с повинной (после завершения своей романной судьбы) не расстается с мыслью испытания и исправления «хода жизни». Эта мысль шире совокупности полученных им ответов, в том числе и ответа Сони, и потому неизбежно тянется дальше как незавершенность размышлений героя в эпилоге. Во всяком случае в качестве ответа мы получаем уверенность в том, что толкование поступка Раскольникова на основании концепций Порфирия Петровича, Лужина, Дуни, Свидригайлова, больше того, Сони оказывается односторонним, по сути дела, ответом этих героев. Ответ Сони не является здесь исключением. Явившись с повинной, Раскольников претворяет в жизнь концепцию Сони. И оказывает-

ся, что и эта концепция всего лишь односторонний ответ на основной вопрос Раскольников.

На уровне кругозора персонажей, на уровне горизонта их сознания в романной концепции Достоевского вопрос действительно неразрешим, ведь важнейший вопрос XIX в.: как можно разделить фантастически запутанную общечеловеческую нравственность и общечеловеческую мораль в деятельности, формирующей личность и общество; как можно активно участвовать в истории таким образом, чтобы это участие внесло существенные перемены в ход жизни, привело к сокращению социальных антагонизмов и почему это недостижимо ценой единичного героического самоотверженного поступка (Соня).

Таким образом, Раскольников остается неуверенным именно в том, в чем Гамлет не испытывал никаких сомнений: что именно ему предназначено наладить разлаженный ход жизни. Позднее будет получен широкий диапазон ответов относительно того, нашел ли герой соответствие пресловутому наполеоновскому Тулону. И с полной очевидностью будет доказано, что нельзя призвать к ответу действительность такой ценой, которую думал заплатить Раскольников. Нельзя не только потому, что не существует априорного человеческого величия, так как оно всегда — результат определенной деятельности, но и потому, что становление великой личности — вопрос общественно-исторический, а не психологический. Впоследствии Достоевский сформулировал это и на языке логики: необходима длинная цепь интеллектуальных и нравственных усилий личности, чтобы наше вопрошение действительности приоткрыло не из эгоистического любопытства, а из сознания ответственности, стремления к активному вмешательству в ход жизни.

Раскольников после убийства старухи остается в такой же неуверенности относительно своего места в мире, как и до совершения поступка-эксперимента. «Вы еще обо мне услышите», — звучит как раз по дороге на каторгу, то есть после капитуляции в поединке с Соней. В то же время Раскольникову уже ясно, что «нравственный компромисс» и «величие» — исторические, а не идеальные явления. С другой стороны, как поступок, этот Тулон оказался непригодным для испытания хода жизни (Раскольников оказывается в тупике). Поступок мог бы вырвать ответ у действительности только в том случае, если бы эпоха позволила действующей личности наладить и наладить «ход жизни» — как Гамлету — в одиночку. В этом смысле Достоевский, подобно Шекспиру, становится выразителем духа эпохи, характерного для нее склада мышления в свете взаимных связей между человеком и историей, историческим процессом и деятельностью личности.

Герои Толстого, и особенно Достоевского, оценивают себя не просто в качестве личностей, увлеченных поисками возможностей карьеры в данных общественных условиях. И художе-

ственное изображение русской действительности не сводится к одновременной квалификации личности и общественного устройства возможностями осуществления карьеры. Герои Толстого и Достоевского в вопросы карьеры всегда привносят дополнительный момент и поисков прозрения законов хода жизни. В романе XIX в. центральным вопросом эпохи был сходный с вопросом шекспировских драм вопрос об устройстве общества и формирующей его человеческой активности: речь шла о том, способствует ли это устройство развитию положительных личностных потенций, направленных на формирование истории, или это устройство таково, что всякая попытка действовать нравственно по каким-либо причинам обречена на провал. Персонажи поднимают этот вопрос в конце на основе романной судьбы психологически и интеллектуально, и в этом они весьма близки к шекспировскому герою и вообще к ситуациям шекспировских героев.

Проблематика Гамлета — историческая ответственность, обременяющая интеллектуальную личность, и вытекающие из нее трагические последствия. Проблематика Раскольников — взвешивание возможностей, при которых интеллектуальная личность в новых исторических условиях может взять на себя нравственную ответственность. И у Гамлета и у Раскольникова избыток интеллектуальной нравственности смешивается с постренессансной, прагматической, утилитарной активностью и с активностью доренессансной.

Проблема гамлетовской эпохи: можно ли быть героем в отнюдь не героический период, когда разладился ход жизни. Оказывается, личность может добиться успеха скорее в том случае, если ее действие направлено в ущерб обществу (Клавдий), или если ход жизни интересуется ее настолько, насколько она может использовать его в своих целях (Полоний).

Гамлет видит свою задачу в том, чтобы вернуть течение жизни в первоначальное русло, но исправление хода жизни должно быть совершено личностью без участия общества, больше того, на первый взгляд наперекор ему. Ведь до тех пор, пока не приведет к победе это патриархальное прошлое (веление отца) или как раз новое, ренессансное состояние, между Гамлетом и датским обществом не может образоваться гармонической связи, взаимопонимания. И в то же время личность вынуждена оставаться вне времени, пока она не начнет действовать в интересах восстановления единства общества. Так как и носящая патриархальный характер и свойственная героическим эпохам связь между личностью и обществом разрушена, Гамлет и как патриархальный человек (берущий на себя мщение), и как новый человек (интеллектуально осмысляющий задачу), человек Ренессанса, остается в одиночестве. Его действие может быть только трагическим.



В греческой трагедии личность действует еще в сознании того, что героическое состояние живо и его условия сохранены. Разлад хода жизни трагедия рассматривает не как возможный исторический временной процесс, а как некое вакуумное состояние, которое нужно уничтожить в интересах восстановления вечного, исконного, «мифологически» осмысленного порядка.

Шекспировский герой ощущает это состояние разлада уже как историческую возможность, таящую в себе одинаково реальные возможности и для ответственной и для безответственной личности. У греков это состояние разлада еще не содержит в себе реальности нового исторического времени, у Шекспира разлад, выход истории из прежнего русла — это уже возможное состояние истории, реально существующее время; если у греков разлад — это мифологическое состояние, у Шекспира — возможность вмешательства в историю личностной силы, то есть философский и нравственный вопрос, затрагивающий историко-философское соотношение онтологического состояния бытия и целенаправленности человеческой воли. Активная личность действует теперь уже не только под влиянием волевой одержимости, априорного убеждения или религиозной веры, она духовно и идеологически активна по отношению к новой ситуации; анализ, понимание, инстинктивное видение истории в шекспировской концепции получают роль силы, влияющей на ход истории.

Шекспировская трагедия в «Гамлете» развивается, собственно говоря, по законам драмы и превращается в трагедию тогда, когда сам драматический конфликт проясняется, вернее, достигнув кульминации, проясняет окончательно содержание альтернативных решений — различное понимание мира Гамлетом и Клавдием, их различную этику и систему ценностей. Здесь идет смертельная борьба двух концепций, двух типов отношений между личностью и обществом, личностью и историей. А понимание мира здесь из-за своей активной исторической роли уже само превращается в силу, направляющую ход истории.

Шекспировская драма анализирует, как конфликт личности, вмешивающейся в ход истории, в ход жизни или переходит в трагедию или снимается, именно потому в концепции произведения трагедия представляет собой не что иное, как единственно возможное решение драматической ситуации. Снятие трагедии может произойти потому, что разлад хода жизни не спасает и личность, ответственную за историю, от злоупотребления этой ответственностью, возможностями, альтернативами, предоставленными ей властью, в том случае, если она ориентируется на свои собственные, партикулярные, а не общественные интересы. Такая альтернатива естественным образом возникает в переломные моменты истории в результате выдви-

жения личности как самостоятельной ценности в центр событий и осознания личностью существенности своей роли.

Момент этот с полной отчетливостью формулируется в принципе поведения Клавдия, в связи с чем наслаждение властью, удовольствиями, избытком и сопутствующая этому борьба за сохранение власти любой ценой получают в действии трагедии зримое воплощение, подвергаются осязаемому анализу. Подобная альтернатива возникает и в Гамлете. Клавдий и Полоний, желая выведать намерения и рассеять мрачные мысли принца, не случайно посылают к нему именно Офелию. Они убеждены, что Офелия своим появлением вызовет у Гамлета новый порыв чувства после долгой разлуки. Розенкранц и Гильденстерн, разумеется, должны выяснить, какое намерение скрывается за мнимым сумасшествием, но еще важнее для двора соблазнить принца отдаться веселью, легкомыслию. Это естественно, ведь власть Клавдия окончательно утвердится тогда, когда весь двор примет его концепцию жизни.

В конце концов Гамлет и в философском плане вынужден вести борьбу с этой чуждой ему, но весьма актуальной и реальной альтернативной концепцией, концепцией своевластия личности. Отсюда огромная роль гамлетовского монолога в драме. После непрестанно возвращающейся мысли о тяжести ответственности все время следует гамлетовское самообвинение: он боится даже на мгновение принять концепцию своих противников. Из-за этой внутренней борьбы принц с такой бурной радостью принимает появление актеров: они единомышленники Гамлета в понимании человека, личности и истории, в понимании мира. Отсюда же проистекает и его энтузиазм во время встречи с воинами Фортинбраса. В то же время при столкновении с враждебными ему аргументами самой действительности или других людей, а также в моменты внутренней неуверенности мы становимся свидетелями духовных усилий, интеллектуальных размышлений, иногда застопоривающейся, но обладающей огромной силой аналитической работы Гамлета-философа.

Впоследствии, убедившись в виновности Клавдия, в справедливости своих подозрений, в правоте призрака, Гамлет одновременно торжествует победу своей нравственной и интеллектуальной исторической концепции в этой борьбе исторических альтернатив. С этой минуты, в отличие от прежних правомерных колебаний, его стремления становятся все определеннее, тверже и непримиримее.

Связь между подтверждением виновности Клавдия (игра актеров) и рождением решительного Гамлета (убийство Полония вместо Клавдия) может быть объяснена не только психологически. В конце концов, Гамлет принимает на себя героическую и трагическую роль действующей личности-одиночки, но в оставшейся части драмы, обернувшейся трагедией, он

с растущей ностальгией подчеркивает, вторя мыслям автора, привязанность человека Ренессанса к жизни. Но велика разница между имевшими место до наступления поворотного пункта волевыми и интеллектуальными колебаниями, проистекшими из внутренней неуверенности, и ностальгическим, полным раздумий состоянием, наступившим после этого момента. До поворотного пункта откладывание поступка было вызвано предчувствием виновности Клавдия и лживости его жизненной концепции, а после того, как сработала «мышеловка», Гамлета поражает близость и неотвратимость исторического поступка и предчувствие своего трагического конца.

После обретения полной уверенности, после представления актеров как бы в придачу следует еще одно, случайно полученное доказательство: раздумье-молитва Клавдия. Для Гамлета ситуация очевидна: даже если он не слышит слов молитвы, поза короля выдает его душевное состояние. Клавдий молит об избавлении от греха, а его слабость, вызывающая неизбежность нового преступления (против Гамлета), сразу обнажает очевидную истину: не может быть и речи об отпущении грехов, так как нет и покаяния, ведь король может пользоваться плодами прежнего греха лишь ценой новых и новых преступлений. Гамлет не потому наблюдает его в бездействии, что в нем хотя бы на минуту пошатнулась уверенность в своей правоте. Убийство молящего об отпущении грехов Клавдия отпугивает Гамлета потому, что эта месть была бы только «мстью», то есть была бы недостойна Гамлета, недостойна его интеллектуальной конечной цели — исправления хода жизни. Гамлет к тому же полон надежд и решимости. Розенкранц и Полоний сообщают ему о намерении матери поговорить с ним. Зачем Гертруда зовет своего сына? Может быть, она хочет порвать преступную, кровосмесительную связь с Клавдием? Но даже если это и не так, может быть, Гамлет сможет склонить ее на этот шаг, привлечь ее на свою сторону? Это означало бы изоляцию Клавдия и возможность восстановления хода жизни без риска вызвать трагедию, а во всем мире перестало бы быть только личной мстью.

Для Шекспира этот момент необычайно важен, отсюда начинается как бы процесс преодоления Гамлетом комплекса «матереубийства», который постоянно сквозит в разговоре с Гертрудой, то в качестве боязни королевы, то в качестве мысли, притаившейся за экспрессивностью гамлетовских рассуждений как почти неудержимая месть «доренессансного» Гамлета. И именно здесь нужно искать причину того, что Гамлет снова начинает непрестанно размышлять, откладывает свой поступок даже при виде молящегося Клавдия (ведь Гамлет видел его по дороге к матери), вновь колеблется.

Концепция кровной мести в греческой трагедии составляет не этическую проблему, а проблему долга перед богами (от-

мщение сыном поступка матери-мужеубийцы), у Шекспира же она формулируется опять как нравственная, интеллектуальная проблема. Именно здесь может быть подмечена вторая цезура психологического состояния Гамлета, отраженная в структуре содержания диалогов и особенно монологов. Поскольку Гертруда не дала положительного ответа на предложение Гамлета, принц, убедившись, что на мать рассчитывать нельзя, поглощен в дальнейшем не проверкой справедливости своих предчувствий и не взвешиванием альтернативных концепций жизни, а новой проблемой: почему невозможно отмщение преступления без совершения нового кровопролития, наконец, имеет ли человек право прибегнуть к кровной мести, убийству матери, если это неизбежно в процессе исправления разладившегося хода жизни?

Гамлету пока не видна подлинная сущность намерения Клавдия, это выяснится позже, лишь по пути в Англию. Что же касается надежд, возлагаемых на встречу с матерью, с психологической точки зрения зов Гертруды он с полным правом рассматривает как «луч света». Возможно, думает Гамлет, страдание положило начало очищению ее самообличающей души? И эти надежды, как будто, оправдываются. По пути в комнату матери он видит молящегося короля: если представленная актерами трагедия оказала такое влияние на Клавдия, почему же не предположить, что ее влияние на мать было еще более сильным? В этом случае было бы возможно иное решение, нежели просто месть, пустое наказание, убийство беззащитного противника. Гамлета удерживает не эстетическое чувство. Препятствие — не идеология верующего, ведь мы имеем дело с тем же Гамлетом, который перед судом своей совести оправдает и отправление на тот свет Розенкранца и Гильденстерна.

Клавдий после минутного колебания понимает, что раскаяние невозможно, потому что только наслаждение, достигнутое путем греха, может поддерживать в нем жизнь и амбиции, и король начинает новую интригу при помощи Полония, который добровольно вывался стать шпионом. Что касается мести Гамлета, то если бы она могла совершиться во время молитвы Клавдия, то могла бы совершиться и ранее, но в этом случае Гамлет не был бы Гамлетом. Объяснение того, что Гамлет не использует против молящегося короля преимущества убежденности, полученного в сцене «мышеловки», кроется в том, что принц все еще реально надеется на союз с матерью. Вся психологическая «хореография» их встречи свидетельствует о том, что Гамлет верит в свою способность повлиять на мать. Весь их диалог, речь Гамлета, в которой он раскрывает вину матери и говорит о неизбежности искупления, в данной ситуации имеет такую силу, что с ним можно сравнить лишь монолог Мармеладова, под влиянием которого Раскольников из прежнего состояния «можно ли убить» незаметно для себя перешел

к вынужденному психологическому, интеллектуальному и социальному состоянию «убийство неизбежно».

То, что иллюзию союза с матерью Гамлет, в конце концов, считает более обнадеживающей, чем возможность, связанную с убийством молящегося короля, указывает на то, что теперь он впервые (избавившись от парализующего сомнения «виновен или нет») подошел вплотную к настоящей проблеме мести или вмешательства в историю: какова цена мести в данной исторической ситуации? На молодого принца, намеревающегося наказать мать, способствовавшую убийству своего мужа, обрушивается тяжесть новой дилеммы: есть ли надежда избежать трагедии античных героев? Гамлет, возможно, и не догадывается, что кроется за его «уступчивостью». Гамлет-мыслитель будет даже обвинять себя за эту уступчивость, но Гамлет как человек, чувствующий, думающий и реагирующий в духе нового времени, контролирует себя и на этот раз вопросом, заданным еще до совершения поступка, как сделал это, проверяя правоту призрака.

С этой точки зрения молитва Клавдия и встреча Гамлета и Гертруды представляют собой сцены, в которых шекспировское произведение (уже в другой связи) совершает поворот не меньшего значения, чем в сцене «мышеловки» с представлением актеров. До этого Гамлет искал правду, свою правду; когда же доказательства получены и, по его мнению, ничто уже не может помешать его действию, самое большее — лишь отсрочкой его во времени (пресловутые «колебания» Гамлета в последних сценах трагедии), выясняется, в чем состоит настоящая проблема. Исправление хода жизни воспроизводит, хотя и на другом уровне, ту же самую дилемму: все выходит так, как если бы Гамлет отомстил безо всяких доказательств, на основании одной веры. И снова возникает вопрос о связи и различиях между трагизмом греческой трагедии и современной драмы. Если Гамлет убьет молящегося короля, то закроет перед собой еще не изведенную альтернативу, которую таит предстоящий разговор с матерью, совершит опрометчивый поступок, как позднее Лаэрт, мстящий за отца. А ведь Гамлету как человеку, проникнутому духом новой эпохи, необходимо отрезать пуповину, связывающую его — нового героя — с мифом о судьбе. Если бы Гамлет только отомстил, то поступил бы подобно герою любой греческой трагедии, убежденному в том, что преступников надо карать, даже если это сопровождается новым преступлением; и тем самым факт убийства матери снова привязал бы отрезанную с веком героев пуповину к греческой трагедии или средневековому мировоззрению. Но для Шекспира важно как раз осмысление того, как происходит в напряженной драматической ситуации превращение человека в человека нового времени, Ренессанса, точнее, каковы духовные, психологические и интеллектуальные моменты этого пе-

рехода. Греческий герой, как и средневековый, не был свободен: ответственность за его поступок ложилась на богов или непознаваемую судьбу. Гамлет в своей первой драме вопрошения действительности выдержал борьбу за свою свободу и теперь уже не может потерять ее в один прием, ведь вырвав право на свободное решение, он и сам преобразился, бой за доказательства вытесал из него ренессансную интеллектуальную личность. Новый Гамлет уже не поддается скрывающемуся в нем вчерашнему Гамлету, который все еще был бы готов воспользоваться предоставляющейся возможностью мести.

В этом кроется и повышенное драматическое напряжение встречи Гамлета и Гертруды. Это особая маленькая трагедия в трагедии, когда принц сбрасывает маску и пробует использовать все возможные приемы, начиная от детской мольбы до угроз, концентрируя в борьбе всю силу своей личности, всю свою человечность, все величие своего интеллекта. Гертруда чувствует, что скрывается за усилиями Гамлета, ведь она знает, что сын мог бы вести себя и как мститель. По существу, от этого искушения не свободны и чувства Гамлета: как и при виде молящегося Клавдия, в нем снова вспыхнула мысль о мести. Убийство подслушивающего Полония является для Гамлета страшным поражением, после этого его душевное состояние уже и в самом деле граничит с сумасшествием, единственное спасение для него — безудержное, гневное обнажение своих страстей. Не дав выхода своим эмоциональным порывам, он должен был бы понять, что план союза с Гертрудой потерпел фиаско. Полоний был первой жертвой той перевернутой ситуации, в которой Гамлет не мог избежать мести и в результате своего поступка действительно остался в одиночестве. Его дальнейшие сомнения происходят как раз от того, что после неудачной попытки повлиять на мать, он понимает, что мести не сможет избежать и Гертруда. Поэтому в последнем действии он так неохотно и с таким элегическим предчувствием принимает вызов. С момента убийства Полония месть Клавдию в его сознании неразрывно связана с неизбежной гибелью Гертруды. Дилемма Гамлета: как можно наладить ход жизни таким образом, чтобы не потерять при этом внутренней свободы, чтобы это не было мщением, а справедливым судом. Начиная со второй цезуры произведения, особенно после встречи с Гертрудой, Гамлет начинает обдумывать новую проблему: как должен действовать человек, освободившийся от условий и предубеждений, чтобы он смог исполнить свое предназначение, оставаясь внутренне свободным и сознательным орудием закона, а не его марионеткой.

Во всех шекспировских трагедиях монолог раскрывает основной принцип поведения героя, т. е. понимание им своей и чужих пружин действия. Но в «Гамлете» монолог удваивает трагедию, приобретает равную роль с внешним действием.

Драма, не зря для других, разделена зрителем, а потому все действие разворачивается под освещением «рампы» Гамлета, его интеллектуального ракурса, «режиссуры».

Здесь и продолжает Шекспира Достоевский, ставя во всех своих романах в центре сюжетных событий героя-интеллигента. Первый среди них — Раскольников — полностью сохраняет эту гамлетовскую функцию освещения, режиссуры своих и чужих поступков, осмысления происходящих с ним и с другими случаев, событий, в конце концов, неподвластных ни ему, ни другим, но так же, как в «Гамлете», сопряженных с его и чужой активностью, его — неотрывной не только от интеллектуального любопытства, но и от нравственной ответственности.

У Раскольникова чисто интеллектуальная мысль, мысль без опыта остается наедине с противоречивыми фактами, а потому не обнаруживает торопливой воли к действию, наоборот, развязывает ее от контроля аналитического ума. То, что у Гамлета было источником избытка, у Раскольникова станет избытком — интеллектуальной трагедией. Избыток восстановится, когда ценой такой трагедии Раскольников психологически, шаг за шагом, приобретет себе все же интеллектуальный опыт, но уже после убийства.

Шекспировский Гамлет может получить от действительности доказательный ответ с помощью искусства, Раскольников же — человек XIX в. — должен прибегать к эмпирическому действию, поступку, не эквивалентному опыту.

Эксперимент Раскольникова также дает большой эффект (речь идет о первом посещении старухи); Раскольников приходит в ужас от впечатления, произведенного на него собственным замыслом. Но не менее сильно подействует на него услышанный разговор Лизаветы, который возвращает его к мысли об убийстве, несмотря на только что пережитое отвращение.

Во время написания статьи Раскольникова еще волновали вопросы исторического становления великого человека. Затем, лишившись своего интеллектуального *status quo* после исключения из университета, Раскольников не только вынужден расстаться с мечтой стать великим человеком, но постоянно оберегать подвергавшееся опасности свое человеческое достоинство. Он бросает университет, принужденный голодать и скрываться, причем скрываться даже от денежных притязаний своей квартирной хозяйки. Затем он переживает этическое поражение, когда сестра намеревается пожертвовать собой ради голодного и бросившего университет брата. Следует ряд бесконтрольных поступков. Отдав свои жалкие сбережения семье Мармеладовых, еще более нуждающейся, чем он, Раскольников лишь как флистер может спасти чувство достоинства и возможность самоутверждения. В желании спастись от неизбежности такой «развязки» в нем оживает впечатление полугодовой давности: трактирный спор между офицером и студентом,

точнее, он переосмысляет этот диалог с точки зрения своей новой ситуации: если все дело только в том, готов ли человек пожертвовать собой ради выяснения правды (мотив — стать Ликургом) — закона природы и общества, — то этот поступок и есть мессианство, которое может спасти его от предстоящих мелких добродетелей, своих собственных (и чужих) альтруистических жертв (мотив — Магомет). Но даже эта готовность к мессианистическому действию еще не высвобождает по-настоящему его активность, наоборот, все глубже работает интеллектуальный и нравственный контроль над любым своим поступком; приходит в голову, что самопожертвование может оказаться напрасным, тщетным. Раскольников и вынужден мучительно размышлять над тем, какая из альтернатив вероятнее: то ли, что он выдержит, потому что можно выдержать, потому что этот эксперимент — единственный выход и в то же время Ликургов поступок-возможность; то ли это просто убийство, ложный ход (или, что то же самое, речь идет о том, что он сам непригоден для великого поступка, если не устоит психологически), и тогда сам поступок будет напрасен. Раскольников изо всех сил старается преодолеть эти сомнения и раздвоенность своей мысли, пока в конце концов не находит «лазейку»: решил сначала сделать «пробу» и тем самым выигрывает для обдумывания некоторое время. Но сразу же возникает отрицательный эффект: чувство отвращения, овладевшее им при «экспериментальном» посещении старухи. Это кажущееся роковым психологическое препятствие, однако, интеллектуально затрагивает лишь второй его вопрос: может ли он выдержать это препятствие? При первой же возможности — услышав случайно на Сенной площади, что завтра старуха-процентщица останется одна в своей квартире — он поддается новому увлечению. Тут и произойдет преодоление двойных мыслей и вторжение освобожденной от контроля интеллектуального ума воли, при этом, характерно, опять с иллюзией присутствия контроля нравственной ответственности.

Ни полгода назад, когда он подслушал разговор между офицером и студентом, ни позже, когда Раскольникову на ум снова пришла мысль об этом поступке, представлявшемся выходом из положения, — ни разу Раскольников не подумал о Лизавете как о препятствии своим планам. По сути дела, лишь в этот момент в Раскольнике возникает мысль о Лизавете как о возможной в нравственном смысле помехе. Достоевский умалчивает о той цепной реакции мыслей и чувств, которая должна была начаться в Раскольнике, несмотря на безраздельное, казалось бы, господство мысли о представившейся ему неповторимой возможности, пришедшей под впечатлением услышанного разговора на Сенной площади, как бы ни опьянила его приобретенная уверенность. И как возбужденность Гамлета при зове Гертруды объясняется не только радостью и пси-



хологически мотивированным напряжением, связанным с близостью момента действия, но и неожиданным прозрением, чувством ужаса, что в этой справедливой мести нельзя избежать убийства матери, так и Раскольникова лишь теперь по-настоящему охватывает ужас: ведь до сих пор в своих нравственных расчетах он не принимал во внимание Лизавету, а Лизавета могла бы на самом деле помешать. Этим объясняется возбужденное состояние Раскольникова при пробуждении, а также возросшее значение напряженного временного компонента и его стесняющее влияние в час совершения поступка.

У Раскольникова отныне целенаправленная, все затмевающая собой идея «вместиться во времени». При возникновении каждого последующего препятствия обнаруживается не интеллектуальный контроль, а определенная «гениальность» героя Достоевского, интуитивный порыв, вызванный, с одной стороны, чувством облегчения, что он разрубил гордые узел, т. е. включил в свой расчет почти выпавшее из его внимания присутствие Лизаветы, а с другой — подгоняемый чувством страха, что он опоздает (и тогда это уже принудительная интеллектуальная ситуация, от которой нельзя отмахнуться, а тем более додумать до конца). Этот ритм времени подчиняет себе возбужденное психологическое состояние Раскольникова, вплоть до непредвиденного появления Лизаветы и ее внезапного убийства.

От подобной новой формы нравственного бремени спасается и Гамлет, когда устремляется к Гертруде. В таком возбужденном состоянии он не в силах продумать до конца, что хотя убийство молящегося Клавдия и не обещает такой полной победы, как это было бы возможно в случае заключения союза с матерью, все же эта ситуация была первой и последней для наказания Клавдия и вместе с тем избежания трагедии. Этот психологический момент истощающе мотивирует поведение Гамлета и делает безосновательными попытки объяснить его колебания интеллектуально-волевой слабостью, вообще свойствами его характера. И это несмотря на то, что во всех драмах Шекспира психологическая мотивированность движения персонажей составляет основу (принцип) структуры сюжета, а кажущуюся немотивированной цепь внешних действий героев связывает воедино такая интеллектуально-психологическая мотивированность.

Граничащее с безумием убийство Лизаветы происходит вследствие дезорганизации интеллектуальной трагедии. Первая же ошибка — оставленная открытой дверь — свидетельствует о том, что убийство совершенно отвело мысли героя от центрального соображения, а именно, что, опасаясь возвращения Лизаветы, он должен немедленно покинуть место поступка. Ведь на свой поступок Раскольников, увлеченный новой «нравственной» идеей, в конечном итоге решился именно потому,

что, по его расчетам, можно будет избежать встречи с Лизаветой.

Невозможность избежать убийства Лизаветы — это такая же трагедия в плане интеллектуально-нравственном, мессианистическом (Раскольников-Магомет), как и другая, грозящая вслед за этим — возможное обнаружение поступка (появление маляров) — могло бы быть для испытания — исследования закономерностей (Раскольников-Ликург). Но если упущение из виду возвращения Лизаветы выступает как компонент времени, т. е. действие — время, то появление маляров — пространственная проблема, и это пространство можно преодолеть лишь выжиданием соответствующего момента. Открытая дверь, внезапное появление маляров дают времени новое измерение: в психологически напряженном состоянии Раскольникова главным становится не поспешность, а выжидание.

Действие едино и неделимо в том смысле, что для Раскольникова в его ситуации возможность малейшего промаха должна представляться исключенной. Для Достоевского важно объединить в воспаленном воображении Раскольникова как мужественное, героическое «самосожжение» Сони или же «героическое» принесение в жертву своей жизни Дуней ради спасения семьи и брата, так и безрассудное, жертвенное и по-своему героическое усилие Мармеладова, превосходящее его силы решение принять на себя заботы о семье Екатерины Ивановны и его попытка бросить пить как примеры безрассудных поступков. И только в контексте этих примеров геройства-безрассудства совершается ускользнувший из-под контроля нравственно интеллекта поступок Раскольникова.

Но потому же невозможен его дальнейший диалог с расчетливым Лужиным, идеологизирующим Порфирием Петровичем, морализирующим и самобичующимся Свидригайловым. Самоутверждение их личности, их «наполеонизм» никогда не сочетается ни с мессианистической амбицией (символ пророка Магомета), ни с экспериментирующим вопрошанием действительности (Ликургов момент символики раскольниковского интеллекта). В этом смысле их действие лишено той экзистенциальной тотальности, а поступки — той определяющей роли в их биографии, которые присущи Раскольникову, Дуне, Мармеладову или Соне. Этим последним в отличие от Раскольникова не свойствен лишь испытующий Ликургов момент, точнее, он вкрадывается в их биографии только в определенные мгновения: в биографию Мармеладова — во время исповеди в трактире, Сони — в момент смерти Мармеладова, Дуни — при последней встрече с Лужиным и Свидригайловым.

Невыгодная позиция как для Порфирия Петровича (из-за того, что он ложно поставил «мышеловку»), так и для Раскольникова (из-за вынужденной маски) — важный момент в романе Достоевского. Парадоксальность ситуации для обоих заклю-

чается в том, что Раскольников должен играть эту роль именно для Порфирия Петровича — следователя, который, между прочим, находится под защитой «разлаженной жизни», да и сам является ее защитником (положение, сходное с ситуацией Полония и Клавдия); второй парадокс: статья Раскольникова (написанная за полгода и появившаяся за два месяца до разговора с Порфирием Петровичем) содержит уже пройденную им теорию и остается в «дороманном времени». Введение статьи в определенной ситуации, во время скрытого допроса Раскольникова Порфирием Петровичем для Порфирия Петровича служит целям «мышеловки», но она слишком рано поставлена — эффект получается совершенно иной. Во-первых, Порфирий Петрович имеет возможность расспрашивать о раскольниковских постулатах только таким образом, что раскрываются и действительные факторы неустойчивости его гипотезы, когда он извращает его концепцию в свете совершившегося убийства, что и позволяет Раскольникову, более того, вынуждает его постоянно сравнивать прежнюю теорию и новую свою эмпирически складывающуюся картину мира, а признаваться, собственно, не в чем. Только благодаря забвению и преодолению своей прежней концепции Раскольникову каждый раз удается выскользнуть из ловушки Порфирия Петровича, несмотря на старания последнего закрыть все возможные пути бегства. Тем не менее оборонная ситуация невыгодна вынужденному маскироваться Раскольникову, ведь на первый взгляд кажется, что на самом деле не эмпирическая концепция мира с ее экстремальными альтернативами и дилеммами заставила героя связать воедино действие и эксперимент. И хотя интеллектуальный горизонт Порфирия Петровича не позволяет ему проникнуть за завесу этой видимости, все же возникает иллюзия, будто за кулисами «эксперимента», действительных намерений Раскольникова, нужно искать действие его идеологии, умышленно извращенной Порфирием Петровичем раскольниковской картины мира, отраженной в статье.

Гамлетова «мышеловка», в свою очередь, тоже не совершенна. Потеряв благоприятную возможность для мести, связанную с игрой в сумасшествие, Гамлет вынужден действовать в открытую, со всеми вытекающими отсюда последствиями, рисковать выгодным для возмездия положением.

Не убив Клавдия во время молитвы, Гамлет поступает так не под влиянием колебаний или сомнений, а ради налаживания союза с матерью для возмездия. Раскрыв матери одну из возможностей выхода и предложив ей союз в целях исправления хода жизни, он уже не притворяется, не разыгрывает сумасшествие, а действует: но волею случая вместо Клавдия убивает Полония. И хотя Гамлет открыто покушается на жизнь короля, Клавдий же не может действовать в открытую (разглашение убийства Полония грозило бы и разглашением тайны коро-

ля). Клавдий должен хранить тайну своей роли, но это дает ему лишь кажущееся преимущество; на самом деле, это своего рода изоляция, довольно невыгодная из-за схожей общественной потенции не менее решительного противника. Клавдий не может посвятить даже Гертруду в содержание письма, посылаемого в Англию с провожатыми Гамлета, да и заботливая подготовка сцены поединка с отравленной рапирой и отравленным вином также должна вестись в тайне от Гертруды. Клавдий, вынужденный хранить свой секрет, не может помешать королеве выпить отравленный напиток, предназначенный Гамлету. Так что вместо ситуации мести постепенно рождается ситуация возмездия.

В «Гамлете» никто не может вырвать ответ у действительности без того, чтобы не потерять исходную возможность действия. Лазрт и Офелия могли бы быть исключениями, если бы они, как и Горацио, стали сотворцами в исправлении хода жизни, а не его орудиями и жертвами. Накопившиеся ответы действительности, вырванные у нее действиями и судьбой всех героев, направляют волю персонажей на исправление хода жизни, открывая альтернативу незавершенности (поступков судьбой), сохраняя ее для трагического поступка. Судьба как бы оказывается трагедийной: она указывает не на устройство мира, а на человеческую деятельность, возможные формы вмешательства в ход жизни, на качество деятельности активных личностей, на тенденцию их вмешательства в ход истории.

Именно этот гамлетовский трагедийный момент отсутствует в поступке, с помощью которого Раскольников пытается вырвать ответ у действительности. Раскольников вынужден действовать, когда он еще далеко не уверен в своей правоте, в справедливости своих представлений о результативной деятельности и об устройстве мира. Перед Гамлетом же необходимость действия встает лишь после того, как он уже не только убедился в своей правоте, не только получил от действительности ответ на свой вопрос, но и очутился в такой ситуации, когда ему необходимо напрячь все свои природные и интеллектуальные силы, в противном случае он рискует упустить, растратить возложенную на него и только на него историческую ответственность, ведь о планах Фортинбраса Гамлет (а вместе с ним и зрители) ничего не знает до самого конца. Но, с другой стороны, именно это стесненное положение и помогает Гамлету собрать все свои силы и осуществить задуманное историческое действие.

Стесненность положения Раскольникова заключается в противоположном. Ведь у него поступок и эксперимент на самом деле слились воедино, даже если и далеко не так, как их стремился связать Порфирий Петрович. Положение Раскольникова — в соответствии с реальными законами развития отношений между личностью и историей в XIX в. — вынуждает

действовать, не проверив интеллектуально правомочность своего действия. В силу этого дальнейшая деятельность становится невозможной. В отличие от «Гамлета» здесь эксперимент вместо того, чтобы открывать для человека дорогу к поступкам, принуждает его притворяться действующей личностью. А человек, вынужденный надеть маску, может задать вопрос действительности, но ответ при этом останется относительным, а полученные в качестве ответа истины — несоотносимыми с идеей изменения хода жизни. Во-первых, психологически, потому что убийство Лизаветы даже в глазах играющего роль человека является слишком высокой ценой за сохранение эксперимента в тайне, и это становится еще ощутимее, когда значение сохранения тайны уменьшается. А во-вторых, в дальнейшем лицедейство уже должно распространиться и на отрицание поступка-испытания, после чего не может быть защищена и безобидность этической отправной точки действия-эксперимента.

Трагедия Гамлета тяготеет к форме трагедии в драме, поскольку все то, что впоследствии в романной объективации составляет ряд поэтических мыслей на основе сложившейся прозы жизни, все это как основа шекспировской драмы характеризуется отнюдь не прозаической упорядоченностью. Порядок здесь осуществляется, водворяется авторитарной личностью, наделенной властью. Весь этот жизненный материал Шекспир упорядочивает в конечном итоге драматически, а не повествовательно — как некую героическую поэзию личности, обособленную от лаптеозии окружения и противостоящую ей антагонистов. Сталкивание этих двух видов поэзии развивается, осуществляется драматически — диалогом, монологом, психологической сюжетностью.

Драма как поэтическая форма, предназначенная для диалогического воспроизведения на сцене, от романа как поэтической формы, воплощенной в повествовании, а потому предназначенной для чтения, отличается между прочим и тем, что драма в монологах и диалогах героев персонифицирует полностью и те сферы жизни, которые противостоят действующим личностям либо как знак (закон) действительности, либо как сама (натурально происходящая) действительность. В драме неизбежно персонифицируется и то, что в романе может быть объективировано повествовательно. Драма как поэтическая форма — это не что иное, как полностью персонифицированная эпическая объективация: предметный мир в основном восстанавливается в модели драмы в слове и в движении персонажей, в их отношениях, собственно предметное окружение не имеет значения.

Поэтическая форма романа, нравоописания и эпоса — это в основном повествовательная объективация, одновременно и персонифицированная и опредмеченная. Вербальность может

исчерпать свой предмет у Гамлета. Вербальность Раскольникова — односторонняя, отсюда односторонняя роль психологического разъединения мысли (двойные мысли). Ни диалог, ни монолог Раскольникова не в силах интеллектуально точно схватить сущность вещей, что и могло бы стать исходной точкой уверенных поступков. Роман повествует отнюдь не о поступках героя.

Намерение Гамлета остается неясным до тех пор, пока он не вынужден мстить нападающим на него силам; когда же его намерения обнаруживаются, открытые поступки Гамлета вынуждают Клавдия надеть маску, причем со всеми вытекающими отсюда последствиями — необратимостью трагедии. Логика надетой маски позволяет Гамлету произнести искренние монологи, но вынуждает героя вступить и в неискренний диалог, как это происходит с Клавдием или (после убийства) — с Раскольниковым.

Гамлет — чистое зеркало, в которое каждый персонаж должен однажды заглянуть и оценить свои поступки, свой образ жизни и поведения, а судьба персонажей, окружающих Гамлета, в отличие от персонажей, окружающих Раскольникова, не может считаться даже кривым зеркалом, отражающим душевное состояние или поступки Гамлета. В это чистое зеркало однажды должен взглянуть Полоний, который в свое время так самоуверенно раздавал отцовские советы отправляемому в дальний путь Лаэрту. Когда Полоний берется выведать мысли зачисленного двором в сумасшедшие Гамлета, его вдруг осеняет мысль, «как пронизательны подчас ответы принца», являющиеся одновременно крайне невыгодной оценкой жизненных принципов самого Полония, заронившие в нем ростки беспокойства. Офелия поняла, что отец вместе с королем использовали ее, собственно говоря, для кражи мыслей Гамлета. Неудивительно, что для нее становится непереносимым сознание того, что она поддалась манипуляции и что прозрела только благодаря разговору с Гамлетом. Офелия, как дочь, не посмела осудить явно безнравственные поступки отца, однако теперь, когда рапира Гамлета выносит Полонию приговор, предназначенный Клавдию, Офелия, поняв, что она недостойна близкого человека, не может избавиться от одолевшего ее чувства вины; круг замкнулся: потерял отец, потеряна мечта быть любимой. Лаэрт заглядывает в это зеркало перед смертью (когда королева выпивает отравленное вино, и Лаэрту вдруг открывается план Клавдия). Неожиданно и он осознает чистоту Гамлета, правоту его мести и ее отличие от своей, вырвавшейся в преступление. Лаэрт — единственный, кто в последний момент признанием-предупреждением как бы оспаривает отрицательную оценку своей исторической роли. Для Гамлета зеркалом, в которое он может заглянуть, является он сам, и это заставляет его пребывать в состоянии непрерывного моно-

лога (внутреннего диалога). Однажды, перед последним актом, Гамлет мог бы выйти из этого состояния. Это происходит во время встречи с солдатами Фортинбраса. Только они — воины, а Гамлет — интеллеktуал; так что полученная информация опять-таки дает повод разве что для нового монолога, а не настоящего, открытого диалога.

По-иному складывается ситуация Раскольникова. Монолог продолжается до тех пор, пока убийство не прерывает самой возможности открытого монолога и не трансформирует ее снова и снова в диалог с маской.

В ситуации Раскольникова диалоги представляют, скорее, диалоги похожих судеб, соотнесенность сходных экспериментов в действительности, сходных поступков-ответов, исходящих от разных героев. Поэтому эти чужие судьбы и поступки — как бы двойные зеркала, поставленные перед поступком Раскольникова. Картина мира Раскольникова может строиться исключительно как диалогическая, но диалог Раскольникова ведется как диалог осознания своей судьбы и осознания чужих судеб.

Этим и объясняется зеркальная композиция структуры романа и центральное положение в этой системе зеркал-судеб не столько судьбы Раскольникова — она же должна заново успеть сделать свой новый цикл («возрождение», «новый роман»), сколько судьбы психологического цикла его «приключений» в погоне за интеллектуальным осмыслением законов мироздания, человека, возможностей человеческого познания и адекватного управления своей судьбой и судьбой других людей, границ интеллектуальной и нравственной силы человека и его способности вмешиваться в ход жизни. В такой своей сюжетной функции и представляется Раскольников настоящим «повествователем» у Достоевского, не формально (Раскольников не является даже героем-рассказчиком), а по существу: Достоевский с помощью системы «двойных мыслей», «открытых» и «скрытых» истин и «двойных» зеркальных судеб весьма близко «подпустил» кругозор своего героя к авторскому кругозору. В повествовательном смысле психологический подвиг интеллектуального героя XIX в., вызванный трагическим поступком, и служит у Достоевского наиболее верным средством все большего приближения читателя к истинной идее своего романа.

Изображение психологического самопознания человека и его миропонимания Достоевский прочно связал с биографией героя-интеллигента. Это обстоятельство обеспечило психологическому самопознанию и познанию мира (в его расшатанном, по мысли Достоевского, состоянии) экзистенциальную перспективу и одновременно социальную детальность и интеллектуальную объективность. Поэтому изображение психологических процессов как интеллектуальных сдвигов развития личности в обществе далее приобретает первостепенную функцию в сю-

жетной истории героев романов Достоевского; тем самым происходит взаимозамещение сюжета и мотивации в романе. Вследствие этого создается возможность и необходимость романной трансформации интеллектуальных тем и героев трагедий и поэм XVI—XVIII вв., обновления жанра романа. Это и есть источник непрерывного влияния русского романа, и в первую очередь романа Достоевского на европейское художественное мышление в целом.

Интеллектуальное самоосознание человека стало центральной темой художественного мышления XX в.: самым близким литературным источником его реализации оказался роман Достоевского, где такое самоосознание стало центром романа. Это и вызвало изменение в эпической функции психологического мотива, важного сюжетобразующего феномена в больших романах Достоевского. Эту трансформацию можно было бы определить как взаимозамещение сюжета внешнего и внутреннего, сюжета судьбы и сюжета сознания. Еще более ощутимы результаты такой замены в дальнейших романах Достоевского, где она приведет к совершенному изменению статуса повествователя в системе информационных и оценочных ценностей романа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. М., 1972—1982.

Достоевский Ф. М. Письма/Под ред. А. С. Долинина, т. 1—4. М.; Л., 1928—1959.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. М., 1951.

Шекспир В. Гамлет.—В кн.: Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака, т. 1—2. М.; Л., 1950.





А. КОВАЧ

**ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА  
РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО.  
РОМАН-ПРОЗРЕНИЕ**

В поэтике крупных романов Достоевского остается во многом не выясненной функция такого компонента образов персонажей, который, словами Мышкина, можно назвать «противоположным жестом». Явление это — общеизвестное для исследователей Достоевского, обозначаемое самыми различными понятиями, в том числе «интуитивным», «нерациональным», «непреднамеренным», «неожиданным», «алогичным» действием или «внезапным подвигом» (Г. Лукач), метапсихологическим актом» (Д. С. Лихачев), а у французского писателя-теоретика «нового романа», — как *action gratuite* (А. Жид).

Между тем определение Мышкина точнее передает суть дела, поскольку «нелогичность» и «внезапность» в большей мере характеризуют не столько самый факт, сколько впечатление, вызываемое у внешнего наблюдателя этим фактом — например, у рассказчика или у персонажа, лишённого «противоположных» жестов. Определение Мышкина основывается на личном опыте и отражает имманентный подход, ставя акцент на «противоположности», на оппозиционном характере явления. Это своеобразие не обязательно предполагает рациональный или нерациональный смысл, ожидаемость или нарушение ожидаемости.

Раскольников падает на колени перед «страданием» Сони, а позже, в момент признания, — на площади; Настасья Филипповна неожиданно целует руки Иволгиной, бежит от Мышкина к Рогожину и снова от Рогожина к Мышкину; Ганя Иволгин падает в обморок при виде горящей пачки ассигнаций; Мыш-

кин сбивает китайскую вазу, всем телом дрожит, уловив взгляд Настасьи Филипповны; Ставрогин хватает за нос Гаганова, целует жену Липутина, внезапно бледнеет — можно вспомнить и многие другие поступки, телодвижения, вплоть до внезапных изменений лица, взгляда, внешнего облика персонажа. Все они являются «противоположными» в том смысле, что с их помощью объясняются границы интеллектуального самоконтроля или пределы психологической и физической стойкости персонажа. Если условия, вызывающие эти акты и проявления, не снимаются или не изменяются в положительном смысле, если они оказываются устойчивыми, т. е. повторяются, как это характерно для романов Достоевского, то по мере нарастания темпа этой повторяемости закрепляется за героем новый, неизвестный раньше «противоположный жест», а читатель становится наблюдателем морфогенезиса этих — сюжетно мотивированных — изменений, часто действительно очень резких.

Чтобы не придавать слишком широкого значения новому термину, следует различать хотя бы два класса явлений: «противоположные» пантомимические жесты, жесты в узком смысле слова, и «противоположные» действия, поступки. Последними, нередко эксцентрическими, актами обозначаются, как правило, поворотные моменты сюжета. Так выделены двойное убийство в начале действия и явка с повинной в конце у Раскольниковва. Нечто подобное — с другими центральными персонажами: отъезд накануне отцеубийства и явка в суд Ивана Карамазова; предложение брака Настасьи Филипповне, первое и второе посещение Рогожина, речь Мышкина на вечере у Епанчиных; дуэль, «исповедь» и самоубийство Ставрогина и т. д. Внутреннее родство, функциональная сложность всех этих поступков заключаются в том, что все они порождаются и мотивируются в романе разрешением основных сюжетных коллизий и детализированы они всегда с точки зрения результатов, которыми обогащает исход события образ героя. Так неожиданное самоубийство Смердякова мотивирует последний поступок Ивана, лишив его раз навсегда возможности доказать невиновность брата. Внезапное отцеубийство и самоубийство Смердякова ставят Ивана в совершенно беспомощное положение. Осознание своей беспомощности перед сложившимися условиями и в то же время сознание невиновности Дмитрия наталкивают его на несоответствующий поступок, на «противоположную исповедь» перед судом, на лжепризнание. Вот почему отъезд Ивана и это лжепризнание не исключают, а наоборот, предполагают друг друга. Последний поступок мотивируется тем, что фактически Иван один убежден в невиновности Дмитрия, а значит ответствен за его спасение нравственно, а между тем совершенно лишен реальных альтернатив действия.

«Противоположные поступки», таким образом, только на первый взгляд кажутся неправдоподобными, т. е. составляют

как будто внеструктурные мотивы внутри структуры того или другого персонажа (ср. еще: преступление и «воскресение» Раскольникова; Мышкин первой части и остальных частей романа; Ставрогин памфлета и главы «У Тихона» и т. д.), что и приводит так часто исследователей к мысли о немотивированности этих противоречий с поэтической точки зрения. Разумеется, эти противоречия снимаются в таком случае явным или скрытым допущением «поэтической ошибки» у Достоевского.

На самом деле, так называемое противоречие — мнимое. Оно порождается неполным — чаще всего узкоидеологическим — восприятием и пониманием героев Достоевского, при котором рассмотрение ограничивается, в сущности, интеллектуальным планом романа, сводится к сфере идей, идеалов и убеждений героев, будто бы воссозданных Достоевским лишь для того, чтобы поспорить с одними и согласиться с другими порождениями своей фантазии. Такой подход не учитывает, с одной стороны, соотношение интеллектуального и психологического ряда мотивов внутри образа персонажа, а с другой — моделирующую функцию сюжетной структуры романа по отношению к этому — каждый раз конкретному — индивидуальному соотношению; игнорируется, в частности, моделирующая роль сюжета (открытие А. Н. Веселовского и В. Я. Проппа) и сюжета прозрения по отношению к мотивам-положениям, поступкам, атрибутам, в том числе — по отношению к «противоположным» действиям, актам и жестам. «Противоположные» жесты и являются одним из знаковых уровней сюжета прозрения героя. Особенно важную роль — конструктивного фактора — получает этот уровень в тех случаях, когда поэтическая система строится таким образом, что рассказчику (и читателю) непосредственно недоступен психологический ряд мотивов (внутренняя речь) персонажа — в целом или же в отдельных эпизодах, — когда, как ни парадоксально, персонаж в этой сфере поэтического мира более компетентен, чем рассказчик. На наш взгляд, невыясненность этой поэтической закономерности мышления Достоевского и составляет ахиллесову пяту некоторых интерпретаторов романа «Бесы».

Дело в том, что «противоположные» жесты в качестве внешних проявлений героя — подобно словесным обмолвкам в повестях — не только служат повествовательной детализации связи и соотношения названных выше уровней структуры романа, но несут вместе с тем и поэтическую функцию мотивации резких изменений («неожиданных», «противоречивых» поступков) в образе персонажей — персонажей, которых просто нет вне этих рядов речевых, доречевых и пантомимических деталей, как формообразующих факторов их интеллектуального, психологического и физического существования в прозе.

В свою очередь, «противоположные» жесты представляют собой ряд знаков-симптомов — пантомимических сигналов — такого соотношения внутренних уровней, интеллектуального и психологического, в образе персонажа, которое становится устойчивым под влиянием сюжетных событий, порождающих неожиданную стабилизацию крайней безвыходности героя.

В качестве конструктивных факторов сюжета прозрения «противоположные» жесты потребовали совершенно новых и оригинальных приемов повествования. Дело в том, что повествовательное слово, обозначающее телодвижение, изменение цвета лица, взгляда, мимики персонажа, вообще то, что в широком смысле называется жестом, в поэтике Достоевского не должно служить достижению впечатления некоей эпической пластичности, подробной чувственной целостности предмета. Напротив, жест обычно не естествен, он чаще всего противоречит и той повествовательной характеристике, которую получает внешность персонажа от рассказчика. Не ради подробной, натуралистически верной детализации вводится жест в систему знаков, а с целью передачи такой информации о внутренних изменениях героя, которая не может быть обозначена словами — ни в речи персонажа, ни рассказчика, — либо потому, что она, как психологические мотивы жестов, не доступна рассказчику, либо потому, что вообще не может быть выражена на языке слов.

Если в повествовании детализируется связь внешнего с внутренним, т. е. связь слова или жеста или поступка персонажа с определенным соотношением интеллектуального и психологического в его внутренней речи (как, например, в повествовании «Преступления и наказания», «Идиота» и «Братьев Карамазовых»), то читатель становится наблюдателем полного цикла морфогенезиса «противоположных» жестов. Значит, в этом случае повествователь непосредственно детализирует переход от внешних импульсов поступка через внутреннее опосредование к жесту, или поступку, или слову. Однако бывает и так, например в «Бесах» и «Подростке», что автор согласно поэтическому замыслу выводит такого рассказчика, которому не должно быть доступным внутреннее опосредование — ни внутренняя речь, ни доречевая стадия мысли персонажа, в результате чего все «противоположные» поступки и жесты оказываются довольно трудно разъясняемыми кодами, что, с одной стороны, вызывает впечатление немотивированности, а с другой — множество различных толкований. Но условия поэтически полноценного разъяснения, конечно, существуют и в этих романах; они, однако, даются труднее, активизируя в гораздо большей степени апперцептную деятельность читателя. «Бесы» в этом отношении предоставляют читателю модель, более близкую к конкретным формам человеческого

опыта<sup>1</sup>; она совершенна по богатству, онтологической сложности поэтической мысли.

Не является исключением с этой точки зрения и роман «Подросток». С тем, однако, своеобразием, что эта модель на уровне рассказчика-мемуариста расширяет структуру условностей становлением «писателя», т. е. анализом закономерностей возникновения способности перерабатывать опыт в формы поэтической мысли. Ни один из рассказчиков Достоевского не озабочен настолько вопросами художественного мастерства, как Аркадий Долгорукий. Показательно, что говорит он, проделав под влиянием сюжетных событий сложный путь прозрения от идеализации власти денег к возникновению скрываемой идеи стать художником. Принужденный, подобно мемуаристу «Записок из Мертвого дома» и Мышкину, прибывшему в Россию искать и угадывать полную правду о людях в совершенно неизвестном мире, герой-рассказчик в «Подростке» вырабатывает к этому исключительную способность, а впоследствии, готовясь на основе этой своей компетентности уже сознательно к роли романиста, он обобщает в повествовательном тексте теоретически эти свои опыты и знания: «...в редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица...»

Но обычная повествовательная характеристика внешности персонажа дает описательное обобщение целого, т. е. обобщение признаков, количественно преобладающих в образе, а значит, представляющих собой высокую степень повторяемости (красота и веселость лица Настасьи Филипповны; застывшая «маска» у Свидригайлова и Ставрогина). Наоборот, жест всегда противопоставляется этой характеристике именно как повествовательная деталь тех редких выражений лица, которые являются симптомами «главной мысли», характерной корреляции интеллектуального и психологического в персонаже. Через возрастающую повторяемость этих редких деталей-симптомов и — что одно и то же — через сюжетную упорядоченность этих «противоположных» жестов (неупорядоченных, немотивированных, исключительных на первый взгляд) — обозначается структура сдвига в корреляции внутренних систем знаков, входящих в образ того или другого персонажа. Именно эту небольшую повторяемость замечает и изучает художник, угадывая главную мысль лица — носителя данной повторяемости, принуждая читателя повторить путь к познанию в процессе восприятия, т. е. замечать повторяемость там, где все как будто говорит о единичном и даже фантастическом, исключительном, а через нее уже и угадывать принцип упорядочения, главную мысль, заложенную автором в данный ряд «противоположных» слов, жестов и поступков своих персонажей<sup>2</sup>.

Но говоря о сюжете прозрения у главных героев крупных романов Достоевского, укажем на то своеобразие этих героев, что они являются носителями разгадки не в меньшей степени, чем читатель: они угадывают ту же мысль и посредством тех же кодов, что и читатель. В этом смысле между героем и читателем нет дистанции, но она существует в другом плане: принужденность к этой деятельности у героя иногда составляет вопрос жизни или смерти, в то же время как у читателя она чисто интеллектуальная, эстетическая. Это принципиальное различие игнорируется в концепции «равноправия» читателя и персонажа, сводящей эстетическое восприятие к интеллектуальному диалогу, события — к «диалогическому контакту», роман Достоевского — к идеологическому общению автора, героя и читателя на «равных» правах.

При первом появлении портрета Настасьи Филипповны рассказчик в романе «Идиот», как уже говорилось, устанавливает общее впечатление от количественно преобладающих деталей: это веселое лицо необыкновенной красоты. Тут же Мышкин, обнаруживая глубоко психологическую компетентность, сразу находит «противоположный» повествовательной характеристике элемент. Причем сначала он тоже устанавливает, что «лицо веселое» и «прекрасное», но ни слова не произносит о том, какие черты составляют «веселость». Однако то, что он выдвигает в доминанту красоты, получает детализацию и именно как нечто противоречащее веселости лица как целого: «...а она ведь ужасно страдала, а? Об этом говорят вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек» (VIII, 31—32)<sup>3</sup>. Веселость — это не выраженные, а только обобщенные черты портрета, «две косточки под глазами» — это конкретная повествовательная деталь, принадлежащая слову персонажа, выступающая в качестве симптома «противоположных» жестов Настасьи Филипповны, скоро появившейся «весело», с истерическим смехом разыгрывая перед Иволгиными роль «камелии», чтоб вдруг кончить «противоположным» жестом — поцелуем руки Иволгиной. В третьем эпизоде — после «противоположного» выражения лица и «противоположного» жеста — следует «противоположный» поступок: Мышкин предлагает ей брак, а она, вопреки уже возбужденному «главному уму» своему, уходит с Рогожиным, она — «не рогожинская»: она — жертва невинная.

В сюжете романа доминирующим становится смысл, обозначенный зарождающейся в экспозиции романа повторяемостью «противоположных» компонентов образа Настасьи Филипповны, которыми проясняется связь между экспозиционной стадией структуры персонажа и ее завершением, как полным и окончательным исчезновением всех атрибутов веселости и красоты. Разгадывая тайну этой красоты, а потом связывая с ней разгадку тайны «русской души» вообще (Рогожина, Ипполи-

та, Иволгина, жителей острога и т. д.), Мышкин в последнем эпизоде романа, поняв уже положительную сущность этой тайны, равно как и ее разрушительную и саморазрушительную сущность в несоответствующих условиях, видит опять лишь черты образа, несущие трагическую противоположность положительной красоте, т. е. видит лишь симптомы закономерного в этом индивидуальном явлении. Он видит, что лежит протянувшись человек, члены которого «как-то неясно обозначились», и только на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, «обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен» (VIII, 503). От «косточек под глазами» до «неподвижного кончика ноги» развернут полный ряд «противоположных» жестов; поступков и слов, выявляющих в образе героини то, что связывает его с динамикой сюжета, что выражает действенную, активную и отчетливую связь судьбы Настасьи Филипповны с судьбой остальных персонажей. Эта связь-параллелизм, с одной стороны, способствует поэтическому анализу неизбежности трагедии красоты при известных исторических, общественных и психологических условиях, а с другой — мотивирует сюжет прозрения Мышкина, складывающийся как ряд попыток разгадки смысла этого параллелизма, тайны русского человека, русского народа и вообще России в отличие от соответствующих западноевропейских явлений.

Цена такого высокого прозрения, такого самоистребляющего подвига индивида выявляется и детализируется в повествовании как искажение его красоты и внутренней гармонии, начинается это с выражения красоты, внутреннего равновесия героя в таких деталях его образа, как, например, письмо каллиграфического совершенства и кончается такими «противоположными» жестами и актами, как неудержимая дрожь, сбивание китайской вазы, новые припадки и, наконец, деталь перед последним припадком, завершающий образ «положительно прекрасного человека» — руки, ласкающие убийцу Рогожина, жертву непримиримой страсти и брата его по судьбе.

Не менее саморазрушительно завершается судьба Ставрогина, несмотря на еще большую глубину его прозрения в сравнении с Мышкиным и Раскольниковым. По причине недостаточной изученности романа «Бесы» с этой точки зрения придется остановиться на нем несколько подробнее.

В отличие от всех крупных романов Достоевского, в экспозиции «Бесов» главный герой — Ставрогин — получает от рассказчика подробные словесные характеристики, в которых высочайшая степень повторяемости представляет подчеркивания «замечательной рассудительности», бесстрастия, беспредельной силы воли и т. д. и т. п. В число этих характеристик входят слухи об успехах его в высшем петербургском обществе, а также о кутежах, дуэлях и других «винах» его, совершенных буд-

то бы в Петербурге, Москве и Швейцарии. Поскольку все, что происходило за пределами губернского города, хроникеру не доступно, он передает эту информацию в качестве слухов, а не действительных фактов, считая нужным отметить даже, что впоследствии лишь половина из них оказалась верной (X, 37).

Но зато хроникер оказывается свидетелем трех эксцентричных поступков из предыстории Ставрогина — четыре года назад, во время его последнего пребывания в губернском городе. Дикие и неожиданные акты, как будто бы нарочно провоцирующие посетителей салонов губернского города, выдвигаются перед читателем в один ряд по принципу «противоположных» жестов, т. е. поступков, никак не совместимых с рассудительностью, огромной властью над собой и другими признаками, нагнетаемыми в характеристиках хроникера. Это несоответствие, эта кажущаяся немотивированность вызывает ряд «почему»: Почему Ставрогин укусил ухо губернатора? Почему публично целует в губы жену Липутина? Почему, наконец, таскает за нос Гаганова?

Ответы читатель получит не прямые, а опосредствованные через повествовательную деталь, в которой хроникер запечатлевает — но не объясняет — реакцию Ставрогина на публичное мнение о его поступках, согласно которому никто в целом городе не приписал эти дикие поступки болезни, и что, наоборот, все «наклонны были ожидать таких же поступков». Услышав это мнение, Ставрогин побледнел от возмущения. Ставрогин не верит своим ушам, и изумление его подчеркивается и в дальнейшем. Запоминая «подленькую фигуру губернского чиновничкишки-фурьериста», он задается вопросом: «Бог знает, как эти люди делаются!» За обобщением «эти люди» скрывается модель России «мертвых душ» — в известной фазе разложения, с собственными губернскими бунтовщиками и мошенниками, мелкими бесами и мелкими утопиями.

Но все дело в том, что хроникеру — а отсюда и читателю — непосредственно не доступны внутренние мотивы реакции Ставрогина: В самом деле, почему побледнел? Действительно ли от возмущения? Только четыре года спустя хроникер ставится в известность: Ставрогин совершил эти «противоположные» поступки в белой горячке и «за три дня пред сим больной мог уже быть как в бреду», нездоров рассудком и волей.

Точно так же хроникер отмечает бледность Ставрогина после пощечины Шатова: «Только бледен он был ужасно». И тут же дана оговорка хроникера насчет своей неполной компетентности: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи» (X, 166).

Таким образом, читатель в экспозиции романа уже подготовлен, что к внутренним поступкам Ставрогина да и всех других персонажей он может подойти лишь путем опосредство-



ванным, лишь путем осмысления той повторяемости, которая отчетливо детализируется на уровне «противоположных» поступков, жестов и слов героя.

В самом деле, все сюжетные поступки Ставрогина после пощечины Шатова как будто противоречат повествовательным деталям, которые характеризуют его образ на этапе предыстории, в том числе слухам о винах и злодействах, листкам «от Ставрогина», а также эксцентрическим поступкам, совершенным в белой горячке. Ведь Ставрогин оставил без ответа пощечину, а все в городе «наклонны» были ожидать совершенно иной реакции. На основании такого резкого изменения в поведении и строит свою «новую тактику» Петр Верховенский. Но не только он, все бывшие ученики или последователи Ставрогина замечают этот динамический переворот, однако объясняют его, абсолютизируя, возводя в доминанту образа тот аспект, который более всего доступен их пониманию. Правильно усматривая решительный сдвиг в поведении Ставрогина в сторону «последней борьбы», они тем не менее объясняют это в соответствии с той идеей, которую в качестве «учения Ставрогина» они присвоили и довели до убеждения, управляющего их поступками. Исходя из этих, всегда односторонних, возможностей понимания «полного образа» и навязывают ему «поднять знамя», которое может стать спасением для него на краю пропасти — ему, нравственному трупу (в понимании Верховенского) или нравственному максималисту (в понимании Шатова) или отчаянному индивидуалисту, потерявшему веру в силу индивидуума (в понимании Кириллова).

Ссылаясь на «огромные слова» Ставрогина из его досюжетной истории и на его поступки собственно сюжетные, бывшие ученики требуют у него последовательности в осуществлении совершенно несовместимых идей и стремлений: возглавить соответствующее движение, признав и приняв в ранг «бога», в принцип веры и деятельности то разрушающий бунт (идея Ивана-Царевича), то народ (идея народа-богоносца), то индивидуум (идея человекобога).

Степень одержимости, потеря самоконтроля в искажении идей и понятий, передаваемые повторяемостью соответствующих деталей высокой избыточности, вызывают прозрение Ставрогина, согласно которому его последователи «пламенно приняли и пламенно переиначили, не замечая того» (X, 199), его мысли, ибо оказались верными, последовательными «огромным словам» учителя, а не его мысли: они воспринимают жизнь чисто интеллектуально — через слово учителя, а не как учитель, который сам является учеником жизни. Видимо, в этом смысле планировал Достоевский возражение Ставрогина тем, кто критикует «учение» Христа как «несостоятельное для нашего времени»: «А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное образ Христа, из которого исходит всякое

учение» (XI, 192); или: «...главное не в формуле, а в достигнутой личности» (XI, 193).

Итак, Ставрогин сталкивается с последними, доведенными до абсурда, а потому необратимыми, результатами незаметного (не поддавшегося самоконтролю даже у таких сильных личностей, как Шатов и Кириллов) извращения некоторых своих прежних идей и вдруг чувствует крайнюю безнадежность своего положения, бессилие перед результатами того ряда поступков, который складывается к началу сюжетных событий в предпосылки трагической судьбы Кириллова и Шатова. Но особенно отчаянной оказывается его вражда со взбесившимся Петром Верховенским, который стремится воспользоваться сложившейся ситуацией для достижения своих особых целей любой ценой. В этой вражде целый этап принадлежит событиям, изображенным в главе «У Тихона», главе, не попавшей в канонический текст романа по цензурным соображениям. Это понятно, однако трудно понять очень распространенное мнение многих исследователей Достоевского, утверждающих неорганичность главы на том основании, что Ставрогин романа и Ставрогин главы друг другу противоречат<sup>4</sup>. На мой взгляд, это противоречие оказывается мнимым, если учитывать поэтическую функцию «противоположных» поступков, слов и жестов Ставрогина как конструктивных факторов этого образа. Без главы «У Тихона» или хотя бы так называемой «исповеди» Ставрогина трудно представить себе поэтически полное прочтение романа «Бесы».

Трудно прежде всего потому, что при исключении этой главы образ Ставрогина лишается самого значительного ряда «противоположных» жестов, обнаруживающих его «подвиг», скрытый и скрываемый «омертвелой маской» лица и «обратной исповедью», что и повлечет за собой нарушение полноты, целостности сюжета прозрения героя, объясняющего помимо других эксцентрических поступков и его самоубийство. Вследствие всего этого сильно нарушаются эстетические пропорции романа, соотношение трагического плана с памфлетным, «настоящей поэмой» о трагическом подвиге с публицистически-обличительной хроникой. Исключение главы может привести к грубому извращению поэтического замысла Достоевского, эволюция которого — особенно после открытия настоящего героя — свидетельствует о совершенно иной тенденции, о решительном движении к углублению «настоящей поэмы», трагического плана (даже после второго отказа Каткова печатать главу «У Тихона»), тенденции не к расширению сатирической хроники, а наоборот, к углублению сюжетно обусловленной трагедии действительных героев романа.

На самом деле, Ставрогин главы «У Тихона» не противоречит Ставрогину романа, а наоборот, делает еще более осязаемой, до конца мотивированной, поэтически действительно

обусловленной динамикой образа. Следовательно, правильное понимание динамики неотделимо от вопроса: почему Ставрогин вдруг решил обнародовать листки — листки, напечатанные еще за границей, независимо от событий, под давлением которых в конце концов он придет к идее обнародования? Отсюда, естественно, само собой вытекает второй вопрос: почему же так неожиданно он отказался от этого замысла?

Читатель хорошо подготовлен к этим резким изменениям и неожиданным поступкам, если только из его кругозора не выпадает ряд «противоположных» жестов Ставрогина и смысл, порождаемый невысокой частотой, но строгой дискретностью их повторяемости. Дело в том, что накануне дуэли с Гагановым — а «дуэль», как известно, тоже один из «противоположных» поступков Ставрогина, не «поединок» (как называет хроникер) с желанием уничтожить противника, а попытка уничтожить самого себя рукой противника — Ставрогин говорит Шатову лишь о публичном объявлении тайного брака с Лебядкиной, а не об опубликовании листков. Осуществить дуэль-самоубийство, с целью предотвратить гибель Шатова и Лебядкиных ему не удастся. И только после событий, описанных в главах «У наших» и «Иван-Царевич», за ночь, которую Николай Всеволодович «всю просидел на диване», рождается в нем идея обнародования листков и решимость навестить Тихона.

Глава девятая второй части («У Тихона») непосредственно должна примыкать, по первоначальному и окончательному замыслу Достоевского, к главе «Иван-Царевич» именно для того, чтобы и композиционно тоже подчеркнуть органичность, сюжетную последовательность событий этой последней главы и последующей, которая и открывается описанием внезапного возникновения решимости Ставрогина, как реакции на ультиматум Петра Верховенского. В главе «Иван-Царевич» окончательно выясняется задний план «хлопот» Верховенского, который здесь недвусмысленно высказывает свое требование Ставригину, обнаруживая беспредельную иступленность в упорстве и способах достижения своей цели во что бы то ни стало. Верховенский то умоляет его, то грозит ему ножом и, наконец, чувствуя безнадежность всех своих усилий, угрожающе назначает срок Ставригину: «День... ну два... ну три; больше трех не могу, а там — ваш ответ!» — так звучит его ультиматум, завершающая фраза текста восьмой главы. Вот после чего всю ночь просидел Ставрогин на диване, чтобы в результате утром отправиться к Тихону с «документом», а не исповедью, как этого желал бы Шатов. (В нынешних изданиях в качестве главы девятой — согласно «варианту Каткова» — печатается текст под заглавием «Степана Трофимовича описали», что, конечно, вызывает непозволительное нарушение композиционной последовательности романа в целом.)

За изменениями в образе Ставрогина, возникшими ко времени его встречи с Тихоном, следует совершенное изменение его положения в событиях: после «неудачного» исхода дуэли ему опять грозит опасность ловушки Верховенского, жертвами которого легко могут оказаться Шатов, Кириллов, Лебядкины. В связи с этим у него появляется мысль обнародовать листки, чтобы, произведя в городе скандал своим «документом», перечеркнуть планы Верховенского, использующего «таинственность» его личности. Ведь этой грязной «исповедью», как думает Ставрогин, можно рассеять легенду, а тем самым поставить конец манипуляции «наших» таинственностью его фигуры, как некоего посланника сказочного центра «движения», «пятерок».

Не случайно же, что в беседе с Тихоном Ставрогин озабочен, не боится ли старец скандала на весь город. И как он удивлен и разочарован ответом, согласно которому обыкновенностью своего преступления («многие грешат тем же», «есть и старцы, которые грешат тем же») Ставрогин достигнет лишь всеобщего смеха, а не скандала и ужаса, ибо ужас будет, как выражается Тихон, «более фальшивый, чем искренний», смех же — всеобщий, ведь такими «ужасами наполнен весь мир».

Услышав мнение Тихона, Ставрогин, как передает хроникер, «смутился; беспокойство выразилось в его лице.— Я это предчувствовал,— сказал он...». Проверить свое «предчувствие» — вот из-за чего пришел он к Тихону, а далеко не для того, чтобы «покаяться». Отсюда понятен и отказ от обнародования «документа».

То, что предчувствие подтверждается Тихоном, в Ставригине вызывает смущение и беспокойство — и только. Но эти мимические жесты тоже строго системны: они являются симптомами настоящей исповеди героя в конце эпизода, предвещают неудержимую «пантомимическую искренность» его. Здесь следует, однако, иметь в виду, что Тихон, не осведомленный о существовании «пятерок» и деятельности Верховенского, в том числе о его ультиматуме в адрес Ставригина, естественно, не может догадаться, какую конкретную цель преследует Ставригин обнародованием «документа». Но зато Тихон точно устанавливает реальные альтернативы своего посетителя. Ставригин в данный момент, по его словам, ближе к страшному поступку, каковы бы ни были тому причины, чем к обнародованию листков. Это не простое мнение, одно из многочисленных, это — собственно прозрение действительного исхода психологических мотивов, которые управляют «противоположными» жестами Ставригина, указывая — Тихону и читателю — на его безысходное положение.

В конечном счете и сами листки с заглавием «От Ставригина» воспринимаются Тихоном в ряду тех же «противоположных» актов, смысл которых он объясняет перед Ставригиным:

как проявление великого и скрываемого «подвига», огромной борьбы с отчаянием. В случае если Ставрогин мог бы побороть в себе эту отчаянность, конкретные причины которой, как уже сказано, старцу не известны, то, по его словам, поступок Ставрогина «был бы величайшим христианским подвигом...». Но в том-то и дело, что в «противоположных» жестах Ставрогина все ярче выступают симптомы углубления отчаяния, невозможности выйти из положения, когда «некуда больше идти». Вот почему Тихон оговаривается: «...был бы... если бы выдержали». Он, собственно, не верит в возможность победы и недвусмысленно предсказывает новый, более страшный поступок, как более реальный исход, чем обнародование листков.

Объективность прозрения Тихона подтверждается не только сюжетным исходом событий, не только ретроспективно, но и синхронно — актуальным фазисом сюжета прозрения самого Ставрогина. Диагноз и прогноз старца вдруг вызывают у Ставрогина действительную откровенность, неудержимую «пантомимическую исповедь» — жест, разрушающий строгий контроль высокого интеллекта, разбивающий башни «замечательной рассудительности» героя. Хроникер, как посторонний наблюдатель («снаружи»), компетентен лишь в передаче внешних проявлений этого конфликта интеллектуальных и психологических мотивов, столкнувшихся в сфере внутренних поступков Ставрогина, порождая жесты, оправдывающие Тихона: «Ставрогин даже задрожал от гнева и почти от испуга. — Проклятый психолог! — оборвал он вдруг в бешенстве, и, не оглядываясь, вышел из кельи» (XI, 30).

Бледнее все больше и больше, Ставрогин однажды уже произнес слова «Вы психолог», но в тот раз в адрес Шатова, накануне дуэли, когда приходит к нему с предупреждением об опасности, которая грозит Шатову и Марье Тимофеевне со стороны Верховенского. Этот повтор, конечно, неслучаен; напротив, он оказывается принципиальным в том весьма важном отношении, что касается вопроса о подлинности «документа» — ведь эта проблема остается открытой в разговоре с Тихоном. Если перед Тихоном Ставрогин мог налгать сам на себя, о чем и проговаривается, когда уже и у Тихона возникает подозрение относительно фальшивости «исповеди», то в беседе с Шатовым для этого нет никакой внешней или внутренней причины. Ибо в это время у Ставрогина даже и мысли нет, чтобы таким путем остановить Верховенского: ведь Ставрогин надеется на «дуэль». И Ставрогин перед лицом смерти и перед Шатовым, «бывшим его по лицу», Шатовым, которого и пытается, между прочим, спасти своим завтрашним поступком, лгать не может, отвечая на вопрос собеседника: развращал ли он детей? «Я эти слова говорил, но детей не я обижал» (X, 201), — вот его ответ психологу Шатову, бывшему ученику, которого не любит, ибо обманул его (ведь Шатов вступил в «общест-

во» после «огромных слов» учителя о русском народе), но за которого ответствен нравственно.

Из-за недостатка фактов, относящихся к предыстории Ставрогина, Тихон, как между прочим и хроникер, не может решить вопрос о подлинности «документа». Об этом он ничего положительного сказать не может, и в самом деле ничего не говорит. Ведь то, что он называет «подвигом», относится, собственно, к желанию обнародовать «документ», но ничего еще не решает относительно того, действительно поверил ли он этому «документу». Что же касается содержания текста, старец выдвигает известное уже понимание поведения Ставрогина, согласно которому листки, как и другие поступки, не что иное, как «вызов обществу», или «потребность креста». Это объяснение не расходится с мнением Шатова, Кириллова, Верховенского и даже хроникера; оно входит в ряд деталей высокой избыточности.

Как интеллектуальный мотив «потребность креста» — это попытка ответить на вопрос, почему написан, как возник ложный «документ». «Вызов обществу», в свою очередь, — ответ на вопрос, почему напечатан, причем в форме «прокламаций». И когда в романе так или иначе возникают эти вопросы и звучат различные толкования, исходящие от различных персонажей, читатель не должен забывать о том, что возникновение и печатание «документа» — факты предыстории героя. То есть, если даже понимать «документ» как очередной вызов обществу или как потребность всенародной кары, то все же следует учесть, что автор отражает в нем именно досюжетный этап эволюции героя. «Документ» — по замыслу Достоевского — факт предыстории Ставрогина; и это должно непременно учитываться хотя бы потому, что в конце концов Ставрогин не публикует его, в сюжетном образе героя подчеркивается как раз «подвиг» и отказ от этого «легкого» пути раскаяния, вспоминаемого Ставрогиным лишь «в минуты малодушия», «в минуту самого малодушного страха». Именно отказ от очередного вызова обществу, опровержение потребности «креста», а не реализация этих досюжетных замыслов героя и детализируется на уровне «противоположных» жестов Ставрогина, наталкивая «психолога» Шатова и «проклятого психолога» Тихона на верные догадки о нем.

Чтобы сыграть свою роль — стать вызовом или карой — листки должны быть опубликованы. Однако все дело в том, что Ставрогин собирался публиковать их по совершенно иной причине; он пытался таким образом выйти из ловушки Петра Верховенского и спасти Шатова и Лебядкиных. И когда стало ясно, что «документ» не произведет желаемого эффекта, Ставрогин отступил от своего намерения как не целесообразного в данных условиях. Но тем самым он очень близко подошел к окончательному решению, к «последнему обману».

И, наконец, следует указать на то, что круг текстологических вопросов, возникающих в связи с главой «У Тихона», может получить вполне удовлетворительное разрешение с точки зрения результатов нашего анализа. Дело в том, что последний слой правок Достоевского на гранках — по верному установлению текстологов полного собрания сочинений (XII, 243) — отражает творческую доработку текста «От Ставрогина», представляя собой третий этап работы Достоевского, наступивший после отправки второй редакции главы в «Русский вестник» (где она снова была отвергнута). Это лишний раз доказывает, что Достоевский не отказался от главы и после того, что у него осталось очень мало надежд на моментальную или даже прижизненную публикацию. Придерживаясь последовательно своего поэтического замысла, он не мог представить себе текст романа полным без главы «У Тихона», и углубляя его трагический план, выдержав идею «настоящей поэмы» о великом грешнике до конца.

Именно в последнем слое творческой доработки текста Достоевский делает на гранке пометку, которая сигнализирует о наличии другой, не дошедшей до нас, готовой рукописи главы, из которой в данную, т. е. в текст, публикуемый Катковым, следует перенести определенный фрагмент. После слов: «Во всяком случае явно, что автор прежде всего не литератор», — Достоевский делает каллиграфическую пометку: «...одного только замечания. Только одного». По содержанию этой пометке соответствует рассуждение хроникера о «документе», некое вводное слово, обращенное к читателю, текст которого дошел до нас в списке А. Г. Достоевской (XII, 108).

Даже этот небольшой фрагмент доработки главы недвусмысленно свидетельствует о том, что огорченный отказами журнала печатать главу, столь значительную как раз в плане «поэмы» о трагическом подвиге, и в то же время отдавая себе отчет, что все еще возможно неадекватное прочтение главы и особенно «исповеди» — о чем свидетельствовали отказы Каткова, — Достоевский решил дать совершенно явный, бросающийся в глаза намек на поэтически верное понимание функции «документа» в ряду деталей динамического переворота образа Ставрогина.

Во «вступительном слове» к «документу» хроникер повторяет уже известные к этому времени для читателя интерпретации, включаясь тем самым в ряд повторов текста с высокой избыточностью. Так, основную мысль «документа» можно понимать как «потребность креста» в человеке, не верующем в крест; можно понимать ее и как «новый, неожиданный и непочтительный вызов обществу». Но в самом конце своего предисловия он выдвигает и третью возможность понимания, неожиданную и для себя самого, никем раньше не высказанную. Прочитируем:

«А кто знает, может быть, все это, то есть эти листки с предназначенною им публикацией, опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде? Почему это даже мне теперь приходит в голову, когда уже так много объяснилось,— не могу понять. Я и не привожу доказательств и вовсе не утверждаю, что документ фальшивый, то есть совершенно выдуманный и сочиненный. Вероятнее всего, что правды надо искать где-нибудь в середине... А впрочем, я уже слишком забежал вперед; вернее обратиться к самому документу. Вот что прочел Тихон...» (XII, 108).

Понимать текст «От Ставрогина» не как исповедальное слово, а как «то же самое прикушенное ухо губернатора в другом только виде» значит включить его в ряд «противоположных поступков» — это очевидная цель Достоевского, не перестающего работать над главой и после двух отказов «Русского вестника», чтобы раз и навсегда рассеять остатки недоразумений в связи с «документом». И обосновывая поэтически правдивость такой глубокой и внезапной догадки хроникера, Достоевский вводит в текст рассказчика оговорку: хроникер сам не понимает полностью, почему даже ему эта догадка приходит в голову только «теперь», «когда уже так много объяснилось». «Теперь» — это код тех событий, которые навязывают хроникеру новое понимание листков, аннулируя одновременно первые две интерпретации. «Теперь» — это после того, как уже стало известно, что ни очередной вызов обществу, ни всенародное покаяние не состоялись, а состоялось самоубийство, к чему подготовлен читатель на уровне «противоположных» поступков, жестов и слов Ставрогина, в том числе «противоположной» исповеди как важнейшей повествовательной детали в динамике образа.

Достоевский писал: «Нравственное не исчерпывается лишь одним понятием о последовательности с своими убеждениями,— что иногда нравственнее бывает не следовать убеждениям... Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения?»<sup>5</sup> Смысл этих слов однозначен: поступок нравственный должен соответствовать не только нашим убеждениям, понятиям, но и тем условиям, которыми он вызван. Прозрения героев Достоевского и отражают такую «верность» или «возбуждение вопроса» относительно верности убеждений условиям поступка. Но это, конечно, этическая норма, которая очень редко осуществима в действительности. Никто не станет отрицать, что романы Достоевского каждый раз дают очень разнообразные формы и «шекспировски» универсальные типы отклонений от этой нормы, точнее выражаясь, строят этическую модель (исторических, социальных и психологических) условий, при которых эти отклонения возможны или необходимы. Сюжет как система поступков, центральных и ответных поступков всех остальных персонажей, представляет собой семантическую



модель необходимых условий, которыми поэтическая мысль обуславливает эти отклонения, доказывая, что при этих-то обстоятельствах они возможны или необходимы.

Предметом и импульсом прозрения главных героев Достоевского как раз и являются эквивалентные детали этих «отклонений». Уловить такую характерность, такую специфическую для данной модели мира повторяемость в образах Мармеладова, Сони, Свидригайлова — для Раскольникова, или в поступках Настасьи Филипповны, Рогожина, Ипполита, Аглаи, генерала Иволгина — для Мышкина, и наконец, специфическое родство в поведении Кириллова, Шатова, Верховенского — для Ставрогина, это и есть то, что определяет Достоевский как прозрение, как «верность» не только убеждениям, но и условиям индивидуальной человеческой деятельности.

В «Преступлении и наказании» Достоевский выдвигает в доминирующую — сюжетообразующую — повторяемость семантики текста детали неизбежного примирения индивида (проституция, пьянство, болезнь, разврат и т. п.). Высокая повторяемость этих деталей, бросающихся в глаза Раскольникову в образе Мармеладова, Сони, Катерины Ивановны и многих других несчастных грешников, не исключая, наконец и Свидригайлова, — с одной стороны, и совпадающая с ней небольшая, но возрастающая повторяемость деталей-симптомов тех условий, которыми постепенно обозначается в повествовании крайняя безысходность положения самого Раскольникова, — с другой стороны, наводит героя на мысль о причинах «напрасности» и в то же время неизбежности всех этих жертв; на мысль, что эти трагедии все же не результат «подлости» маленького человека или «шиллеровского прекраснодушия», проявляющегося в намерениях «мученичества» Дуни, матери и Миколки, а следствие того критического положения человека, когда внезапно наступает для него неизбежность действия при полной лишенности альтернатив нравственного поступка<sup>6</sup>.

Подобным образом отчаянная безысходность положения Мышкина в «Идиоте» совпадает с множеством деталей «страстности» и «бунта» в образе Настасьи Филипповны, Рогожина, Ипполита, Аглаи, генерала Иволгина и других, не изображенных, но повлиявших на прозрение князя именно названными деталями своего образа. Их встречает он в острогах, в Москве и во время путешествия по внутренним губерниям страны. Высокая степень повторяемости этих деталей отражает, в понимании Мышкина, непримиримость этих людей, и их новые понятия, согласно которым они признают, что «нехорошо» поступили, «хоть и безо всякого раскаяния». В «страстности» непримирения и находит Мышкин совершенно новую черту человека, за которой скрывается «тайна русской души», противопоставленной им окончательному примирению и неверию. Символом этого неверия и является «западное» понимание

Христа, раз и навсегда умолкшего (Гольбейн), судьба Мари и мадам Бовари, противопоставленная судьбе Настасьи Филипповны; понимание «донкихотства» комического, «рыцарского», в отличие от серьезного, повседневного героизма человека новейшего времени с его борьбой за веру в смысл борьбы даже в положении, когда, кажется, «некуда больше идти». Разгадывая код «русской души», т. е. переводя на язык слов значение «страстных» деталей, Мышкин находит здесь потенциальную возможность «Нового Света» для всей Европы — «исступленные» жесты выступают как симптомы этой возможности поворота к решению всечеловеческих проклятых проблем.

В «Бесах» эта непримиримая страстность проявляется в деталях образов Шатова и Кириллова как доведенная до одержимости готовность жертвовать собой во имя «правды» или «дела» во что бы то ни стало, тут же и сейчас же. С большой частотой повторяемости обозначают эти детали возведение страстности в ранг убеждения, порождая соответствующие стремления, а с другой стороны бессилие беспредельно сильного Ставрогина перед этими формами одержимости и по мере все более явного понимания своего бессилия — даже возникновение мысли о бесполезности, вредности индивидуального вмешательства при виде такой строгой необходимости искажения всех идей и действий.

Итак, в прозрениях Раскольников раскрывается перед ним связь, смысловой параллелизм между его судьбой и судьбой тех, которых раньше он называл «тварью дрожащею». В «Идиоте» подобный же этап — возникновение прозрения — не детализируется в плане внутренних поступков и падает на сюжетно не развернутое полугодие событий между первой и остальными частями романа. Перед Мышкиным уже раскрывается через этот параллелизм судеб и уровень связи биографии индивида с судьбами России, в результате чего он прозревает положительные возможности русской цивилизации в отличие от западноевропейской. Начиная с прозрений Мышкина, эта тема остается основной проблемой для всех героев последующего творчества Достоевского, рискующих «мысль разрешить». Начиная с «Идиота», мы должны, по-видимому, говорить о новом этапе эволюции поэтики Достоевского. В прозрениях Ставрогина основным является убеждение невозможности реализовать в данной ситуации те положительные возможности русского пути исторического развития, которые он пытается сформулировать в качестве различных типов разрешения «проклятых» вопросов перед своими учениками еще до начала их общей сюжетной истории и трагедии.

Иное дело — повести Достоевского, в которых не может вернуться сюжет прозрения. Различие и заключается в том, что в повести догадка остается психологическим мотивом, не перерастая в психологический сюжет. Поскольку известное про-

светление героя повести происходит или в моменты (Девушкин, Голядкин), или же после завершения событий (подпольный человек, герой в «Кроткой»), оно лишено возможности повторяться — а следовательно, упорядочиваться во внутреннем опыте и контролироваться во внешнем — в условиях новых столкновений с жизнью и самим собой, т. е. перерастать из «мотива-догадки» в «сюжет-прозрение».

Герой ранних повестей Достоевского «проговаривается», как точно установил В. Шкловский, или совершает несоответствующий поступок, «скандал», запоздалые «приключения», как об этом справедливо говорит Д. Кирай<sup>7</sup>. И то и другое как нельзя лучше характеризуют догадку героев ранних повестей Достоевского как знак интеллектуальной некомпетентности и одновременно симптом возникновения психологической компетентности в мышлении «бедных людей».

В романах «догадки» существуют как компоненты одной из параллельных систем «двойных мыслей» во внутренней речи.<sup>8</sup> Вот своеобразный мотив сюжета прозрения Раскольниковова, не разлагаемый на более мелкие элементы при сохранении специфической поэтической семантики, характерной для этого романа; он состоит из интеллектуального суждения, которое является одновременно и предметом психологической догадки, как второго члена этого мотива (вопросительное предложение), и соединяющей эти два компонента повествовательной речи, которая нагнетает второй, психологический, элемент, детализируя тем самым характер связи этих двух реакций героя с событиями (встреча с Мармеладовым), более тесную, более соответствующую связь в случае догадки: «Ко всему-то' подлец-человек привыкает!—Он задумался.—Ну, а коли я соврал,—воскликнул он вдруг невольно,— коли действительно не *подлец* человек...» (VI, 25).

Интеллект, «теория» обыкновенного человека-подлеца, подлеца из-за смирения, уже в экспозиции романа, еще до убийства находится в мышлении Раскольникова под контролем прозрения, интенсивной психологической активности его. Причем она настолько активно действует согласно повествовательной детализации Достоевского, что, хотя «казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений», тем не менее, «в последнем случае он просто не верил себе и упрямо, рабски, искал возражений по сторонам и ощупью, как будто кто его принуждал и тянул к тому» (VI, 58, разрядка моя.—А. К.). Интеллектуальные феномены речи Раскольникова представляют собой систему неизменной повторяемости высокой частоты, психологические же — систему небольшой, но нарастающей частоты; они составляют структуру возникновения прозрения, потому и нагнетаются в повествовательной речи такими деталями, как «вдруг», «невольно», «внезапно», «неожиданно» и т. п. Именно этой

системой нарастающей повторяемости и мотивируются его поступки — и преступление, и признание, — а не «теорией». «Теория» в этом аспекте — не удовлетворяющая уже самого героя попытка найти ответ на причины забитости, подлости, смиренности человека массы. Как пройденный этап в мышлении Раскольникова «теория» вытесняется автором в предысторию его.

Подобную функцию несет прозрение, мотивируя все сюжетные поступки Мышкина, и в романе «Идиот», о чем нам пришлось говорить уже в другом месте<sup>9</sup>. В связи с «двойными мыслями» Мышкина достаточно будет напомнить следующее. Перед покушением на него Рогожина князь то ссылается на силу сострадания, согласно своей идейной установке, то «обвиняет» вполне правомерно его в беспредельной страстности в соответствии со своим прозрением, но, несмотря на это колебание, он все же совершает все свои поступки в полном соответствии с этим прозрением, совпадающим у него с действительным разрешением данной ситуации. А значит, «догадка» Мышкина, так сказать, сюжетна — не только система, но и структурна; т. е. действует она не только как повторяемость, но как повторяемость «эпическая», совпадающая с действительным исходом событий. Такая «догадка» и является в романе Достоевского прозрением.

Итак, принципиальное различие психологической компетентности героев повестей и героев больших романов Достоевского — как носителей «мотива-догадки» и «сюжета-прозрения» — можно определить как различие системности и структурности упорядочения внутренних поступков<sup>10</sup>. Догадки системны, но не структурны (повесть). Прозрение и системно, и структурно (роман): на уровне прозрения упорядоченность психологических феноменов, внутренних поступков повторяет принцип упорядочения сюжета. Таким образом, внутренние поступки героев больших романов дают материал для сюжета прозрения, как самой строгой системы в иерархии мотивов больших романов Достоевского. А сюжетная упорядоченность мотивов в эпике дифференцирует ее в жанровом отношении (А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп). Следовательно, в поэтике Достоевского она дает структуру жанровой семантики романа-прозрения.

Поэтому главным вопросом жанровой поэтики крупных романов Достоевского является вопрос о соотношении интеллектуального и психологического материала с сюжетной структурой текста; иными словами — соотношение так называемых «двойных мыслей» и «противоположных поступков» персонажей с сюжетно развернутыми и детализированными событиями их «биографии».

Неотделим от этой проблемы и вопрос о принципах повествования, ибо они устанавливаются каждый раз таким образом, чтобы служить активному и отчетливому выявлению конкрет-

ной корреляции вышеназванных семантических планов романа.

Ряд догадок Раскольниковова слагается в структуру прозрения, которая завершается последней догадкой — его реакцией на известие о самоубийстве Свидригайлова. Этот психологический поступок — последний и необходимый мотив для осознания им целого ряда своих догадок и в то же время импульс к последнему сюжетному поступку — признанию. Открытие Раскольниковым последней загадки — тайны Свидригайлова, т. е. прозрение смысла судьбы Свидригайлова в контексте судеб других «несчастных», это и есть подлинный, не идеологический, а поэтический мотив и последняя деталь в ряду поэтической мысли автора, сюжетно мотивирующего прозрение своего героя.

Только здесь раскрывается полностью перед Раскольниковым настоящий смысл Мармеладова: «Понимаете ли, понимаете ли, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? Нет! Этого вы еще не понимаете...», — говорит Мармеладов, глядя на Раскольниковова, уже втянутого в положение, когда некуда больше идти, но еще не переступившего Рубикон. Рассказ как раз поэтому и сосредоточен на процессе приближения этой ситуации и параллельно на процессе возникновения понимания этого героем, т. е. на передаче интеллектуальной и психологической интерпретации каждого факта и каждого события, а еще точнее, на возникновении психологической компетентности Раскольниковова, вытекающей из его мышления господство «теоретической» установки. Особенно характерно, что по мере становления психологической компетентности героя рассказ ритмически повторяющимся образом как бы «напоминает» смысл слов Мармеладова.

Вот один из самых характерных примеров этой особенности повествования в «Преступлении и наказании». Рассказ детализирует переход между интеллектуальными и психологическими мотивами внутренней речи после разговора Раскольниковова с Соней: «Ей три дороги, — думал он, — броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, или... или, наконец, броситься в разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце». После передачи внутренней речи персонажа следует комментарий полноправного повествователя: «Последняя мысль была ему всего отвратительнее; но он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток, а потому и не мог не верить, что последний выход, то есть разврат, был всего вероятнее» (VI, 247). Это оценка интеллектуального ряда мыслей героя с точки зрения исхода событий и сюжета прозрения самого героя. Это слово невидимого, но полноправного, «всеведущего и непогрешающего» повествователя, которому доступны самые сокровеннейшие тайны души. Ничего подобного мы не найдем в других романах Достоевского. Подобная компетентность в следующем романе

перейдет в сферу слова-оценки и самооценки главного героя, и станет важнейшей чертой положительности его.

Еще более характерный пример тому — именно потому что связан с «злодеем» Свидригайловым — следующий: «И я мог хоть мгновение ожидать чего-нибудь от этого грубого злодея, от этого сладострастного развратника и подлеца! — вскричал он невольно. Правда, что суждение свое Раскольников произнес слишком поспешно и легкомысленно» (VI, 374). Это повествовательное слово вовсе не нулевое — «безголосое» или «безоценочное», как часто предполагается исследователями, отстаивающими концепцию «романа-трагедии» или «полифонического романа». Однако это и не оценка идеологического порядка. Она выявляет на уровне текста смысл сюжетной повторяемости и не расходится со смыслом сюжета-прозрения самого Раскольникова. Таким образом, в «Преступлении и наказании» структура семантики текста, как избыток авторской эпической компетентности, выражается иногда словами повествователя. Этот тип повествовательного текста в последующем творчестве Достоевского исчезает, а в «Преступлении и наказании» представляет собой повторяемость небольшой частоты с угасающей тенденцией — повторяемость, обратно пропорциональную нарастанию, становлению сюжета-прозрения центрального персонажа. Здесь мы имеем единственный случай близости типа повествования Достоевского и Толстого, особенно характерный для романа «Воскресение», однако же лишь в плане соотношения прозрений героя и слова рассказчика.

Тип повествовательной речи, оценивающий соотношение интеллектуальной и психологической компетентности героя, его «двойные мысли» с точки зрения исхода событий, в «Идиоте» совершенно не существует в первой части, а во второй резко выдвигается в доминанту текста. Но неповторимое своеобразие романа заключается в том, что этот тип речи принадлежит не повествователю, как было в «Преступлении и наказании», а главному герою, Мышкину. Вследствие этого расширяется повествовательная компетенция высказываний героя. Сопоставимо этому резко ограничивается повествовательная компетентность рассказчика, и прежде всего пространственная и временная. Ему недоступны события предыстории героев, равно как и события, протекающие за пределами Петербурга и Павловска, имеющие однако — и в том и в другом случае — решающее значение в понимании и оценке «фантастических» приключений героев, приключений, которые составляют материал их собственного опыта, внешнего и внутреннего, их судьбы и их прозрения. Фиктивный рассказчик «Идиота» лишен не только полной поэтической компетентности повествователя «Преступления и наказания», но уже и фактической осведомленности относительно полного ряда сюжетных событий.

Все это входит в авторский замысел романа, служит созданию поэтической модели осознания и оценки «двойных мыслей» уже самим героем. Раскольников переживает еще возникновение и углубление двойных мыслей под воздействием своего поступка и поступка Свидригайлова. Признанием завершается этот процесс, ибо в дальнейшем герой лишен возможности углублять и проверять свою мысль через новые поступки и ответные чужие поступки, то есть возможности углублять и проверять, а значит, и осознавать их с точки зрения событий. В детализации образа Мышкина Достоевский в соответствии с художественной концепцией романа пропускает этап возникновения «двойных мыслей», и выделяет его «место» между событиями первой части и остальными частями романа. Вот этот «минус-прием» и обусловлен неосведомленностью и некомпетентностью рассказчика, выведенного впервые Достоевским в этом романе. Начиная со второй части романа, изменяется резко конструктивный принцип образа центрального персонажа, идентичного самому себе на всех знаковых уровнях — на уровне мысли и слова, слова и поступка. Вернувшийся в Петербург шесть месяцев спустя с глубокими впечатлениями обо «всей» России — не только столичной, но и провинциальной, — Мышкин, носитель психологического ряда знаков этих «впечатлений», причем трагически тесно связанных с его судьбой (приближение первого припадка), на уровне мышления осознает глубокое противоречие, несоответствие интеллектуального и психологического в своих мыслях и речи, негодество поступков и результатов, несхожесть «русского» и «швейцарского», столичного и провинциального и в то же время становится инициатором нового цикла поступков, направленных на спасение Настасьи Филипповны, Рогожина, Ипполита, Бурдовского, генерала Иволгина и др. Под влиянием этого нового цикла поступков и ответных поступков, как системы семантической повторяемости текста, системы деталей-симптомов саморазрушительной иступленности персонажей, отражающих принужденность их выбора в положении полнейшей несвободы, Мышкин становится не только носителем «двойных мыслей», но вместе с тем приобретает компетенцию понимания и оценки их с точки зрения сюжетных и сюжетно не развернутых событий, определяющих судьбы всех изображенных в этом романе персонажей. Осмысление и выражение им значимости своей интеллектуальной и психологической реакции на события в плане сострадания и страстности, сильных и слабых, русских и нерусских, Старого Света и Нового Света, Петербурга и России, России и Европы, — все это как неповторимая проблемность мышления Мышкина и есть результат его прозрения. Не случайно само определение «двойные мысли» принадлежит ему, впервые среди героев Достоевского, осознающему это явление до конца. В «Идиоте» становится повторяющимся не столкновение мо-

тивов интеллектуальной и психологической компетентности внутренней речи персонажа, что характерно для Раскольниковва; повторяющимся становится уже мысль героя о существовании и столкновении их, а значит, акт понимания и оценки «двойных мыслей» самим героем и его попытки перевести на язык слов смысл своих опытов, порождающих прозрение (например, речь на вечере у Епанчиных), т. е. выразить в интеллектуальной форме норму психологической повторяемости. Вот почему необходим Достоевскому в «Идиоте» неполноправный в оценочном плане рассказчик, которому, однако, доступны — подобно полноправному повествователю предыдущего романа — все внутренние трансформации динамического переворота в мышлении героя после второго приезда в Петербург: здесь детализируется полный цикл изменений на психологическом уровне, вызванный событиями, недоступными рассказчику; все переходы от внешнего импульса через внутренний опыт к психологическим актам, и далее, к внутренней речи — с подробной детализацией доречевой и собственно речевой ступени, — а от внутреннего монолога к внешнему, к попытке сформулировать интеллектуально свой «русский» опыт.

Если в «Идиоте» расширение компетентности слова героев обуславливалось полной осведомленностью героев относительно таких событий, которые не могли быть доступными рассказчику, то в романе «Бесы» компетентность героев получает дальнейшее расширение благодаря тому, что автор вытесняет своего хроникера из самой главной сферы структуры персонажей — из их «внутренней жизни», интеллектуального и психологического уровня. В «Идиоте» рассказчику хотя тоже не доступны все события, полный ряд поступков героев, но зато доступны все психологические результаты, непосредственно дан ему материал «двойных мыслей». В «Бесах» непосредственно не изображается возникновение мысли, даются только слова и поступки, в большинстве — «противоположные». Впечатление «противоположности» обусловлено отсутствием повествовательной детализации соотношения этих внешних знаков — слова, жеста и поступка — с внутренними опосредованиями, с корреляцией интеллектуального и психологического в структуре персонажа. Поэтому хроникер, подобно рассказчику предыдущего романа, не может обойтись без «слухов» в связи с ему не доступными событиями, однако в отличие как от рассказчика «Идиота», так и «Преступления и наказания», несравненно больше обращается к передаче «противоположных» слов, жестов и поступков, приобретая постепенно особую компетентность их понимания, а тем самым демонстрируя перед читателем тип более верной компетентности мышления, чем тот, который обрушивается на читателя в форме антинигилистической испуленности его интеллектуальных оценок. Представ-



ляя собой высокую степень избыточности, этот уровень текста и лежит в основе памфлетной хроники.

И, наконец, следует указать для уяснения объективности такой постановки функции рассказчика на то, что Достоевский изображает Антона Лаврентьевича жизненно заинтересованным в создании не простой, протоколно-бесстрастной хроники, но именно памфлета (относительно «детей») и мелодрамы (относительно «отца» — Верховенского). Слишком прилежно придерживаясь фактов и слухов, слишком мало вмешиваясь в события, он чересчур поспешно завершает свою хронику о заговоре «для систематического потрясения основ общества»... Его «Бесы» — это не «бесы» Степана Трофимовича, прозревшего настоящий смысл событий, историческое объяснение, почему и как «гибнут у нас в России таланты», становясь бесноватыми в моменты столкновения с нерешенными задачами, накопившимися в «великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!». Нет, хроникер подает эти гибнущие таланты через памфлетную свою одержимость, а прозревшие причины крушения Степана Трофимовича — через мелодраматические детали его внешности. Его «Бесы» — это не только хроника-документ, но в то же время и скрытая услуга начальству на случай, если и его, «бывшего заговорщика», привлекут к судебной ответственности. Хроника сочинена с невероятной торопливостью — три месяца спустя после убийств и пожаров, но еще до окончания судебного процесса.

«Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии — да разве не кричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже...»<sup>11</sup> — вот как определяет Достоевский в 1868 г. общественно-исторический аспект проблем своих больших романов, реализуя эту задачу действительно «толково» и «глубже» многих других реалистов, именно через прозрение своих трагических героев.

Нет надобности дальше утверждать, что это трагизм не «забитости» — социальной и интеллектуальной (модель романа-судьбы 1840-х годов) и даже не «сознания забитости» интеллектуального «подполья» (модель интеллектуальной повести). Крупные романы Достоевского вносят новое слово в русскую и мировую литературу и в жанровом отношении. Жанровая структура европейского романа здесь расширяется сюжетом прозрения центральных героев, новым уровнем эпической дискретности повествовательной модели мира, порожденным неповторяющимися, своеобразными закономерностями развития русской жизни, не характерными для нее раньше быстрыми темпами духовного (в том числе) развития, достигшего у лучших ее представителей ясного понимания неразрывности решения индивидуальных проблем русского человека и проб-

лем всего народа (Раскольников) и проблем всей европейской цивилизации новейшего времени (Мышкин), и одновременно не менее глубокое понимание чрезвычайной сложности и трудности их разрешения на данном уровне развития — «отставания» русской жизни (Ставрогин, Степан Верховенский) и даже в перспективах европейской цивилизованности ее (Иван Карамазов).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вновь обратил внимание на важность этого своеобразия художественного мышления Достоевского Д. С. Лихачев в своих работах, переизданных в его кн.: Литература — реальность — литература. Л., 1981.

<sup>2</sup> Близо подошел к пониманию своеобразия романов Достоевского, обнаруживающегося на уровне «противоположных актов», П. Бицилли в аспекте «языкового стиля». Чисто синхронное описание и классификация стилистических особенностей, однако, исключали возможность рассмотрения сюжетно-жанрового плана «внутренней формы» романов. См.: Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. — Годишник на Софийския университет, историко-филологически фак. 1946, том XLII.

<sup>3</sup> Ссылки даются в тексте по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 1—17. Л., 1972—1976 (Римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница).

<sup>4</sup> Ср.: Комарович В. Л. Неизданная глава романа «Бесы». — Былое, 1922, с. 18, с. 219—226; Бем А. Л. Эволюция образа Ставрогина. В кн.: O Dostojevscem. Sbornik statí a materialú. Praha, 1972, s. 84—130. На самом деле А. Л. Бем прослеживает не эволюцию Ставрогина, героя романа, а становление замысла Достоевского по рукописным материалам. Сюжетная эволюция Ставрогина как окончательная реализация поэтической идеи автора исключается из структуры образа, а тем самым и из замысла Достоевского. В этом отношении вполне справедливо и обоснованно утверждал А. С. Долинин, что глава «У Тихона» — органическая, «кульминационная» вершина всего романа во всех трех аспектах: сюжетном, психологическом и интеллектуальном. См.: Долинин А. С. Исповедь Ставрогина. В связи с композицией «Бесов». — Литературная мысль, вып. 1. Пг., 1922, с. 139—162.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 465, 464.

<sup>6</sup> Подробнее см.: Ковач А. Жанрообразующий принцип сюжета и персонажа в романе Достоевского «Преступление и наказание». — Annales Universitatis Budapestiensis, Sectio Philologica Moderna, 1981, t. 12.

<sup>7</sup> Ср.: Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957; Кирай Д. Структура романа Достоевского «Двойник». — Studia Slavica. Hung., 16. Budapest, p. 259—300.

<sup>8</sup> Термин «внутренняя речь» мы употребляем в том значении, которое получает он в труде Л. С. Выготского «Мышление и речь». В романе Достоевского феномен, обозначенный этим понятием, является материалом доречевой стадии возникновения мысли героя и входит во внутренний монолог или диалог.

<sup>9</sup> Ср.: Ковач А. Поэтика романа «Идиот». К проблеме жанрового мышления Достоевского. — Hungaro-Slavica, 1978. Budapest, p. 149—164.

<sup>10</sup> Подробнее см.: Ковач А. Роман-прозрение. Опыт жанровой поэтики Достоевского. — Studia Russica, IV. Budapest, 1981.

<sup>11</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 11. М.; Л., 1930, с. 150.



Г. А. БЯЛЫЙ

## КАТЕГОРИЯ ДОБРА И ПОЛЬЗЫ В УЧЕНИИ И ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Вопрос о соотношении категорий добра и пользы всегда волновал Л. Толстого, особенно в пору резких расхождений с Чернышевским и его сторонниками. В самом деле, что может быть общего у Толстого с теорией «расчета выгод» как этического принципа, с понятием пользы в вопросах нравственности? Сближение добра и выгоды — что может быть менее свойственно Толстому? Странность заключается, однако, в том, что с самого начала умственной жизни Толстого и до конца его дней сближение этих понятий в той или иной форме существовало в сознании Толстого, иногда даже в такой степени, что различие между этими категориями переставало ощущаться вовсе.

Вот пример: «Все, что мы делаем, то делаем единственно для себя; но когда мы находимся в обществе людей, то все, что мы ни делаем для себя, выгодно для нас только тогда, когда наши деяния нравятся другим или мы получаем их одобрение, следовательно, каждый человек, стремясь отдельно к своей индивидуальной пользе, способствовал к общежитию» (1, 222)<sup>1</sup>. Эта просветительская по своей природе, законченная формула единства добра и пользы принадлежит не Чернышевскому, не его последователям, сторонникам этики «разумного эгоизма», а молодому Толстому; она содержится в его наброске конца 40-х годов «Философические замечания на речи Руссо» и стоит, таким образом, у истоков этических исканий Толстого<sup>2</sup>.

Идеи разума как основы этики нашли отражение и в раннем художественном опыте Толстого, не предназначавшемся

для печати («История одного дня», 1851), и в первых опубликованных произведениях. Изучение самого себя, изучение точное, почти экспериментальное, анатомирование своей душевной жизни при помощи острого скальпеля разума ради и в целях самоусовершенствования, вера в разум, который как бы говорит человеку: «Сними грубую кору с бриллианта, в нем будет блеск; откинь оболочку слабостей, будет добродетель» (1, 290) — вот основа духовных исканий автора «Истории вчерашнего дня» и героя автобиографической трилогии. Им обоем свойственно «восторженное обожание идеала добродетели и убеждение в назначении человека постоянно совершенствоваться» не только ради себя самого, а для того, чтобы «исправить все человечество, уничтожить все пороки и несчастья людские...» («Отрочество»).

Таковы были мечты героя «Отрочества», но автор его уже говорит об утрате своей веры во всемогущество разума, ведущего путем самоизучения и самоусовершенствования к изменению мира, и скорбит об утрате этой веры: «А впрочем, Бог один знает, точно ли смешны были эти благородные мечты юности, и кто виноват в том, что они не осуществились?..» (2, 75) — такими словами заканчивается «Отрочество». Этим «благородным мечтам» суждено было впоследствии возродиться в творчестве Толстого в усложненном виде и на иной основе, но для этого автору «Детства», «Отрочества» и «Юности» нужно было пройти через период глубоких сомнений в роли разума в практической жизни и в истории. Об этом речь пойдет позже, пока же мы отметим, что вопросы этические переходят у Толстого в категории исторические, сплетаясь с проблемой судеб человечества в его движении к совершенству.

Случай, происшедший 7 июля 1857 года перед отелем Швейцаргофом в Люцерне, когда богатые люди, слушавшие певца, не подали ему ни копейки,— это значительнейший эпизод духовной жизни рассказчика «Люцерна» князя Нехлюдова и в то же время важнейшее событие, «которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях». Это событие относится «к известной эпохе развития общества. Это факт не для истории деяний людских, но для истории прогресса и цивилизации» (5, 23).

Итак, частный и мелкий эпизод повседневной жизни, случившийся вчера и записанный сегодня, может считаться историческим событием, если он характерен для известной эпохи развития общества. Однако его исторический смысл открывается далеко не всем. Для того чтобы понять его, нужно пройти большую школу нравственного развития, школу личного самоусовершенствования, а оно, как мы помним, имеет конечной

целью изменение судеб человечества, т. е. опять-таки есть факт и фактор истории.

Выходя из школы совершенствования, герой Толстого сталкивается с войной, т. е. с событием историческим в самом обычном смысле понятия. Это уже одно из тех событий, о которых пишут «в газетах и историях». Война на Кавказе, в которой участвовали Толстой и его герой,— важный факт в истории государства, и в своих кавказских рассказах Толстой рассматривает его и с государственной точки зрения и как факт личной жизни, личного поведения его участников. Последнее Толстому особенно важно и интересно именно потому, что здесь дело идет не о той истории, которая пишется, а о той, которая делается, и делается сегодня, сейчас. Это история будничная, повседневная, еще не озаренная ореолом величия. Как совершается история, как действует ее таинственный механизм, из каких самых простых дел и побуждений, из какой сложной игры эгоизма, тщеславия, самолюбования она складывается,— на этом прежде всего сосредоточено внимание Толстого в кавказских военных рассказах. У аристократического офицества существуют, оказывается, твердые, хотя и неписанные правила поведения на войне, хорошо выработанная манера, своего рода игра, опасная и одновременно изысканная и небрежная, как бы превращающая войну в одно из изящных искусств. Есть люди, горестно задумывающиеся над тем, как может «среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщениия или страсти истребления себе подобных» (3, 29). Есть люди, которые вовсе не рассуждают, не рисуются, а действуют по закону «истины и простоты». Эти последние наиболее близки Толстому, но и другие не исключены им из общей картины истории, совершающейся на наших глазах. Все вместе, каждый в меру своих нравственных возможностей, определенных чаще всего степенью близости к народному сознанию, выполняют бесчисленные участники войны возложенное на них историей дело.

Во время севастопольской кампании в современность вошла уже большая история, полная эпического величия и размаха. «Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, героем которой был народ русский» (4, 16). Величие, эпопея, народ как герой эпопеи — об этом идет речь в первом севастопольском очерке, а в последнем, в третьем, близком к первому по общему духу, героико-историческая тема продолжает развиваться. Однако там же, на первый взгляд по контрасту с этой темой, а в действительности в ее же русле появляется совсем не героическая фигура юного Володи Козельцова, жизнь и смерть которого, срастаясь с эпопеей Севастополя, приобретают подлинно историческое значение и эпический смысл. Это хорошо понял Некрасов, сказавший в «Заметках о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года»: «Володе Козельцову суж-

дено долго жить в русской литературе, может быть, столько же, сколько суждено жить памяти о великих, печальных и грозных днях севастопольской осады»<sup>3</sup>. А между тем Володя Козельцов не стремился стать героем истории, он только хотел избавиться от позорного страха за свою жизнь и сумел добиться этого. Он делал дело своей души и не заботился о судьбах страны и тем более — человечества. Как же быть со стремлением героя Толстого путем разумной деятельности личного совершенствования «исправить все человечество»? Это была задушевная мечта не только Николеньки Иртеньева, но и самого Толстого, и именно она была подвергнута Толстым сомнению.

Уже в «Утре помещика» Толстой разворачивает драматическую картину несовместимости разумного сознания благородного филантропа со стихийными стремлениями народа. Самые разумные, полезные и выгодные для крестьян проекты молодого помещика не находят отклика и сочувствия в их душе. Крестьяне руководствуются внеразумными, алогичными, но единственно важными для них соображениями, враждебными филантропическому деспотизму. Далее начинается прямая борьба Толстого с идеей разума как движущей жизненной силы. Как ни странно может показаться, но такой поворот социально-этической мысли Толстого связан с его патриархальным демократизмом, с противопоставлением массовой, «роевой» жизни индивидуальному началу. Разум объединяется у Толстого с индивидуализмом, с апофеозом сильной личности, с наполеонизмом в разных его проявлениях, будь то сам Наполеон, или Растропчин, или Сперанский, будь то обожествленный устроитель судеб мира или рядовой государственный деятель, руководствующийся в своих поступках отвлеченно-рассудочным принципом „bien public”. Так приходит Толстой к ограничению роли личности в истории и к утверждению решающего значения исторической деятельности, определяемой сверхразумными факторами. Наполеон руководился разумом и расчетом, Кутузов же «презирал и знание и ум, и знал что-то другое, что должно было решить дело,— что-то другое, независимое от ума и знания» (11, 170).

В «Войне и мире» люди делают историю бессознательно и оказываются ее произвольными орудиями. «Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью» (12, 14)<sup>4</sup>. Так бесплоден, по Толстому, Наполеон, так бесплодны в «Анне Карениной» официозные идеологи славянского движения, «беснующиеся в маленьком кружке», в отличие от которых «народ продолжал жить спокойной жизнью, с сознанием того, что судьбы его исторические совершаются такие, какие будут угодны богу, и что предвидеть и творить эти судьбы не дано и не велено человеку» (варианты к рома-

ну — 20, 549). Подлинными же творцами истории делают ее, повинаясь и тем стихийно-патриотическим влечениям, благодаря которым поднялась «дубина народной войны», и тем таинственными струями «народной, русской жизни», тем «подводным» течениям, которые вызвали к жизни бунт богучарских крестьян, бунт бестолковый, но тем не менее связанный незримыми нитями со старинной крестьянской мечтой о «чистой воле» (11, 142—143).

Толстой стремится показать в «Войне и мире», что роль «таинственных струй» и «подводных» течений велика не только в исторической жизни народа, но и в частной жизни людей. Иногда, например, важные истины открываются людям во сне. Вспомним сон Пьера Безухова о шаре, состоящем из капель, стремящихся друг к другу, или его же сон, вернее момент пробуждения, когда слова «запрягать надо», услышанные им, воспринимаются как «сопрягать надо», а мысль о «сопряжении» наполняется глубоким моральным смыслом. В этих случаях картины подсознательных состояний легко поддаются логической расшифровке и приобретают аллегорический смысл. В других случаях подсознательные состояния изображаются как нечто алогическое и не поддаются точному объяснению. Так, например, рисуется смутное, неясное настроение Наташи в том эпизоде, когда она на святках слушает разговор гувернанток о том, где дешевле жить, в Москве или в Одессе, и вдруг, без всякой связи с этим разговором, неожиданно и непонятно для себя и для окружающих произносит: «Остров Мадагаскар», потом повторяет это географическое название, отчетливо произнося каждый слог; брат Петя, играя с Наташей, катает ее на спине. «— Нет, не надо — остров Мадагаскар, — проговорила она и, соскочив с него, пошла вниз» (10, 273—274). Этот «остров Мадагаскар», разумеется, логически ничего значить не может, это внелогический признак душевного смятения Наташи, лучше точных слов выражающий то неопределенное и неопределимое, что происходит в ее душе. В этом и подобных случаях «разгадка» не предполагается, здесь перед нами стихия иррационального, выражаемая средствами поэтической суггестивности, близкой к музыкальному воздействию.

В еще большей степени это относится к описанию хода мыслей и представлений больного князя Андрея, у которого напряженная работа ясного сознания чередуется с бредовым состоянием, когда он слышит тихий шепчущий голос, «неумолимо в такт твердивший» какие-то непонятные, назойливые звуки, и видит странное воздушное здание из тонких иголок и лучинок. Эти шепчущие звуки и это воздушное здание не имеют прямого аллегорического значения. Все это из того же круга образов и представлений, что «Мадагаскар» Наташи Ростовской, из той же области важных и сложных событий внутренней жизни человека, которые совершаются бессознательно. Существование

людей в «Войне и мире» не подчиняется рационалистическим схемам, и движение истории, как и течение внутренней жизни человека, включает в себя обширную сферу бессознательного.

После «Войны и мира» мысль о бессилии разума и плодотворности внеразумного, бессознательного или, как любит говорить Толстой, «бесмысленного», продолжает развиваться с неменьшей настойчивостью. «Все, что разумно, то бессильно. Все, что безумно, то творчески производительно», — сказано в записной книжке Толстого 1870 года... В 1876 году в письме к Н. Н. Страхову, отвечая на вопрос, что есть зло, Толстой писал: «...зло есть все то, что разумно. Убийство, грех, наказание, все разумно — основано на логических выводах. Самопожертвование, любовь — бессмысленны» (62, 290). В цитированной только что записной книжке Толстого звучит патетическое проклятие разуму: «... разумное есть признак дьявола» (48, 122).

Борьба с культом разума лежит в основе «Анны Карениной», в частности — в основе изображения духовного перелома, пережитого Левиным. Вот итог всего передуманного им: «Разум открыл борьбу за существование и закон, требующий того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний. Это вывод разума. А любить другого не мог открыть разум, потому что это неразумно» (19, 379). Разум говорит о материальности мира, о том, что и в человеке и в букашке «совершается по физическим, химическим, физиологическим законам обмен материи» и вечное развитие. «Развитие из чего? во что? Бесконечное развитие и борьба?.. Точно может быть какое-нибудь направление и борьба в бесконечном!» (19, 378). Итак, по мысли Левина, разум имеет дело только с бездушными законами материи и с практикой беспощадной борьбы за жизнь. Поэтому Левин и отвергает «гордость», «глупость», «плутовство» и «мошеничество» ума (19, 379). В отличие от него, Анна Каренина, которой не суждено было достигнуть нравственного просветления, накануне своей гибели вспоминает слова Яшвина: «...борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей», и она верит в их правоту; разум же тотчас подсказывает ей давно назревшую мысль о том, что нужно «поглотить свечу». «...И на то дан разум, чтоб избавиться; стало быть, надо избавиться» (19, 347). Значит, самоубийство Анны Карениной, завершившее ее жизнь, «исполненную тревог, обманов, горя и зла» (19, 349), так же было «основано на логических выводах» и так же пагубно, как все, куда ведет человека разум. Он дал возможность героине Толстого многое ясно увидеть «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (19, 343), но этот «пронзительный свет» и погубил ее.

В этом ходе мыслей есть, однако, и другая сторона. Разум, думает Левин, не может логически обосновать необходимость любви и самопожертвования. Однако тот же Левин считает



вполне естественной заботу о своей семье, о своем хозяйстве, здесь личный интерес, стремление к личной выгоде вполне оправданы. Почему же? Очевидно потому, что здесь человек, заботясь о своем благе, бессознательно подчиняется интересам того, что выше человека, что включает его в себя. В этом случае люди только по видимости делают личные дела, в действительности ими руководит нечто, выходящее за пределы личности и разума. Так, в «Войне и мире» люди делают историю, руководствуясь личными интересами, вовсе не альтруистически. То, что они делают, они делают ради своих целей, а из этого возникают события исторического масштаба, полные эпического величия. Маленькие личные эгоизмы и сверхличная логика истории действуют сообща, и люди, к своему благу, не знают этого. «И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени» (12, 14). «Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, рассуждали, полагая, что они знают то, что они делают, и что делают для себя, а все были произвольными орудиями истории и производили скрытую от них, но понятную для нас работу» (11, 98). Так ограниченный разум людей корректируется высшим Разумом Истории.

Чрезвычайно интересно, что до Толстого аналогичные мысли высказывал его антагонист Н. Г. Чернышевский. Он писал в «Современнике» (1857, № 11): «Один хлопочет об удовлетворении своего корыстолюбия, другой об удовлетворении своего тщеславия и всеми их хлопотами пользуется история, чтобы извлечь что-нибудь доброе из действий, направляемых вовсе не заботою о добре, а просто эгоизмом, иногда и очень грубым...»<sup>5</sup>. Не только не заботами о добре руководствуются люди, часто они не понимают собственной выгоды и действуют во вред себе, как, например, Бурбоны в период реставрации. Они не могли действовать иначе, чем действовали, убедить их было нельзя; выгода указывала им иной путь, но у них не было сил идти по этому пути и даже способности видеть его. «Так,— заключает Чернышевский,— рассудок чуть ли не совершенно бессилен в истории. Напрасно говорить о нем, это пустая идеология»<sup>6</sup>. Разумеется, и в этом случае полного совпадения у Толстого с Чернышевским нет: у Толстого люди подчиняются законам исторической необходимости, в конечном счете — воле Провидения, у Чернышевского — силе исторических и социальных обстоятельств; однако при всем несходстве взглядов обоих писателей у Толстого даже в пору самых резких разногласий с его противником оставался мостик для возвращения к теории единства добра и пользы. И это возвращение совершилось в начале 80-х годов — после идейного кризиса, пережитого Толстым. В результате духовного перелома, в пору выработки нового социально-этического учения, Толстой вновь пришел к пониманию добра как пользы и пользы как добра и никогда с этим взглядом уже не расставался.

Впрочем, в «Исповеди» (1879) Толстой еще говорит о том, что кроме «разумного знания», которое прежде представлялось ему единственно истинным и привело его к жестокому разочарованию в жизни, «есть еще какое-то другое знание, неразумное — вера, дающая возможность жить» (23, 35). Здесь Толстой повторяет примерно то же, что незадолго до «Исповеди» говорил Левин, но уже в трактате «В чем моя вера?» (1883) Толстой утверждает, что вера всегда определяет именно «разумные поступки» (23, 445), что «Христос учит людей не делать глупостей» и что в этом заключен «самый простой, ясный, *практический смысл* для жизни каждого отдельного человека» (23, 423). Выделенные нами слова особенно важны для Толстого: его интересует разум как двигатель поступков, практическое значение разумного начала. «Разум есть указатель пути жизни» (дневник 1895 года — 53, 33). «Назначение разума служить людям» (дневник 1898 года — 53, 210). Это не значит, что Толстой считает разум всеильным и возможности познания безграничными. Напротив, он не признает способности разума проникать в сущность объективного мира. Вслед за Кантом он считает, что «все временное и пространственное непознаваемо». Разум человека, по Толстому, «имеет пределы очень недалекие. Он вполне годен только на ответы о том, как жить человеку. Только в этой области он может дать окончательные ответы». И эти ответы самые важные, самые главные для человека. Главное не как произошел мир, как он начался («начался мир?!» — иронически восклицает Толстой), а «в том, что есть, как есть? В каких отношениях между собой...? Главное — что мне делать?» (из дневников 1898 года — 53, 215, 232—233).

Какой ответ на этот вопрос дает толстовская теория «разумного сознания»? Чего она требует от каждого человека? Глава XVIII книги Толстого «О жизни» (1886—1887) так и называется «Чего требует разумное сознание?». Оно требует, по учению Толстого, не отречения от «животной личности», от личного эгоизма; это невозможно: без личного эгоизма, вне «животной личности» человек не существует по законам природы. Разумное сознание требует от человека ради его собственного блага любви к другим людям. «Разум есть тот закон, которому для своего блага должна быть подчинена животная личность человека. Любовь есть единственная разумная деятельность человека» («О жизни» — 26, 382—383)<sup>7</sup>. «Разум — это свет мира» и «мы должны работать для проявления света во тьме». Все «чаще и чаще просыпаются люди к разумному сознанию, оживают в гробах своих...» (26, 339). Все чаще и чаще совершается чудо воскресения, воскресения прижизненного, не смертного, воскресения, уясняющего человеку его дело в мире, именно дело, даже если жить ему осталось последние часы, как в «Смерти Ивана Ильича». Воскресение, его формы, его ступени, его психология — вот главный предмет мысли

и повествования Толстого на протяжении последних тридцати лет его жизни. Вся проблематика, символика, образность позднего Толстого — это воплощение его теории «разумного сознания», т. е. идеи единства добра и пользы. Разум как свет мира, польза, добро, любовь — это теперь у Толстого синонимы жизни, это разные формы единой сущности, разные грани одного явления, разные повороты одной идеи — идеи изменяющейся, совершенствующейся жизни. В этом перечне условий духовной, т. е. разумной, жизни человека как будто не хватает еще одного звена, именно — совести. Но Толстой и ей находит место в том же ряду. Если человек еще не дошел до полной ясности разумного сознания, то на пути проявления света во тьме «разум, как спрятанный огонь, берет свое и является в виде совести...» (26, 587).

Такова краткая схема толстовской концепции разума, добра и пользы, в которой есть несомненные черты близости к теории расчета выгод или разумного эгоизма Черышевского и его единомышленников. Принципиальная разница между двумя теориями разумного сознания заключается в том, во-первых, что Чернышевский в своих этических построениях исходит из единства человеческой личности, Толстой же — из ее двойственности, из резкого отделения животной природы человека от природы духовной, разумной и, во-вторых, в разном отношении к способам изменения мира на основе понимания добра как разумно обоснованной правды. Чернышевский видел рычаг изменения жизненного устройства в изменении форм общественного устройства, Толстой — в изменении человеческого сознания. Толстой хорошо понимал и остро чувствовал эту грань. Соотнося себя с такими мыслителями, как Грановский, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, он говорил: «...они все в себе задушили тем, что воображали, что им надо служить обществу в формах общественной жизни, а не служить богу исповеданием истины и проповеданием ее без всякой заботы об формах общественной жизни. Было бы содержание, а формы сами сложатся» (дневник 1896 года — 53, 91).

Это не значило, что Толстой отказывался от политических требований и программ, иной раз он открыто формулировал их. Так, в обращении «Царю и его помощникам» (1901) он точно указывал, какие общественные преобразования прежде всего нужны большинству русского народа. Сюда входили такие политические требования, как уничтожение всех особенных законов для крестьянского населения (земские начальники, особые крестьянские повинности, телесные наказания), отмена усиленной охраны и смертных казней, свобода образования и воспитания, свобода вероисповедания. Это была толстовская программа-минимум. Иногда он разрабатывал и свою программу-максимум. Тогда он писал в таком духе: «Уничтожиться

должен строй соревновательный (т. е. основанный на конкуренции.— Г. Б.) и замениться должен коммунистическим; уничтожиться должен строй капиталистический и замениться социалистическим; уничтожиться должен строй милитаризма и замениться разоружением и арбитрацией; уничтожиться должен сепаратизм узкой национальности и замениться космополитизмом и всеобщим братством...» и т. д. (68, 64). Таким образом, отвергая политические средства борьбы, он не отказывался от политических целей и настаивал на том, что «Карфаген должен быть разрушен», что «та форма жизни, которой живем теперь мы... должна быть разрушена...» (27, 534). В этом заключалось для Толстого единство этических и социальных ценностей. Люди, считал он, должны пережить духовное возрождение, измениться нравственно и изменить формы своего общежития. «...Толстовское воздержание от политики, толстовское отречение от политики, отсутствие интереса к ней и понимания ее»<sup>8</sup> приводили проповедника новых форм жизни к утопическому стремлению бороться за политические цели неполитическими средствами. Спасение души и спасение мира было для него единой задачей, совмещавшей в себе на равных правах добро, пользу и разум.

Несколько ранее, чем написаны были цитированные выше строки Толстого, устанавливавшие водораздел между ним и Белинским, Чернышевским, Добролюбовым, он читал статью Чернышевского «Теория благотворности борьбы за жизнь» (1888) и написал о ней в дневнике: «Статья Чернышевского о Дарвине прекрасна. Сила и ясность» (50, 16), а в этой статье Чернышевский говорил о том, что несправедливые общественные учреждения приучают людей к «нерассудительности», а дурное общественное устройство мешает правильному и разумному воспитанию людей. В последний год своей жизни Толстой читал посмертно опубликованные письма Чернышевского из Сибири, печатавшиеся в «Русском богатстве». Ему не понравилась у Чернышевского резкость суждений и осуждений. «Я его не большой сторонник»,— говорил он В. Ф. Булгакову (58, 401—402), но в то же время в разговоре с А. Б. Гольденвейзером с полным сочувствием отозвался о содержании сибирских писем Чернышевского: «У него много очень хороших, высоких в нравственном отношении мыслей: о войне, о половом вопросе или мысль о том, что все нравственное разумно, а разумное нравственно» (58, 402).

В исторических взглядах Толстого после идейного кризиса на первое место выдвигается категория будущего. Теперь в центре его внимания не то, *как* движется история, а то, *к чему* она должна идти. Его интересует теперь не стихийный ход истории, а ее активное делание, не подчинение закону исторической необходимости, а изменение хода истории в нужном направлении. Даже пресловутая теория непротivления злу насилем соеди-

нялась у Толстого с призывом противиться злу всеми средствами, кроме насилия, и прежде всего с призывом не подчиняться насильническим распоряжениям властей и не признавать законности самих этих властей. Насильники верили в свое право и люди покорялись им и признавали их право повелевать. «Но в этой покорности был грех, и грех был не менее греха тех, которые производили насилия» (36, 341), — писал Толстой в статье 1906 года «О значении русской революции». Только сопротивление злу ненасильственными средствами, и прежде всего отказом повиноваться властям, может привести к историческим переменам, а для этого нужны изменения в сознании людей, духовный перелом, нравственное воскресение — такова философия истории позднего Толстого. В цитированной статье он подхватывает мысль Дюма-сына о том, что «придет время, когда люди будут охвачены бешенством любви». «Время это готовится, время это наступает» (36, 357), — говорит Толстой, торопя будущее. Нам недоступно знать, как сложится жизнь в будущем, какие конкретные формы оно примет, люди и общества идут к неведомому, но ясно одно: жизнь людей будет совсем другою, она будет основана не на насилии, а на согласии, на разумном сознании, и великий переворот уже близок. «Как произойдет этот переворот, какие перейдет ступени, нам не дано знать, но мы знаем, что он неизбежен, потому что он совершается и уже совершился в сознании людей» («Конец века», 1905, — 36, 275). Вот почему в поздних произведениях Толстого люди расстаются со своим прошлым, бросают привычные формы жизни и уходят от семьи, от близких, от друзей. Уходит Федор Протасов, уходит купец Корней Васильев, князь Дмитрий Нехлюдов, князь Степан Касатский. Странником и бродягой становится даже государь Александр I. Процесс, значит, начался уже давно, и не только во времена Александра I, но и гораздо раньше. Он совершается в сознании людей всегда, и проявления его в прошлом были особенно важны Толстому: все, «что есть в сознании, то неизбежно осуществится в действительности» (36, 344), наш век — это время нравственной революции, и все, что было в прошлом, прокладывало путь настоящему.

История и современность вновь сблизилась в сознании Толстого самым тесным образом. Духовный перелом в жизни Александра I был важен ему лично, и старец Федор Кузьмич рассказывает свою духовную историю почти так, как сам Толстой в «Исповеди»: «Я родился и прожил сорок семь лет своей жизни среди самых ужасных соблазнов и не только не устоял против них, но упивался ими, соблазнялся и соблазнял других, грешил и заставлял грешить. Но бог оглянулся на меня» (36, 60).

И то, что происходило во времена древнего Рима, близившегося к своему закату, по убеждению Толстого, тоже готови-

ло наше время, которое он называл «концом века». В 80-х годах Толстой работал над исторической повестью «Ходите в свете, пока есть свет». Работа не шла, Толстой переделывал написанное, советовался с друзьями, был недоволен ее формой, откладывал работу над ней, но все-таки закончил и опубликовал ее (1892). Недаром повесть с таким трудом давалась Толстому: речь в ней шла о временах давно минувших, но все, что говорилось о давних событиях, должно было звучать так, как будто рассказывается событие нынешнего дня. Повествование должно было быть историческим и внеисторическим одновременно. В первой же фразе повесть точно приурочена к определенному времени и месту: «Было это в царствование римского императора Траяна, сто лет после Рождества Христова». В последующем изложении появляются хотя и скупые, но опять-таки достоверные исторические реалии: здесь и христианские общины со всеми приметами их быта, здесь и жизнь богатого купеческого дома, здесь и преследования христиан, и кровавые казни, и споры христиан с язычниками. При этом доводы язычников излагаются подробно и вполне объективно, они звучат убедительно — в такой степени, что это вызвало недовольство Черткова, желавшего усилить христианские аргументы в споре. Словом, здесь есть все, чему полагается быть в историческом повествовании. И все-таки это скорее притча, чем историческая повесть.

История приближена к современности до полного слияния с ней, в условно-историческую оболочку здесь заключены современные вопросы и темы. Вот слова христианина Памфилия, обращенные к язычнику: «Ваши ученые употребляют свою способность соображения на измышление новых средств для причинения зла людям: они усовершенствуют приемы войны, то есть убийства; изобретают новые способы наживы, то есть обогащения одних на счет других» (26, 274). Это звучит как обличительная тирада самого Толстого в споре с современными «язычниками», сторонниками официального государственного христианства. И так на протяжении всей повести. При таком полном слиянии истории с современностью исторический роман или повесть тесно граничит с притчей. Это было заложено в природе толстовского историзма, в характерном для Толстого сгибании граней между личной жизнью и жизнью исторической, между прошлым и настоящим, в его глубоком убеждении, что меняются только формы жизни, сущность же ее остается неизменной.

О героях «Войны и мира» Толстой писал: «В те времена так же любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями, та же была сложная и часто более утонченная умственная и нравственно жизнь, чем теперь в высшем сословии» (13, 57). В «Войне и мире» огромные народные массы движутся сперва с запада на восток, потом с востока на запад,

выполняя волю провидения и подчиняясь историческому закону, в осуществлении которого участвует каждый человек, кроме «самых бесполезных членов общества» (12, 14). В этом единстве человека и народа, выполняющих вечный закон, было величие эпопей и поучительность притчи, всегда стремящейся подтвердить единичным событием общий для всех закон, которому должен сознательно подчиниться человек. В «Анне Карениной» широкая картина жизни общества соединялась с историей женщины, достойной счастья, но в то же время виновенной и достойной наказания. В романе был силен элемент всеобщности и поучительности, выраженный в эпиграфе, который нельзя ведь считать более или менее случайным придатком к роману. И в «Войне и мире» и в «Анне Карениной» были рассказаны истории людей, приходивших тяжким путем опыта и идейных исканий к познанию законов жизни. После кризиса, пережитого Толстым, такие люди стали единственными подлинными его героями. Сосредоточив внимание на них, на их поисках «света», на их стремлении выйти из-под власти тьмы, на их пути к «разумному сознанию», Толстой, естественно, пришел к усилению дидактического элемента, ко все большему сближению своего повествования с притчей. Итак, от эпоса — к притче. Значит, в итоге — утрата прежних достижений, потеря эпической широты непосредственного творчества и только? Разумеется, нет. Шла напряженная работа выработки новых этических ценностей и новых художественных форм. Эпическое подчинение закону исторической необходимости сменилось героикой нетерпеливого предвосхищения будущего и борьбы за изменение всех основ существующего общественного строя. Усилилась догматика мыслителя, нашедшего истину, это верно, но верно и то, что Толстому всегда не то было дорого, «что земля круглая, а как дошли до этого». Поэзия беспокойных исканий и личной ответственности за исторические судьбы мира не только не ослабела, но усилилась у позднего Толстого, ответственность каждого человека за ход истории увеличилась, а слова, сказанные Толстым в 1857 году о том, что «спокойствие — душевная подлость» (60, 231), остались для него живыми навсегда.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Все ссылки на сочинения Л. Толстого даются в тексте по изданию: Толстой Л. Полн. собр. соч. в 90 т. 1935—1958. М.; Л., (первая арабская цифра означает том, вторая — страницу).

<sup>2</sup> О роли просветительской философии в идейном развитии Л. Толстого см.: Куприянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л., 1966, гл. 2 и 3.

<sup>3</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем в 12-ти т., т. 9. М., 1950, с. 373.

<sup>4</sup> См.: Лурье Я. С. «Дифференциал истории» в «Войне и мире». — Русская литература, 1978, № 3.

<sup>5</sup> Чернышевский Н. Г. Современное обозрение.— Полн. собр. соч. М., 1948, т. 4, с. 860.

<sup>6</sup> Чернышевский Н. Г. Борьба партий при Людовике XVIII и Карле X (1858).— Там же, т. 5, с. 276.

<sup>7</sup> Эта мысль иногда представала у Толстого и в другом повороте. «Животная личность» должна быть подчинена закону разума, пока это подчинение не совершилось, человек в своей животной жизни «должен руководиться инстинктом; разум, направленный на то, что не подлежит ему, все испортит». «Сознание, направленное на животное „я“, усиливает, разжигает страсть, производит страх, борьбу, ужас смерти; сознание, направленное на духовное „я“, освобождает любовь» (Дневник 1896 года, 53, 98, 213).

<sup>8</sup> В. И. Ленин о Л. Н. Толстом. Изд. 2. М., 1972, с. 21.





Ю. К. РУДЕНКО

**ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
СИСТЕМЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО  
(К постановке вопроса)**

I

Циклом принято называть совокупность самостоятельных произведений, объединенных на основе их соотнесенности друг с другом. Такая соотнесенность может быть тематической, проблемной, жанровой либо стилистической, может быть явной или скрытой, может выступать как подобие или как контраст, как дополнение одного другим или как простая рядоположность, однако во всех случаях она должна приводить к возникновению некоторых добавочных смыслов, не выраженных по отдельности в произведениях, составляющих цикл. Этим цикл как литературная форма отличается, с одной стороны, от сборника, где соотнесенность произведений тоже обычно присутствует, но связи между ними подчеркивают лишь их собственные смыслы и не сливаются в новый значимый ряд, а с другой стороны — от любой конкретной жанровой формы большого объема, в которой характерная для цикла тенденция к художественной обособленности частей подавлена противоположной тенденцией к их смысловой незавершенности и тем самым исключена возможность полноценного восприятия отдельной части вне целого. Цикл как самостоятельная форма существует лишь постольку, поскольку обе эти тенденции уравниваются друг друга.

Явление циклизации имеет непосредственное отношение к процессу жанрообразования, так как часто знаменует собой начальные стадии в формировании новых жанров большого объема на основе ассимиляции продуктивных малых жанров. Так, циклизация героических песен и сказаний предшествовала созданию древних эпосов; циклы новелл в литературе Возрож-

дения выполняли роль повествовательного эпоса и расчищали почву для возникновения романа в литературе нового времени; объединение лирических стихотворений в циклы часто замещало собой отсутствующие в поэтической традиции лирические жанры крупной формы.

Будучи крупномасштабным образованием, цикл, однако, не является самостоятельной жанровой формой и всегда лишь замещает ее в литературном процессе, так сказать, исполняет ее функции. Смысловая (и художественная) самостоятельность составных частей цикла препятствует образованию в нем единого, целостного содержания. Поэтому содержательная функция циклической формы принципиально отличается от содержательной функции любой жанровой формы как таковой. Эстетическая «память» жанра обязательно привносит в произведение мировоззренческие моменты реликтового характера, пронизывая ими и дополняя актуальное идеологическое содержание произведения. Цикл же, наоборот, способен подавлять и нейтрализовать мировоззренчески значимую эстетическую «память» отдельных жанровых форм, выдвигая на первый план актуальные идеологические аспекты авторской позиции<sup>1</sup>.

Эта функция циклической формы отчетливо проявляется уже в архаических циклах, объединяющих произведения разного происхождения, в том числе и фольклорного (классический пример — «Книга тысячи и одной ночи»). В авторских циклах, принадлежащих ранним эпохам литературного развития, циклическая форма прямо служит целям непосредственного проявления индивидуальной авторской позиции, которая еще не умеет выразить себя достаточно полно и адекватно в каждом отдельном произведении цикла (таковы все новеллистические циклы в литературе Возрождения, в частности — «Декамерон» Боккаччо).

В литературе нового времени, после того как приемы выражения индивидуальной авторской позиции в рамках отдельного произведения достигают виртуозной сложности, а жанры начинают утрачивать свой нормативный характер, обращение писателей к циклической форме приводит либо к актуализации и универсализации эстетически-идеологической позиции автора, либо к ее усложнению и качественному обогащению.

В первом случае мы имеем дело с такими явлениями в литературе XIX в., как «Человеческая комедия» Балзака, «Рюгон-Маккары» и «Четвероевангелие» Золя, художественно-публицистические циклы Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского, «Книга песен» и «Романсеро» Гейне и др. Художественный эффект циклизации заключается здесь в том, что смысл цикла несоизмеримо расширяется в своем масштабе по сравнению с конкретным художественным смыслом любого отдельного произведения, входящего в его состав. Циклическая форма как бы раздвигает смысловые рамки целого, переводя всю группу объ-

единяемых произведений независимо от их конкретного жанра в ранг эпопей — всеобщей художественной картины человеческого бытия на определенном этапе его всемирно-исторического развития. Это приводит к тому, что философско-исторические и эстетические аспекты мировоззрения писателей акцентируются именно и прежде всего в своей идеологической актуальности.

Во втором случае мы имеем дело с художественными явлениями иного типа. Сюда относятся такие произведения, как «Серрапионовы братья» Гофмана, «Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Арабески» Гоголя, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «Записки охотника» Тургенева и др. Здесь художественный эффект циклизации заключается не столько в расширении масштаба восприятия каждого произведения (хотя это тоже происходит), сколько в новом способе выражения авторской позиции, существенно отличном от тех, при помощи которых она выражена в отдельных произведениях. Цикл позволяет автору либо вызвать иллюзию отсутствия сколько-нибудь определенной авторской позиции — за счет демонстративной «непритязательности» отдельных произведений и «случайности» их соединения в цикл, либо раздробить и деформировать авторскую точку зрения — за счет создания системы «масок», роль которых играют конкретные рассказчики. Все это необыкновенно усложняет структуру авторской позиции в целом, повышает ее идеологическую значимость и в то же время оставляет ее исключительно в сфере эстетического выражения.

Изменение способа выражения позиции, конечно, прежде всего означает изменение характера самой позиции. Для нее становится принципиально важным то, что она благодаря циклической форме выражается теперь неявно, выступает для читателя в снятом или мистифицированном виде. Поэтому циклическая форма может использоваться писателями и частично — как прием композиционно-повествовательной организации произведения, где она уже не определяет собой художественного своеобразия целого, а сама подчиняется более общему жанрообразующему принципу. Однако ее задача и в этом случае остается той же — служить цели непрямого выражения очень сложной по смыслу, чрезвычайно актуальной по значению, но якобы «невинной», или «отсутствующей», или парадоксальной по своему конкретному содержанию авторской идеи. Именно такова (в каждом случае конкретно различная) роль элементов циклизации, например, в «Герое нашего времени» Лермонтова, «Мертвых душах» Гоголя, «Записках из подполья» Достоевского, «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, «Очарованном страннике» Лескова и др.

Художественное творчество Н. Г. Чернышевского органически вписывается в эту характерную тенденцию литературного процесса XIX в. Интенсивность использования Чернышевским-

романистом циклической формы, оригинальность и многообразие разрабатываемых им типов циклизации составляют одну из заметных особенностей его писательской манеры. Художественная мысль романиста постоянно устремляется к максимальной универсализации нескольких фундаментальных идей, убедительность которых представляется ему тем большей, чем разнообразнее они детализируются в массе частных образных воплощений. Вопреки широко распространенному мнению о прямой линейной обнаженности авторской позиции в произведениях Чернышевского, он в действительности никогда не формулировал своих наиболее глубоких идей, а выражал их исключительно художественными средствами, вступая в сложную «игру» с читателем, одним из важнейших приемов которой и была для него циклизация. Опираясь на циклический принцип в сюжетном или композиционно-тематическом строении своих произведений, объединяя их в обширные художественные циклы, Чернышевский провоцировал читателя на постижение своей подлинной позиции, всегда скрытой в сложном лабиринте противоречивых точек зрения, меняющихся рассказчиков, парадоксальных высказываний, замкнутых сюжетов, «простых» тем, пародийных мистификаций и т. д.

## II

Первые беллетристические опыты Чернышевского относятся к концу 1840-х годов. Дневник той поры содержит свидетельства о нескольких произведениях, над которыми работал начинающий писатель. Судить о них достаточно определенно нельзя, так как они не сохранились. Дошла до нас только повесть «Теория и практика» (1849—1850)<sup>2</sup>.

Она была задумана как серия «эпизодов» из жизни главного героя, которые он сам рассказывает своему юному другу, склонному видеть в нем свой «идеал». Высшая оценка личности героя со стороны его не искушенного жизнью поклонника заявлена с самого начала и обоснована тем, что в Андрее Константиновиче Серебрякове проявляется неуклонная «верность убеждениям», гармонически слиты мировоззрение («теория») и поведение («практика»). Рассказы героя о себе, таким образом, призваны, с одной стороны, показать, как нынешний «идеал» достигался, а с другой стороны — продемонстрировать, «как трудно всякому человеку следовать своим убеждениям в жизни, как тут овладевают им и сомнение в этих убеждениях, и нерешительность, и непоследовательность и, наконец, эгоизм действует сильнее, чем в случаях, когда он (человек.— Ю. Р.) должен отвергать его для общепринятых уже в свете правил и т. д.» (дневниковая запись от 13 октября 1849 г.— I, 325)<sup>3</sup>.

Каждый рассказ-эпизод мыслился тематически и сюжетно самостоятельным, и по крайней мере первый из них должен был

быть опубликован отдельно — в виде повести. Судя по дневниковым записям, Чернышевский и написал только первую из задуманных повестей, предполагая продолжить работу по мере публикации. Однако публикация не состоялась, и работа над замыслом прекратилась. Но общий композиционный принцип всего обширного произведения обозначился совершенно определенно. Повести скреплялись друг с другом единством сквозной проблемы и фигурой центрального героя. Будучи произведениями сюжетно завершенными, они уравнивались между собой по функции в более общем единстве, которое композиционно должно было выглядеть серией эпизодов (т. е. циклом), а по существу — предлагало целостную концепцию становления личности положительного героя времени (то есть превращало цикл в роман). При всей литературной неопытности начинающего автора, в этом ненаписанном романе, своеобразно преломившем в себе идеи и эстетические принципы «натуральной школы» 40-х годов, отчетливо обнаруживаются существенные особенности зрелых художественных произведений Чернышевского.

### III

Архитектоника романа «Что делать?» строится как «обрамленное повествование», причем этот композиционный принцип разработан писателем здесь в высшей степени оригинально<sup>4</sup>. Собственно же циклический принцип используется в ограниченной функции — для организации сюжетно-композиционной структуры «рассказов о новых людях». На это прямо указывает сам подзаголовок романа: ведь «рассказы» — это нечто обособленное друг от друга, ряд эпизодов, не претендующих на полноту и связность раскрытия темы. Однако роман вовсе не похож на сборник «рассказов», действие в нем не дробится на фрагменты, обособленные друг от друга. Только распределение повествовательного материала по главам и их внутренняя сюжетная организация подчиняются циклическому принципу. Тем не менее для всей идейно-художественной концепции романа это имеет первостепенное значение. В произведении «учительной» направленности, где само сюжетное действие призвано служить «аргументом» в пользу пропагандируемой романистом системы «истин», циклическая структура повествования выражает такие моменты авторской позиции, которые не формулируются непосредственно ни героями (много рассуждающими по общим вопросам), ни «автором» (постоянно сопровождающим ход действия романа многообразными и зачастую весьма пространными комментариями).

Прежде всего, цикличность повествования приводит к размежеванию планов в содержании художественного действия романа, поскольку каждая глава получает двойное значение в сюжетном строении романа. С одной стороны, любая глава заклю-

чает в себе некоторый замкнутый событийный ряд, развертывающийся от собственной завязки к собственной же кульминации и развязке, а с другой стороны, каждая из них содержит один или несколько последовательных моментов в непрерывном поступательном развитии сквозного действия романа. При этом значимые моменты единого сюжета то совпадают, то не совпадают с теми или другими значимыми моментами локальных сюжетов отдельных глав. Знакомство Верочки с «медицинским студентом» Лопуховым; их неожиданно устроенный брак и годы счастливого супружества; новая любовь Веры Павловны и уход Лопухова «со сцены»; счастье героини в новом браке; наконец, возвращение Лопухова на родину в обличье натурализовавшегося гражданина Соединенных Штатов Чарльза Бьюмонта и обретение им новой семьи и нового счастья — таковы основные вехи сквозного действия романа от завязки к развязке. Получают художественную разработку в виде локальных сюжетов глав только те периоды в жизни центральной героини романа, когда она попадает в остроконфликтные ситуации, угрожающие ее счастью и требующие предельного напряжения духовных сил в борьбе с внешними обстоятельствами или с самой собой. Все остальное оказывается за рамками сюжета, в том числе и деятельность Веры Павловны по организации швейной мастерской для бедных девушек, и ее стремление стать дипломированным врачом, и, наконец, финальный эпизод «зимнего пикника нынешнего года» с участием «дамы в трауре» и ее свиты. А между тем эти не получающие сюжетной разработки тематические линии романа тоже составляют важные периоды в жизни героини, поскольку знаменуют собой вехи в процессе становления ее личности. Таким образом, циклический принцип в сюжетной организации повествовательного материала романа приводит к разделению в нем внутренней темы и темы сюжетной, которые развиваются параллельно, регулярно пересекаются друг с другом, но не совпадают ни в своей динамике, ни в своей идейной значимости.

В развитии сюжетной темы Вера Павловна участвует как женщина; в развитии внутренней темы — как «порядочный человек». Сюжетная тема концентрирует внимание читателя на проблемах человеческого счастья — его понимания и путей его достижения; внутренняя тема — на становлении человеческой личности вообще, на постепенном и закономерном проявлении в ней общезначимой и общеобязательной гуманистической нормы. Сюжетная тема (интимные отношения между людьми в разнообразных житейских коллизиях, начиная с насильственного принуждения к браку и кончая «любовым треугольником») раскрывает лишь самый внешний смысловой уровень целостной темы романа, а именно: «что делать» людям в таких ситуациях, чтобы их поступки были «правильными», т. е. разумными,

этичными, человеческими? Более глубокие содержательные уровни в раскрытии целостной темы романа связаны с необходимостью обосновать самые критерии оценки человеческого поведения. Из чего исходят люди, считая одно этичным, другое неэтичным? Как влияют на их нравственное сознание всеобщие отношения социального, экономического, политического порядка? Какую роль играет в жизни людей их свободная воля, иными словами — до каких пределов простирается способность людей быть «рассудительными» в своем поведении? Наконец, существует ли вообще объективная возможность изменять строй социальных отношений на основе «разумного» общественного согласия?

Чтобы ответить на эти вопросы, мало продемонстрировать систему «правильных», «разумных» поступков по контрасту с более привычными, но «неразумными», «неправильными». Всякая ситуация, в которую попадает человек, альтернативна, и проблема поведения всегда оборачивается проблемой выбора решения, выбор же обусловлен жизненным опытом каждого отдельного человека и его мировоззрением. Совершая свой выбор, человек всегда прав, зато его мировоззрение может быть и оспорено и опровергнуто. Ведь оно индивидуально отражает объективные закономерности мира и потому подлежит обоснованию и критике. «Правильно» лишь то мировоззрение и лишь постольку, поскольку оно наиболее адекватно отражает объективные закономерности мира. Его носителем может быть только «нормальный» для своего времени человек. Норма человеческой личности, по Чернышевскому, не абсолютна и не извечна, а прежде всего исторична и, следовательно, закономерно изменчива. «Новые» герои романа «Что делать?» воплощают в себе именно современный идеал нормальной человеческой личности и только поэтому чувствуют, мыслят и поступают «правильно». Однако в их поведении норма проявляется уже в «снятом» виде, закономерное и случайное, общезначимое и индивидуальное слиты в нерасторжимое единство. Чтобы нейтрализовать утопические и идеализирующие моменты в характеристиках положительных героев романа, неизбежно возникающие в произведении откровенно «учительного» типа, романисту необходимо было продемонстрировать и самое норму в ее, так сказать, чистом виде.

Самостоятельное воплощение нормы человеческой личности наряду с изображением ее конкретных индивидуальных воплощений в центральных персонажах романа вело писателя к использованию богатых традиций литературной фантастики и аллегории, но Чернышевский, хотя и воспользовался отдельными приемами той и другой, нашел принципиально иное решение задачи, вполне отвечающее требованиям художественного реализма его эпохи. Циклическое строение романного повествования в «Что делать?», разделяя тематические планы содержания

произведения, вызывает в читательском впечатлении противоречивую двойственность. С одной стороны, герои романа чувствуют не так, как это кажется привычным читателю: их чувства «лучше» — чище, человечнее, чем те, которых можно ожидать от людей в их положении. С другой стороны, герои поступают не так, как это общепринято: их поступки выглядят «хуже» — безнравственнее, рискованнее, чем представляется допустимым для современного человека в современном обществе. Совместить, примирить эти два взаимоисключающих впечатления читателю не удастся, и он в конце концов приходит к необходимости сменить точку зрения, поверить чувствам героев и оправдать их поступки, пережить вместе с ними их трудное время и благодаря этому войти в их внутренний мир, посмотреть на свой мир их глазами, усвоить их точку зрения. Представление о норме, таким образом, не навязывается читателю извне — за счет авторского истолкования (тоже присутствующего в тексте романа), а возникает как неизбежное следствие демонстрируемой в сюжете произведения коллизии между должным и сущим, между необходимым и случайным, между возможностью альтернативного выбора и реально принимаемыми решениями.

В итоге авторская позиция проповедничества не оборачивается доктринерской узостью неизбежно ограниченных (хотя бы исторически) идеологических построений, но, напротив, начинает функционировать в романе как художественный принцип, организующий его целостную структуру. Особое идеологическое содержание этой позиции (лишь одно из возможных в условиях своей эпохи) поддерживается и подтверждается теперь объективной диалектикой самих жизненных процессов, благодаря тому, что человеческая личность изображается не только детерминированной общественной средой, но и фактором, в свою очередь, активно изменяющим эту среду. Более того, в «вечных» проблемах практической этики высвечивается злободневная проблематика политической ориентации человека в классовом обществе, при этом идея классовой обусловленности человеческого поведения и сознания впервые в литературе становится необходимым значимым компонентом в художественной концепции взаимоотношений между человеческой личностью и общественной средой.

Важно еще раз подчеркнуть, что последняя идея в тексте романа «Что делать?» не формулируется, хотя именно она является той фундаментальной идеей, к которой, как к фокусу, сходятся все прочие идеи, в том числе и проповедуемые романистом прямо. Она не нуждается в формулировании, так как выражена конструкцией всего романа, а внутри нее — циклической формой сюжетного повествования, которая непосредственно демонстрирует норму взаимодействия между идеальным (за-



кономерным, типическим) и реальным (случайным, конкретно-историческим) планами в изображаемой картине жизни.

Концепция действительности, воплощенная в романе «Что делать?», явилась художественным открытием эпохального масштаба, обозначившим переход русского классического реализма на высшую ступень своего развития. В явной или скрытой полемике с Чернышевским, но с обязательным учетом заявленной им концепции развивается в 60-е годы прежде всего творчество таких корифеев мировой литературы XIX в., как Достоевский и Толстой. В «Зимних заметках о летних впечатлениях», «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Идиоте» — с одной стороны, в «Войне и мире» — с другой, классово-политическим критериям оценки личности и среды у Чернышевского противопоставляются иные, «извечные» религиозно-нравственные критерии, однако сама проблема отношений между человеком и обществом трактуется, во-первых, тоже в контексте «научно-философского» осмысления закономерностей всемирно-исторического процесса, а во-вторых, с обязательным учетом диалектики взаимопроникновения личного и общественного, индивидуально-психологического и социального начал в поступательном развитии человечества вообще и современного общества в частности.

При этом в некоторых из названных произведений вполне ощутимы следы и прямого влияния поэтики Чернышевского-романиста. Так, в «Записках из подполья» Достоевский, как нигде раньше, не только соединяет публицистическую «повесть»-эссе с повестью в ее традиционном виде, но и придает первой форму «авторской» исповеди, в результате чего возникает «маска» особого типа, не позволяющая оценить ее ни как только мистификацию, ни как только alter ego самого писателя. Именно такого рода авторская «маска» впервые в русской литературе создана Чернышевским в «Что делать?»<sup>5</sup>. На роман Чернышевского как на источник своего приема недвусмысленно указывает сам Достоевский, развертывая в «исповеди» героя повести невиданную по идейному масштабу и специально направленную против «теории расчета выгод», содержащуюся именно в этом романе (да еще в статье Чернышевского же «Антропологический принцип в философии»), полемику, в ходе которой с обратным знаком используются также и характерные мотивы романа (такие, например, как «хрустальный дворец»). В «Войне и мире» Толстой, тоже не без провоцирующего влияния романа Чернышевского, включает в художественное повествование пространные авторские комментарии в виде целых философско-исторических трактатов и тем самым достигает как непосредственного пропагандистского воздействия на читателя, так и существенного изменения жанрового облика романа<sup>6</sup>.

Посылая в «Современник» окончание «Что делать?», Чернышевский приложил к нему «Заметку для А. Н. Пылина и Н. А. Некрасова», в которой полушутя-полусерьезно сообщал о возможном продолжении романа. «Общий план второй части таков,— писал он:— дама в трауре— та самая вдова, которая была спасена Рахметовым в третьей главе. Она, видите ли, убивается из-за любви к нему. И сей герой взаимно. Кирсановы и Бьюмонты, открыв такую нежную страсть, лезут из кожи вон помочь делу. И отыскивают оного Рахметова, уже прозябающего в Северной Пальмире. С разными взаимными отысканиями обоих сил любящихся свадьба устраивается» (XIV, 479—480). Здесь же он оговаривался: «Вторую часть я начну писать нескоро» (XIV, 479).

Впоследствии к этой мысли писатель уже не возвращался, так что судить определенно, говорил ли он о действительном замысле или только мистифицировал цензоров III отделения, беспокоясь о благополучном завершении публикации романа написанного, невозможно. О том, что мистификация в любом случае входила в его намерения, свидетельствует, в частности, трактовка им эпизода «зимнего пикника нынешнего года», заключающего роман. Объясняя видимую несвязанность этого эпизода с сюжетом романа, он говорит о «пришивке начала второй части романа к хвосту первой», пренебрежительно называет его «эффектцем» и поясняет: «...первой части только искусственно придан вид неоконченности прибавкою пикника.— Но я очень дорожу этою прибавкою и шестою главою, как беллетристическою хитростью» (XIV, 479, 480). «Беллетристическою хитростью» с гораздо большим основанием можно назвать эти иронические пояснения, ибо эпизод «зимнего пикника» имеет в романе совсем иной, идейный и художественный смысл<sup>7</sup>.

Однако независимо от подлинных намерений писателя «Заметка...» интересна прежде всего тем, что демонстрирует, как произведение, внутренне заверщенное и не нуждающееся ни в каких «продолжениях», включается Чернышевским в цикл, превращается в незавершенную часть диалогии. В предполагаемом втором романе сохраняется прежний круг главных действующих лиц, но происходит перегруппировка их в новую образную систему: эпизодические лица первого романа становятся центральными героями сюжета второго. Приведенный выше конспективный план «второй части» содержит в себе два момента, связывающих обе «части» (то есть «Что делать?» и его неосуществленное «продолжение») в новое единство. Во-первых, неизменна установка романиста на якобы «любовный» характер ведущей темы произведения. Во-вторых, по-прежнему значим прием меняющихся качественных оценок по отношению

к героям разных типов. Последний момент оговорен и специально: «Общая идея второй части: показать связь обыкновенной жизни с чертами, которые ослепляют эффектом неопытный взгляд... У меня так и подделано: и Рахметов и дама в трауре на первый раз (то есть в «Что делать?».— Ю. Р.) являются очень титаническими существами; а потом будут выступать и брать верх простые человеческие черты...» (XIV, 480).

Намечаемая здесь цикличность в построении романной дилогии была бы призвана, таким образом, усилить — в еще большей мере, чем в «Что делать?», и с еще более отчетливым акцентом — впечатление относительности всех определенно выстраиваемых авторских оценок, а значит — раздробить подлинную авторскую позицию на ряд отдельных частных моментов, обнажая принцип их взаимного соотношения, тем самым формализуя его и одновременно подчеркивая в нем содержательный, идейно значимый аспект.

В произведениях, которые действительно писались Чернышевским в крепости по завершении романа «Что делать?», использование циклического принципа и циклических форм стало ведущим приемом выражения авторской позиции, сознательно выдвинутым на первый план.

Самое раннее из этих произведений — повесть «Алферьев». Начало работы над нею датировано в рукописи пятым апреля 1863 г., тогда как конец романа «Что делать?» помечен четвертым апреля. В письме к А. Н. Пыпину от начала августа говорится о работе над «второй главой повести» (XIV, 484), из чего следует, что сохранившаяся в архиве Пыпиных беловая рукопись 1-й и начала 2-й глав повести к этому времени уже была отослана Чернышевским в редакцию «Современника». Месяцем позже, в письме к А. Н. Пыпину от 4 сентября, сообщается (и не впервые, так как имеется ссылка на более раннее письмо, в связи с которым автор беспокоится, дошло ли оно до адресата) о напряженной работе над новым романом, частично готовом к печатанию, подробно характеризуется его замысел и, в частности, указывается, что «Алферьев» составит в нем «начало второй части» (XIV, 487). Характеристика упоминаемого здесь романа не оставляет сомнений в том, что речь идет о романе «Повести в повести», работа над которым будет продолжаться до середины мая 1864 г. и оборвется только в связи с вынесением приговора по делу Чернышевского и отправкой писателя в Сибирь.

Из замечаний, содержащихся в письмах и показаниях Чернышевского следственной комиссии, бесспорно вытекает, что не только «Алферьев», первоначально мыслившийся как самостоятельное произведение, был включен в состав нового романа, но и другие работы, относящиеся к лету — осени 1863 г. Таковы «Из автобиографии», «Рассказы о Крымской войне по Кинглеку», «Исповеданное Жан-Жаком Руссо» (сокращенный пере-

вод 2-й части «Исповеди»), «Заметки для биографии Руссо», «Мелкие рассказы», незаконченные «Заметки о состоянии наук». Почти все они предпринимались независимо от «Повестей в повести», большинство из них в отдельном виде вовсе не являются произведениями художественно-беллетристического рода, и все-таки они легко подключались к романному замыслу. Такая безграничная тематическая и жанровая пестрота романа оказывалась для него, однако, вполне органичной. В упоминавшемся выше письме от 4 сентября об этом говорится так: «Форма романа — форма 1001 ночи. Это сборник множества повестей, из которых каждая читается и понятна отдельно, все связаны общей идеею. Общая идея серьезна. Отдельные повести почти все веселы. Объем очень большой — листов 40 (печатных), я полагаю. Каждые 4, 5 листов — особая часть, особое целое» (XIV, 487).

Здесь речь идет исключительно и только о 1-й части романа и еще об «Алферьеве», тогда как все мемуарные и «ученые» сочинения (кроме «Автобиографии») готовились для 2-й части, оставшейся неосуществленной. Кроме того, все высказывания Чернышевского о своей работе освещают ее так, как это началось прежде всего для чиновников следственной комиссии, через чьи руки проходили его письма и рукописи. Именно этим объясняется подчеркнутый в письме мотив «веселья». Но и в самом романе атмосфера «игры», «веселого розыгрыша», всевозможных мистификаций, по-разному касающихся разных персонажей и составляющих главную «тайну» для читателей, безусловно, подчиняет себе любые «серьезные» темы, превращает их в элемент авторской «игры» с читателем.

Итак, после «Что делать?» Чернышевский приступает к осуществлению грандиозного беллетристически-публицистического цикла, который по форме должен был выглядеть «сборником повестей», а по существу — быть романом с «общей идеею».

## V

Промежуточным, переходным от первого романа ко второму, звеном является «Алферьев» (1863).

Уже название повести, в отличие от «Что делать?», выдвигает в качестве главной художественной темы произведения не ту или иную проблему, а самый образ героя. Герой, бесспорно, принадлежит к тому же типу «новых людей», который охарактеризован в предыдущем романе, но конфликт, организующий сюжет повести, принципиально отличается от конфликта романа. Там «новые люди» противостояли — как монолитная группа в системе образов и как особая общественная среда в структуре авторских оценок — всему «допотопному» укладу современной жизни; коллизии, возникавшие между самими «новыми людьми», демонстрировали прежде всего то, как должны решать-

ся так называемые «вечные» проблемы — любви и дружбы, личного и общественного, свободы и необходимости — при их «нормальном» понимании, в отличие от нынешнего «пошлого» понимания. В повести главный конфликт — это конфликт между двумя ближайшими друг к другу поколениями «новых людей». Но характерно: этот конфликт определяется не разницей их нравственных принципов, а степенью полноты в применении этих общих для них принципов к жизни. Последнее обстоятельство определяется тоже не «глупостью» или «умом», не «черствостью» или «чуткостью» — в этом отношении все «новые люди» стоят на одинаковом уровне развития, — а исключительно особыми свойствами личности, которые одним «новым людям» даны их «натурой», другим — нет (прямая аналогия различию в романе «Что делать?» между «обыкновенными людьми» типа Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны и «особенными людьми» типа Рахметова и «дамы в трауре»).

Преемственность повести и предшествующего романа очевидна. Здесь сохраняется знакомая по роману группировка персонажей: «допотопный» мир представлен супругами Чекмазовыми, Дятловыми и отцом Алферьева, Константином Георгиевичем; «обыкновенные новые люди» — рассказчиком и Ильей Никитичем Алферьевым, двоюродным братом героя повести; «особенные люди» — самим Борисом Константиновичем Алферьевым и Лизаветой Антоновной Дятловой. Но эта структура в повести только просматривается. Никаких авторских оценочных «формул» в тексте произведения нет — читатель сам опознает их и в характеристиках персонажей и в их группировке. Главное отличие от «Что делать?» — в отсутствии момента градации, перехода от «низшего» к «высшему» при сопоставлении групп персонажей друг с другом.

То же касается и повествовательного стиля, который основывается на широком использовании приемов прямого авторского вторжения в повествование, отчего в нем центральную роль играет рассказчик. Последний, подобно рассказчику в «Что делать?», наделен развернутой самохарактеристикой с включением в нее ряда автобиографических деталей личного и литературного плана, но при этом рассказчик повести не является просто наблюдателем — он прежде всего действующее лицо произведения, активно включенное в сюжет. Он рассказчик, но не «автор», он не занимается изложением и пропагандой своих эстетических принципов, никак их не демонстрирует — этот аспект вообще исключен из проблематики повести. Писатель заставляет читателя понять свою точку зрения, предлагая картину закономерного течения жизни, неизбежно приводящего к возникновению определенных противоречий, коллизий и конфликтов. При большей, чем в «Что делать?», разработанности в повести самой фигуры рассказчика, он в то же время не наделен претензией быть «учителем» читателя и не проповедует

специально никаких «истин». Характеристики всех персонажей повести (и в том числе рассказчика) строятся без авторского указания на степень их общественной типичности и без использования приемов публицистической оценки.

Близость «Алферьева» к «Что делать?» определяется тем, что повесть организуют и находят в ней дальнейшую разработку два художественных принципа, существенно важных в романе. Во-первых, это особый способ выражения политической идеи произведения — через интимно-личную, по преимуществу этическую и психологическую, проблематику, которой подчинен весь сюжетно-тематический состав произведения, но которая при этом не является приемом эзопова языка, аллегорически трактующего истины иного порядка. Во-вторых, это специфическая совокупность приемов характеристики центрального героя, уже использованная в «Что делать?» при характеристике Рахметова, — выдвижение на первый план его «странностей», «забавного» и «нелепого» в нем, демонстрация его ригоризма, так что в итоге возникает резко индивидуализированный характер, отличающийся исключительной цельностью, полной гармонией слова и дела, мировоззрения и поведения. Разница в этом отношении между романом и повестью та, что теперь в систему приемов характеристики такого героя органически включен и сюжет.

Циклический принцип используется в написанной части «Алферьева» еще в той же функции, как и в «Что делать?», — он организует сюжетную композицию повести. Ее начальные эпизоды — знакомство рассказчика с Борисом Константиновичем Алферьевым в связи с желанием последнего заняться «черной журнальной работой»,<sup>8</sup> несмотря на то, что служба в министерстве открывает перед ним блестящие перспективы стремительной карьеры; их же встреча в доме знакомого университетского профессора, в ходе которой рассказчик наблюдает, до какой степени простирается «изящество» Бориса Константиновича, всерьез обсуждающего проблемы модных нарядов со всеми знакомыми дамами; затем предыстория героя, подробно излагаемая на основании семейных источников и личных соображений рассказчика и тоже усиливающая впечатление «экзальтированности» героя, — все это воспринимается читателем как экспозиция какого-то еще не начавшегося действия, так как заставляет ожидать событий, способных объяснить смысл этой «экзальтированности» и тем самым оценить и ее и самого героя. О начале сюжетного действия рассказчик специально предуведомляет читателя, переходя к повествованию о «катастрофе», постигающей Бориса Константиновича. Ею, как выясняется, завершится романтическая история отношений героя с Серафимой Антоновной Чекмазовой.

Борис Константинович выглядит в этой истории неопытным, даже наивным, хотя и чрезвычайно чистым юношей. Его сочув-

стве «страдающей» женищне, готовность активно вмешаться в ее судьбу, не ожидая просьбы и не останавливаясь ни перед чем, наконец, открывающаяся «ошибка» действительно проясняют этическую и мировоззренческую подоплеку «экзальтированности» героя, но в результате своего конфуза герой попадает в столь смешное положение, что уже само оно нуждается в дальнейшем объяснении. «Сюжет» оказывается исчерпанным, а характеристика героя — лишь уточненной в некоторых отношениях и еще более далекой от завершения, чем первоначально. Замкнувшийся круг сюжетного действия функционально приравнен к экспозиции, как следующий момент разворачивающейся характеристики героя. Возникает ожидание новых «сюжетов», и оно оправдывается.

Оскорбленный в благороднейших чувствах одной женщиной, Борис Константинович находит «утешение» в сочувствии другой. Этот новый сюжет — не что иное, как вариация первого, только с обратным знаком. Их «типологическая» близость подчеркнута преемственностью целого ряда конкретных деталей. Героиня второго сюжета, Лизавета Антоновна Дятлова, — родная сестра Серафимы Антоновны. В первом случае Борис Константинович принял на себя роль «спасителя» по своей инициативе; теперь сама Лизавета Антоновна обращается к нему за помощью, а он лишь оправдывает ее ожидания. Тогда Борис Константинович ошибся, теперь — нет. Тогда случившаяся «катастрофа» была комического свойства и, в сущности, никому ничем не угрожала; теперь «катастрофу» над собой устраивает сама Лизавета Антоновна, и это действительно серьезно, так как для девушки, ушедшей из родительского дома и поселившейся в одной квартире с неженатым молодым человеком, возврата к прошлому нет — такой поступок по-настоящему и навсегда компрометирует девушку в глазах «общества».

Этот второй сюжет тоже полностью исчерпывает себя, пройдя, как и первый, все стадии развития от завязки до кульминации и благополучной развязки. Циклически соотнесенные друг с другом, оба сюжета лишь в своей совокупности позволяют читателю понять индивидуально неповторимое своеобразие личности героя повести в единстве его общей жизненной позиции и конкретных — «случайных» — ее проявлений в его повседневном поведении. Только после этого (и в результате этого) «экзальтированность» героя открывается как ложная оценка, характерная для «пошловатой части публики» (XIV, 487).

Внимательный читатель ретроспективно замечает проявление того же циклического принципа и в построении экспозиционной предыстории героя. Ведь она подавалась рассказчиком в своеобразной «параболической» манере: вместо объяснения и анализа читателю предлагался ряд эпизодов, призванных наглядно характеризовать как самого Бориньку в истоках его «флегматической рассудительности» и «дубового упряма»,<sup>9</sup>

так и его отца, высокопоставленного сановника, административное самодурство которого типично для российской бюрократической системы, но остается безнаказанным лишь до тех пор, пока не обращается на защиту безвинно пострадавших людей.

Родство циклических форм в сюжетной структуре повести и в экспозиционной части характеристики героя подчеркнуто общностью их функционального назначения — в обоих случаях они демонстрируют серию конкретных поступков человека, и уже только совокупность циклизуемых эпизодов вскрывает принцип поведения, вытекающий из социально-психологических основ личности этого человека.

Конечная архитектоника произведения тоже должна была возникать на базе циклизации. Указанная выше ложная оценка героя приписана в осуществленной части повести рассказчику. Но его самоирония, пронизывающая повествование, очень рано осознается читателем как нарочитая маска. «Обнажение приема» в самохарактеристике рассказчика достигается с помощью повторяющегося мотива «целования маковки» — поощрения за «мудрость» высказываемых прописных истин. Пока «маковку» рассказчику целует Илья Никитич, это выглядит просто комической деталью, но когда сам рассказчик «поощряет» себя тем же способом, алогизм жеста вскрывает меру его нарочитости и заставляет предполагать, что рано или поздно рассказчик должен сбросить ироническую маску. Такой момент действительно наступает сразу же вслед за развязкой в ходе второй «катастрофы». Глава третья не случайно называется «Простой рассказ».<sup>10</sup> Работа писателя над текстом повести оборвалась на первом абзаце этой главы, но даже ее начало не оставляет сомнений в том, что повествовательный стиль произведения должен резко и недвусмысленно измениться. В неоднократно цитированном выше письме Чернышевского об этом говорится так: «Настоящий рассказ об Алферьеве, — (писанный уже самим Алферьевым) будет прост и чужд экзальтации» (XIV, 487). «Простой» рассказ, таким образом, есть нечто прямо противоположное «непростому» — ироническому, мистифицирующему — повествованию рассказчика о герое и, следовательно, означает возврат к сумме всего ранее сообщенного о нем с целью переосмысления в свете новой («истинной», а не «ложной») оценки, контрастной по отношению к первой. Это не что иное, как еще одно проявление прежнего циклического принципа, который и далее организует смысл целого на новом содержательном уровне.

Сопоставление повести «Алферьев» с романом «Что делать?» позволяет вскрыть ту главную тенденцию, которая определяет эволюцию художественной системы Чернышевского-романиста в первый период его творчества. Писатель начинает с создания совершенно законченного произведения, в котором циклический принцип функционирует в строго определенных границах («Что



делать?»), а затем выдвигает его на первый план, превращая в доминантный прием композиционно-тематической организации произведения («Алферьев»). Дальнейший шаг на этом пути неизбежно должен был привести писателя к прямому обнажению приема, к переходу от циклического принципа как доминирующего в системе равнозначных, но иных принципов к циклической форме как аналогу романа в его жанрово неопределенной, так сказать, видовой функции, следовательно — к разрушению тематического единства произведения и превращению его в «сборник» отдельных, самостоятельных по теме и жанру произведений. Включение начатой повести в состав несколько позже задуманного романа («Повестей в повести») свидетельствует о том, что такой качественный скачок в художественной системе романиста действительно произошел.

## VI

«Повести в повести» (1863 — 1864) — произведение уникальной художественной формы. Именно на этом акцентировано внимание читателя в общем заглавии романа, а один из подзаголовков указывает на необычность его жанрового состава: «Повести в повести. Роман или не-роман» (XII, 145).

Главная творческая задача, которую Чернышевский перед собой поставил и которой подчинил это свое многоплановое произведение, состояла в создании подлинно «объективного» романа, где бы авторская позиция проявлялась исключительно через соотносительность частей и планов, через сопоставление героев, их индивидуальных позиций, из которых ни одна не совпадает с авторской и не исчерпывает ее<sup>11</sup>.

Как обычно у Чернышевского, демонстративно заявленный принцип имеет полифункциональное назначение в структуре произведения.

Прежде всего «объективность» нового романа непосредственно направлена против идейных антагонистов писателя, так как позволяет разоблачить «доносительный» характер многих рецензий и отзывов, только что явившихся в печати по поводу романа «Что делать?». Романист признает «натуральной» для «людей, оказывающих мне честь своею враждою ко мне как публицисту», «непреодолимую для них самих потребность искать и в моих поэтических произведениях пищу для удовлетворения неприязни, которую они совершенно основательно питают ко мне как публицисту» (XII, 134). «Следовательно,— заявляет он в «Предисловии» к роману,— я поступил бы очень неделикатно, если бы не изобразил себя в этом моем романе. Я застаю бы некоторых изнуряться поисками. Я, проповедник гуманности, обязан быть предупредителем к нуждам существ, имеющих вид и подобие людей» (XII, 134). Следующее затем (и заключающее «Предисловие») указание, что автор выведен

в тексте романа под именем Эфиопа, заимствованным из некрасовского «Власа», становится одной из первых мистификаций, с которых начинается в романе формирование системы масок, создающих в этом произведении особую повествовательную структуру.

Только что цитированное «Предисловие» адресовано романистом «моим друзьям между читательницами и читателями» (XII, 126) и подписано его настоящим именем. После этого дублируется общее название романа, но уже за подписью Эфиопа как его «автора». Однако новый «автор» почему-то тоже испытывает потребность предварить роман своим собственным «предисловием», каковым и является «Биография и изображение Эфиопа» (XII, 134 — 135). Сразу вслед за ним идет «Рекомендация Леонтию Даниловичу Верещагину с похвалою «Перлу создания», писанная Л. Панкратьевым» (XII, 135—145), т. е. уже третье по счету «предисловие», приписанное третьему лицу. Из содержания «Рекомендации...» читателю становится ясно, что «Л. Панкратьев», его «автор», — это уже внутритекстовой персонаж, роль которого ограничивается, однако, тем, что он «своей рукой» переписал текст 1-й части романа, сочиненной не им, и согласился поставить под ней свою подпись, хотя никого из «авторов» этой части не знает и даже причин, побудивших их предпринять всю эту «игру в сочинительство», не понимает. Его подпись должна прикрыть собой подлинное лицо того, кто решил скрыться под именем «Леонтия Даниловича Верещагина», вовсе не литератора, однако имеющего связи в литературном мире человека, которого «авторы» «принудили» хлопотать о публикации «Рукописи женского почерка» — принудили вопреки его воле и советам этого не делать. Между тем «Л. Панкратьев» — один из реальных псевдонимов Чернышевского-публициста, о чем тут же и сообщается.

Итак, реальный автор произведения объясняется с реальным читателем в традиционной форме внетекстового «Предисловия» к роману и в заключение сообщает, что внутри текста он будет фигурировать под определенным, указанным здесь псевдонимом. Таким образом, «Эфиоп» — это тот же романист, но введенный внутрь текста. «Л. Панкратьев» — еще один псевдоним Чернышевского же, существовавший независимо от романа и до него; теперь он становится именем персонажа, однако с прежней функцией — дублировать автора текста. Идентичность личности романиста, то обозначаемой его настоящим именем, то скрывающейся под псевдонимами, подчеркивается тем, что «биографии» лиц, носящих авторские псевдонимы, включают в себя только подлинные факты из жизни писателя. «Биография Эфиопа» сообщает сухой перечень анкетных сведений о месте и дате рождения, об образовании и начале службы, опись внешних примет Чернышевского. Л. Панкратьеву в конце первой части романа будет приписана «вставка в рукопись

женского почерка», являющаяся «выборкой фактов из... автобиографии одного русского писателя» (XII, 478), и даже мало осведомленному читателю будет ясно, что этот «русский писатель» — сам Чернышевский. Романист предлагает подряд три собственные «маски» (так как авторское предисловие к роману — тоже не что иное, как одна из литературных «масок» писателя). Функция такого приема — постепенное «олитературивание» образа «автора» в художественном произведении, ступенчатое растворение его в тексте, раздробление его позиции на нетождественные друг к другу варианты, каждый из которых частичен и неадекватен всей позиции романиста, которая выражается уже только самой этой структурой.

Однако смена «масок», производимая романистом, — лишь частное проявление приема в структуре «Повестей в повести», где этот прием применяется универсально и превращается в принцип композиционно-тематической организации произведения в целом. Каждый его персонаж — действующее лицо тех или иных «повестей» («своих» либо «чужих») и обязательно — «автор» ряда «повестей». Причем каждый из «авторов»-персонажей в ходе действия романа тоже по несколько раз сменяет авторские «маски», вступая в сложный диалог и с партнерами по «авторству», и с самим собой, и с читателем. «Объективность» авторской позиции самого романиста, так сказать, предельно выражена и наглядно овеществлена в этом универсально разработанном приеме.

«Повести в повести» как «объективный» роман резко контрастирует с «Что делать?» — романом подчеркнуто «субъективным», если говорить о системе приемов, формировавших в нем образ автора. Этот контраст не оставлен без внимания со стороны самого романиста. Напротив, он усиливает его, парадоксально соотнося оба романа по существу их проблематики. Проблемное задание «Что делать?» сформулировано в названии романа. Оно предельно содержательно и в этом смысле экстенсивно, так как переводит внимание читателя все время из сферы эстетического выражения авторской позиции в сферу острейших вопросов реальной общественной жизни эпохи (не следует, однако, забывать, что это достигается только средствами эстетического выражения!). Проблемное задание «Повестей в повести» тоже сформулировано в названии романа, но здесь оно предельно формально и в этом смысле интенсивно: оно сосредотачивает внимание читателя на самом романе как необычайно сложной художественной конструкции, которой якобы чужды какие бы то ни было связи с социальной проблематикой эпохи.

При этом полярно противоположные друг другу романы сближаются и даже совпадают в главном: в них обоих целостный художественный облик произведения поставлен в прямую зависимость от декларируемого романистом (открыто и с самого на-

чала) ведущего эстетического принципа. В «Что делать?» это принцип «учительности», в «Повестях в повести» — принцип «чистой поэзии». Характерно, что оба принципа в одинаковой мере отсылают читателя к предшествующей публицистике романиста. Но если «учительная» задача литературы была провозглашена еще в эстетической диссертации, а затем конкретизирована в методике и методологии «реальной критики» и трактовалась как позитивное требование, вытекающее из основного «назначения искусства», то проблемы «чистой поэзии» освещались прежде Чернышевским, «публицистом очень суровым и чрезвычайно грубым» (XII, 134), исключительно в негативном плане. Теперь, в своем новом романе, Чернышевский демонстративно возвращается к этой проблеме, привлекая недавние (и потому хорошо памятные читателю) полемические баталии в литературной критике в качестве необходимого подтекста, призванного комментировать нынешнюю концепцию. Однако сама эта концепция отнюдь не отменяет прежних оценок и положений, а только дополняет их позитивным (и, следовательно, «истинным») — в свете утверждавшихся ранее негативных оценок) решением проблемы, вскрывая ее подлинное эстетическое содержание.

Переосмыслению подвергается прежде всего самое понятие «чистой поэзии», и это становится сквозной темой авторского «Предисловия» к роману. Сущность «чистого искусства», утверждает романист, состоит вовсе не в том, что оно чуждается злободневных общественных вопросов. Романист готов согласиться с этим как с фактом, но видит его истоки не в противоположности «вечного» искусства преходящей «суетности» социальной жизни (такой противоположности, по его убеждению, не существует), а в самом факте «вечности» искусства, остающегося всегда и везде самим собой — в противоположность конкретной изменчивости и поступательному прогрессу в историческом развитии как общества, так и искусства, одного из «житейских» занятий людей. Искусство не «должно», но может чуждаться общественной злобы дня (это зависит от избираемого художником «предмета»), однако оно не может (и не должно) противопоставлять себя ей — это для него губительно. «Чистое» искусство отличается от общественно заинтересованного искусства тем, что его образы «эфирны», а сюжеты «сказочны». Литература нового времени, культивируя правдивость воспроизведения национального («местного») колорита и социальных аспектов в характерах и характеристиках своих персонажей, далеко отошла от тех первоначальных форм, в которых «сказочная» сущность поэзии (ее «чистая» сущность!) проявлялась открыто и наивно. Но это свидетельствует только об эволюции художественных форм, выражающей эволюцию поэтических идей; они же, в свою очередь, лишь следуют за общей эволюцией человеческого сознания, вступившего в пору зрелости и не

удовлетворяющегося уже «ребяческой» верой в возможность «волшебных» событий и существ.

«Сущность чистой поэзии,— поясняет романист в „Предисловии”, — состоит именно в том, чтобы возбуждать читающих к соперничеству с автором, делать их самих авторами. Вот для этого-то главные действующие лица сказки должны иметь характер эфирности, не иметь ничего осязаемого, реального. В своих чертах,— сказка — это „Перл создания” в том смысле, что наполловину,— и больше чем наполловину, создается вами самими, и оттенки ее красок — легкие, играющие перламутровые оттенки, всех цветов радуги, но только скользящие в ваших собственных грезах по белому фону сказки. Вот в этом смысле эфирны все главные действующие лица хороших сказок... это существа воздушные, создаваемые не столько самою сказкою, сколько вами самими» (XII, 132).

Таким образом, «чистая поэзия» — это не бессмысленная забота о «форме» и «отделке» при недостаточности «содержания» и «мысли», не болезненно-нелепое шараханье от живых проблем общественной жизни, не нарочитое вычленение из многокрасочной действительности не существующих в ней в «чистом» виде «поэтических моментов», а сила творческого преобразования жизни в созданиях художественной фантазии, способность вызывать читателя на сотворчество, полное осознание художником своих задач и умение подчинить каждую деталь произведения идее целого. Настоящая поэзия не хлопочет о своей «чистоте», потому что ее «чистота» — в ее человечности. «Ни в вашем, ни в моем сердце уже не живет,— говорит романист, обращаясь к своим «друзьям между читательницами и читателями», — ни вашему, ни моему сердцу уже не нужна та скучная форма эфирности, которая возносится в светлую поэзию только на чародейских коврах и на птице Рух. Нам эта область ближе и доступнее, мы возносимся в нее сами, своею силою, не покидая свою реальную жизнь: наша жизнь, жизнь цивилизованных людей,— каковы бы ни были ее недостатки, которые я знаю очень хорошо,— она все-таки уже настолько человечна, что довольно нам немножко выскочить в ее существенные элементы и стремления, и — наши мысли уже грезы чистой поэзии, уже светлы и человечны...» (XII, 132—133). Современный социальный роман, поскольку он есть создание творческого вымысла, продолжает оставаться все той же «сказкой», и его поэтическая прелесть зависит от того, насколько он умеет сохранить в себе свою «сказочную» основу.

Экспериментальное новаторство собственного романа Чернышевский видит в том, чтобы в художественной форме произведения обнажить сущность настоящей «чистой поэзии». Путь, позволяющий достичь такой цели, обозначен заранее — это циклическая (мозаичная) конструкция целого и придание всем действующим лицам «характера эфирности» в максимально

возможной степени, с тем чтобы предельно активизировать внимание и творческую фантазию читателя, превратить его в подлинного «соавтора» романиста.

Ориентация на «сказку» определяет ближайший круг литературных традиций, которые для реалистической литературы XIX в. (и в особенности для романа) были более чем неожиданными и весьма архаичными. «Сказками» в «Предисловии» Чернышевский называет всю итальянскую новеллистику эпохи Возрождения, указывая на «Декамерон» Боккаччо как на возможный прототип своего романа, но непосредственным ориентиром, сознательно взятым в качестве образца, он называет арабский сказочный эпос: «...мое произведение должно было бы называться не „Повести в повести. Роман“, а „Сказки в сказке. Сборник“... Мой роман „Повести в повести“ вышел прямо из моей любви к прелестным сказкам „Тысяча и одной ночи“... Даже форма перенеслась в мой сборник из арабских сказок. Как там рассказ о судьбе Шехерезады служит рамкой для сказок, вставляемых в него, так у меня „Рассказ Верещагина“ служит рамкой для „Рукописи женского почерка“. Мой Верещагин не автор этой „Рукописи“, авторы ее — лица, чуждые ему, желающие подружиться с ним и уже в первой части романа успевшие приобрести дружбу его жены и дочери. Но эта разница чисто внешняя. Существенное отношение и там и здесь одинаково: как там судьба Шехерезады связана с успехом ее сказок, так у меня жизнь Верещагина связывается с тем, нравится ли ему „Перл создания“. Ясно, что и заявка эта — чисто сказочная, и сам Верещагин — лицо чисто сказочное» (XII, 129 — 130).

Как видим, романист ориентируется на свой архаичный образец не только в построении целого, но и в структуре сюжета, обнажая «сказочный» характер конфликтных мотивировок, положенных им в основу сюжетного действия. При этом указываемая здесь «завязка» романтической канвы произведения действительно лишена, казалось бы, каких бы то ни было связей с общественными проблемами времени. Возникающий из нее «сюжет» — это сплошная игра в «мистификации», в отгадывание «загадок», задаваемых «авторами», которые «или сговорились между собою, или, не сговорившись, очень хорошо понимают мысли друг друга и пишут совершенно заодно», хотя каждому принадлежат разрозненные «кочки» и «нет, по-видимому, никакой возможности слить в одно десятки явных и сотни еще более важных существенных разноречий между десятками явно и сотнями существенно разорванных кочков» (XII, 131).

«Вот в этом и сущность моего приема,— поясняет романист: — давать воображению самой читательницы, самого читателя играть переплавкою материала и сравнивать потом, удалось ли сплавить эти сливающиеся части в одно целое поэтич-

нее, чем слиты они последующими тетрадами „Перла создания” и отраженнем их в „Рассказе Верещагина”» (XII, 131).

Между тем приглашение читателя к игре в «поэтическое воображение» скрывает за собой «игру» совсем другого рода. Предлагаемый роман ни по проблематике и составу, ни по прихотливой сложности архитектоники, ни по своей стилистической пестроте не имеет аналогов ни в русской, ни в европейских литературах, старых и новых. Отсюда, бесспорно, следует, что, создавая роман, Чернышевский рассчитывал, в случае его публикации, именно этим в первую очередь вызвать к нему интерес читателей и критиков, а в конечном итоге — предложить современникам произведение такого типа, которое своей экстравагантностью должно актуализировать самую проблему литературных традиций в ее наиболее общем, принципиальном виде. Писатель решительно ломает здесь всю систему исторически сложившихся традиций в их конкретной иерархической соотносительности друг с другом и превращает привычное и непривычное; общепризнанное — в лишь относительно ценное; кажущееся давно усвоенным и прочно отошедшим в прошлое — в нечто, еще только подлежащее освоению; представляющееся архаичным и примитивным — в «вечный» образец художественности, неисчерпаемый по своей глубине и совершенству. «Махабхарата» и «Сказки тысячи и одной ночи», «Шахнамэ» Фирдоуси и «Декамерон» Боккаччо, библейские легенды и этические постулаты Спинозы, сербский народный эпос и старые французские мемуары, а рядом с ними — парадоксально соединяемые Диккенс и Гёте, Фет и Некрасов, Лермонтов и Кольцов, Гоголь и Жорж Санд и еще десятки упоминаемых и неупоминаемых поэтов и писателей, философов и исторических деятелей разных эпох и национальностей, разных жизненных судеб и общественных позиций, разных эстетических направлений и различной степени известности, — система явных и скрытых цитат, реминисценций, переводов, пересказов, подражаний, переделок, фантазий и вариаций на чужие темы буквально пронизывает роман на всех его уровнях, необозримо расширяя его внутренний содержательный масштаб и в то же время придавая ему задорный полемический характер.

Разгадка авторских «масок» читателем оборачивается для него не столько угадыванием «эфирных», расплывающихся в своей «сказочной» бесхарактерности и наплывающих друг на друга персонажей романного сюжета, сколько узнаванием «чужих» мотивов и сюжетов, нестоичимо и на разные лады обыгрываемых в произведении его «авторами». Ключом к отгадыванию «загадок» действующих лиц романа служит собственное содержание каждого отдельного фрагмента текста и всей их пестрой суммы, иными словами — совокупное образно-тематическое содержание произведения. Красочная «литератур-

ность» романа, перенасыщенность его реминисценциями из тысячелетней сокровищницы мировой литературы и философии, конкретная обращенность любого отдельного отрывка текста к конкретным жанровым и стилистическим традициям,— все это, бесконечно углубляя проблематику произведения, сталкивает между собой различные и разнородные точки зрения, традиционные и нетрадиционные, устоявшиеся и меняющиеся, архаичные и современные. Цель «мистификаций» оборачивается для читателя многоголосьем «мнений», причем мнений не формулируемых, а демонстрируемых в их образно-характерологических проявлениях, типичных и в историко-генетическом, и в философско-идеологическом, и в национально-психологическом отношениях. Вводя многоступенчатую иерархию «авторов»-персонажей, писатель раздробляет свою целостную позицию и предоставляет читателю самостоятельно восстановить ее единство. Поэтому конечной «отгадкой» внутреннего смысла романа должно стать постижение читателем идеологической актуальности поставленных в произведении нравственно-психологических проблем и их неоднозначного, нетривиального авторского истолкования.

Циклическая форма этого романа Чернышевского, как видим, совершенно органична для него и отнюдь не только формальна. Выступая в своем первоначальном виде — как конструктивный принцип построения художественного целого из разнородных частей, сохраняющих всю свою обособленность,— она сближает современный проблемный роман с наиболее архаичной группой литературных традиций: со сказочными полуфольклорными циклами типа «Тысячи и одной ночи», с древнейшими философскими и героическими эпопеями типа «Махабхараты» и «Шахнамэ», с ранними новеллистическими сборниками типа «Декамерона». Но не только с ними. Выходов к традициям и самим традициям, значимых в этом романе, несравненно больше: это и впервые подвергаемые здесь литературной обработке фольклорные тексты, и просветительская литература XVIII в., и Гоголь, а вместе с ним — вся «гоголевская школа» русской литературы, и величайшие романисты современной Европы, и любовная поэзия Востока, и антропологическая этика новейшего социализма, и возникающая тенденция к созданию литературного «сказа», и многое другое. При этом ни одна из связей не оставлена писателем без специальной разработки, и в результате сами эти связи впервые оказываются сплавленными друг с другом, а следовательно — переосмысленными, переориентированными и обновленными.

В этом отношении новый роман Чернышевского, подобно первому его роману, тоже «урок», преподносимый современникам, но теперь этот «урок» в одинаковой мере адресован и широкому (неподготовленному) читателю, и рафинированно-образованному собрату по писательскому ремеслу, и всей русской



литературе в итоге ее полувекового взлета, и даже передовым литературам Европы, служившим до сих пор «эталоном», по которому равнялась и с которым соревновалась на своем самобытном пути литература русская. На фоне всей новейшей литературы Европы произведение русского романиста должно было обозначить некую веху в ее развитии, качественно иное обращение к собственным истокам, более высокую степень современного гуманистического сознания, основанного на идее родового единства всего человечества, вопреки реально еще существующему разобщению людей на почве религиозной, культурно-исторической и социальной розни.

Сама циклическая форма получает в романе Чернышевского столь виртуозную разработку, так глубоко пронизывает произведение на всех его уровнях, так органично выражает все богатство его содержания, что обретает в ходе этой разработки новое, отсутствовавшее в ней прежде качество — становится особой жанровой разновидностью современного проблемного романа. Несмотря на то, что произведение это осталось в свое время неопубликованным, историко-литературная ценность художественного эксперимента Чернышевского-романиста все же ясно видится в исторической ретроспективе. Писатель создает оригинальную «большую форму», идя в русле главной тенденции развития тогдашней литературы, переживавшей пору высшего расцвета романа как ведущего жанра. Однако именно в этом романе Чернышевского раньше и яснее, чем в каком бы то ни было другом произведении какого бы то ни было другого русского писателя, отразилась и противоположная тенденция литературного развития, в то время только возникавшая и далеко еще не заявившая о себе в полную силу. Как тенденция она определится в 70-е годы, а победит окончательно, отеснив роман на периферию литературы, в 80-е и 90-е годы. Речь идет о смене больших (романных) форм малыми (новеллистическими и очерковыми). В «Повестях в повести» Чернышевского обе тенденции своеобразно сочетаются друг с другом, взаимно друг друга поддерживая и усиливая. Крупная романная форма дробится здесь на множество мелких фрагментов, каждый из которых обретает свой собственный вполне определенный жанровый облик, но это отнюдь не свидетельствует о деградации, распаде, угасании крупной формы. Напротив, она как раз строится из «клочков», возникает, рождается на глазах у читателя. В пределах ближайших полутора десятилетий аналогичный процесс отчетливо проявится в творчестве Салтыкова-Щедрина, который и прежде создавал большие циклы достаточно «пестрых» по жанрам малых произведений, но именно с конца 60-годов эти его циклы начинают тяготеть к тому, чтобы, сохраняя циклическую форму сборника, быть в действительности целостностными художественными произведениями с единой внутренней концепцией, то есть к тому, чтобы по существу превращаться в рома-

ны. На протяжении 70-х годов, начиная с «Истории одного города», эта тенденция в творчестве сатирика будет непрерывно нарастать, достигнув кульминации в «Господах Головлевых». Так что при всей индивидуальной оригинальности предпринятого Чернышевским художественного эксперимента в нем необыкновенно ярко выразились ведущие тенденции литературного развития целой эпохи.

## VII

Последующие художественные произведения Чернышевского дошли до нас так выборочно и неполно, что даже общую картину его творчества за двадцать лет сибирской каторги и ссылки мы можем составить с трудом.

Бесспорно здесь следующее.

Особый этап творчества представляют собой годы каторжного заключения на Александровском заводе (1866—1871). Чернышевский надеялся тогда, что по истечении срока каторжных работ (в 1871 г.) ему разрешат поселиться в одном из крупных административных центров Сибири. Литературный труд — его единственная профессия; ему не могут не позволить вновь печататься, считал он; другое дело — на каких условиях. Возврат к публицистике, к участию в обсуждении текущих проблем общественной жизни был исключен, оставались занятия наукой и беллетристикой. Он готов был принять любые условия правительства и дать со своей стороны какие угодно гарантии строгого соблюдения этих условий. Сам он считал, что необходимой и достаточной гарантией его практической лояльности является безукоризненное подчинение режиму заключения и готовность скрыть с помощью хитроумных приемов мистификации свое авторство в будущих сочинениях, назначаемых для широкой публики. Таким образом, годы каторги стали для Чернышевского временем «подготовки» беллетристических произведений, с которых он хотел начать новую литературную жизнь и которые одни могли материально обеспечить его семью.

На Александровском заводе впервые после ареста Чернышевский оказался не в изоляции и мог ежедневно общаться с довольно большим кругом молодежи, осужденной по политическим процессам 60-х годов, которая видела в нем своего недавнего «властителя дум». Все, что им было тогда написано, проверялось на слушателях, а кое-что сочинялось для их самостоятельного любительского театра. Благодаря тому, что часть этих произведений была отправлена Чернышевским с оказией в Петербург и сохранилась, а также благодаря оставленным его тогдашними слушателями воспоминаниям (очень подробным и чрезвычайно точным)<sup>12</sup>, творчество писателя этого времени нам известно довольно хорошо, и если не в полном

объеме, то по крайней мере в полной сводке фактических сведений о нем.

Между концом 1866 и началом 1871 годов Чернышевским была задумана и почти полностью осуществлена грандиозная по масштабам проблематики, объему и жанровому разнообразию романная трилогия — «Старина», «Пролог» и «Чтения в Белом зале»<sup>13</sup>. Известны также произведения того же времени, не связанные с трилогией, — комедии «Мастерица варить кашу» и «Великодушный муж».

К началу 1871 г. роман «Старина» и 1-я часть романа «Пролог» («Пролог пролога») были уже завершены и отправлены в Петербург. Неизвестно, была ли написана 2-я часть «Пролога» («Из дневника Левицкого за 1857 год») в окончательно задуманном виде; незавершенный первоначальный вариант ее был тоже послан писателем в Петербург «для сохранения». Никаких сведений о чтении Чернышевским нового варианта этого произведения в воспоминаниях мемуаристов нет. Третий роман трилогии Чернышевский не успел завершить и все неотосланные рукописи его, по-видимому, уничтожил при переводе из Александровского завода в Виллюйск. Из сохранившихся фрагментов этого романа мы имеем повесть «Тихий голос», назначавшуюся для «Книги Софы»<sup>14</sup>, и ряд «эпизодов», назначавшихся для «Книги Эрато», — неполный текст пьесы «Другим нельзя»<sup>15</sup>, рассказы «Потомок Барбаруссы», «Кормило кормчму» и «Знаменне на кровле». Очевидно, что если первые романы трилогии были произведениями, строившимися на основе непрерывности сюжетно-тематической организации целого, то третий роман по своему жанрово-тематическому составу дублировал форму «Повестей в повести»: он представлял собою сюжетно обранный цикл из множества самостоятельных произведений самых разнообразных жанров, в том числе и научных и публицистических (по свидетельству мемуаристов).

О своих литературных занятиях в Виллюйске Чернышевский сообщал А. Н. Пыпину: «Я пишу всё романы и романы. Десятки их написаны мною. Пишу и рву. Беречь рукописи не нужно; остается в памяти все, что раз было написано. И как я услышу от тебя, что могу печатать, буду посылать листов по двадцати печатного счета в месяц» (письмо от 14 августа 1877 г. — XV, 87). Из этого множества романов сохранились отрывки лишь двух — «Академии Лазурных Гор» и «Отблесков сияния». Несомненно, «Академия Лазурных Гор» была новым вариантом замысла, аналогичного «Повестям в повести» и «Чтениям в Белом зале». От этого романа дошло то, что Чернышевский отправлял официальными каналами в редакцию «Вестника Европы», — два стихотворения («Гимн Деве Неба», «Из Видвесты») и небольшой фрагмент начала. От второго романа сохранились два больших фрагмента 1-й и 2-й глав; с какой оказией и в каком объеме передал писатель свою рукопись, остается совер-

шенно неясным, ввиду этого и сам роман является до сих пор наиболее «загадочным» произведением Чернышевского.

Наконец, за год до смерти, в 1888 г., находясь в Астрахани, писатель задумывает новый большой роман — «Вчера у княгини Старобельской» — и создает его начало. Как и прежде, работа над ним оборвалась, когда стала ясна невозможность опубликовать его. Название и написанная 1-я часть этого последнего романа Чернышевского недвусмысленно говорят о том, что и он должен был иметь ту же циклическую форму с единым сквозным сюжетом в качестве «канвы».

Рамки статьи не позволяют аналитически остановиться на этих произведениях. Однако можно с полной уверенностью утверждать, что многообразные приемы использования циклического принципа в сюжетно-композиционной организации тематически целостных произведений (по типу «Что делать?») и циклической формы как архитектурного принципа организации отдельных романов (по типу «Повестей в повести») продолжали оставаться важнейшими в творчестве романиста. Он мог варьировать и варьировал их конкретные функции в каждом отдельном случае, но сохранил их принципиальную значимость и развил, обогатил применение принципа цикличности как особого способа выражения авторской позиции и как новой жанровой формы современного проблемного романа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ср.: «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики... жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 121—122). Эта мысль Бахтина плодотворно развита в ряде глав коллективной монографии «Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы» (М., 1964, с. 17—49) и в книге Г. Д. Гачева «Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр.)» (М., 1968).

<sup>2</sup> Подробный анализ ранних беллетристических произведений и замыслов Чернышевского дан в статье: Руденко Ю. К. Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов. — Русская литература, 1970, № 1. — Различные аспекты литературной и илейной ориентации молодого Чернышевского в связи с его художественными замыслами освещаются также в работах: Медведев А. П. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского. — Учен. зап. Саратовского гос. пед. ин-та, вып. V. Саратов, 1940; Николаев М. П. Юношеские произведения Чернышевского. — Учен. зап. Тульского гос. пед. ин-та, вып. VI. Тула, 1955; Морозов Б. С. 1) Юношеская повесть Н. Г. Чернышевского «Теория и практика». — Изв. Туркменского филиала АН СССР, Ашхабад, 1950, № 4; 2) Творчество Н. Г. Чернышевского 40-х — начала 50-х годов. — В кн.: Проблемы жанрового своеобразия литературного произведения (драма, повесть, поэма). Ашхабад, 1976.

<sup>3</sup> Здесь и далее римские цифры в скобках обозначают тома, арабские — страницы издания: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 1—16. М., 1939—1953.

<sup>4</sup> Подробный анализ всей сложной композиционной структуры первого

романа Чернышевского см. в кн.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Эстетическое своеобразие и художественный метод. Л., 1979.—О циклическом начале в композиции романа см. также: Наумова Н. Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Л., 1972.

<sup>5</sup> См.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», с. 16—21.

<sup>6</sup> См. там же, с. 39—40, сноска 1.

<sup>7</sup> См. там же, с. 32—35.

<sup>8</sup> Текст повести «Алферьев» цитируется по текстологически выверенному изданию: Чернышевский Н. Г. Избранные произведения в 3-х т., т. 3. Л., 1978, с. 11.

<sup>9</sup> Там же, с. 21.

<sup>10</sup> Там же, с. 472.

<sup>11</sup> А. П. Скафтымов не был склонен придавать этому особого значения. «Безусловно,—отмечал он в статье 1939 г. „Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости“,—прием такой „объективности“ вызван был у Чернышевского вовсе не проблемами формально-литературного характера, а соображениями новой тактики. К этому Чернышевский вынуждался условиями новой и на этот раз особенно тщательной конспирации» (Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 282). В связи с вопросом о «принципах конструкции образа автора» о «Повестях в повести» напомнил В. В. Виноградов и цитировал один из черновых вариантов «Предисловия» к роману (см.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 140—142). Серьезное внимание на историко-литературную значимость замысла Чернышевского впервые обратил М. М. Бахтин (со ссылкой на В. В. Виноградова). «...Чернышевский нашупал здесь,—писал он во 2-м издании „Проблем поэтики Достоевского“,—существенно новую структурную форму „объективного романа“, как он его называет. Чернышевский сам подчеркивает совершенную новизну этой формы („В русской литературе нет ни одного такого романа“) и противопоставляет ее обычному „субъективному“ роману...». Выясняя, в чем видит Чернышевский «сущность этой новой романной структуры», исследователь замечал: «Это не значит, конечно, что Чернышевский задумал роман без авторской позиции... Дело идет не об отсутствии, а о радикальном изменении авторской позиции, причем сам Чернышевский подчеркивает, что эта новая позиция гораздо труднее обычной и предполагает огромную „силу поэтического творчества“... Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к „образу идеи“». Бахтин правомерно связывает замысел Чернышевского, «остро ошущавшего исключительную многоголосость своей эпохи», с исканиями Достоевского в области художественной полифонии (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 76—80; разрядка автора).

<sup>12</sup> См.: Стахевич С. Г. Среди политических преступников.— В кн.: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников в 2-х т., т. 2. Саратов, 1959, с. 52—116; Шаганов В. Н. Н. Г. Чернышевский на каторге и в ссылке.— Там же, с. 117—150; Николаев П. Ф. Воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского в каторге.— Там же, с. 151—185.

<sup>13</sup> Точное авторское название последнего романа трилогии остается неуточненным. В письмах Чернышевского и воспоминаниях его товарищей по каторге имеются другие варианты названия: «Рассказы из Белого зала», «Книга Эрато». Скорее всего, это названия не самого романа, а его частей, причем разных частей. Косвенно на это указывает имеющееся в рукописи повести «Тихий голос» обозначение: «Из Книги Софии», тогда как другие сохранившиеся фрагменты того же романа Чернышевский обозначил как «эпизоды из Книги Эрато» (XIV, 507).

<sup>14</sup> В редакции, сокращенной писателем для отдельной публикации, повесть получила название «История одной девушки».

<sup>15</sup> Писатель прислал два первых и начало третьего действия этой четырехактной пьесы, назначив их тоже для самостоятельной публикации и в таком виде дав им новое название — «Драма без развязки».



М. РЕВ

**СПЕЦИФИКА НОВЕЛЛИСТИЧЕСКОГО  
ИСКУССТВА А. П. ЧЕХОВА  
(«Черный монах»)**

Один из героев повести Чехова «Палата № 6» сказал: «Когда я мечтаю, меня посещают призраки. Ко мне ходят какие-то люди, я слышу голоса, музыку, и кажется мне, что я гуляю по каким-то лесам, по берегу моря, и мне так страстно хочется суеты, заботы...»<sup>1</sup>

«Палата № 6» показывает столкновение двух восприятий мира, двух философских систем. Но они выступают в повести не в рассуждениях и дебатах. Философская система становится плотью и кровью героя, его поступки и образ жизни соответствуют его идеям, то есть убеждения героя воплощены в его судьбе, в развертывании сюжетно-фабульной линии. Поэтому авторские разъяснения, комментарии в основном сосредоточены в начале рассказа. А идея выступает как причина и прямое следствие ситуации, скомпонованной в соответствии с характером, темпераментом изображенных героев. Соблюдаются автором и законы мотивации: подробно повествуется о жизненном пути и условиях жизни героя. Таким образом, полностью аргументируется, почему он стал именно таким, а не другим; почему в его характере одни черты развились больше других, почему он стал сторонником именно таких убеждений, почему он придерживается определенных принципов, и насколько эти принципы, взгляды, восприятие действительности, привычки определяют судьбу личности. Все эти особенности определяют своеобразие формы философского рассказа, созданного Чеховым.

Пожалуй, следует указать и на то, что Чехов в «Палате № 6» продолжает изображать галерею «проникновенных» сумасшедших, о которых в свое время писал Герцен. Образ такого сумасшедшего предстал еще в «Медном всаднике»<sup>2</sup>. Касаясь этого исключительно важного феномена русской литературы, от заманчивого воздействия которого мало кто из русских писателей остался свободным, необходимо подчеркнуть, что сумасшествие часто предстает в русской литературе не как клинический случай, не как простая болезнь, а как такое состояние, которое делает человека способным глубже понять взаимосвязи действительности, более чутко реагировать на события внешнего мира, способным осознать его деформирующее воздействие на человека с аналитическим умом, склонного к рефлексии и не поддающегося без внутреннего сопротивления пагубной «силе вещей». Чехов писал несколько лет спустя И. И. Россолимо: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность... Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соображаться с научными данными, а где невозможно, — предпочитал не писать вовсе»<sup>3</sup>. А в «Палате № 6», изображая своего героя, Громова, страдающего манией преследования, содрогающегося от каждого шороха и настороженного, Чехов все-таки показывает при этом его внутреннюю цельность, логичность суждений и оценок человеческого поведения. Причем этот мотив уже имеет свои традиции и в его творчестве: тут достаточно сослаться на рассказ «Припадок», написанный в память В. М. Гаршина<sup>4</sup>.

К этой же теме возвращается Чехов в своем рассказе «Черный монах», несмотря на то, что созданная ситуация совершенно не напоминает «Палату № 6». Однако тут также изображены два антагониста: Коврин и Песоцкий, только Коврин страдает не манией преследования, как Громов, а манией величия.

Не случайно в литературе о «Черном монахе» высказываются резко противоположные мнения и споры не утихают<sup>5</sup>. Рассказ, кажется, уже досконально изучен. Почему же мысль исследователей возвращается к этому произведению, возможно ли дополнить какими-то новыми оттенками уже написанное? Мне кажется, что возможно, если выделить тему «проникновенного» сумасшедшего и рассмотреть ее как звено в целой цепи произведений Чехова подобной же тематики.

«Палата № 6» — замкнутый рассказ, не только потому, что больничная палата похожа на тюремную камеру, но и потому, что судьба Громова бесспорна, а Рагин воспрянул поздно и потерпел крах в своем инстинктивном, но чистом и понятном возмущении, ведущем к бесполезному сопротивлению.

«Черный монах» по своей структуре отличается от «Палаты № 6», хотя в нем также изображен человек, у которого нервы

расстроены. Коврин, магистр философии, приезжает отдохнуть к своему опекуну и воспитателю, известному в России садоводу Песоцкому. Еще раньше возвращается он сюда в своих мыслях и воспоминаниях о детстве, и все здесь кажется ему невысказанно красивым и радостным. Оживает прошлое, и это уже определяет эмоциональную тональность начала рассказа. Коврин приезжает к Песоцким в десятом часу вечера, и в его мечтания вторгается настоящее со своими будничными заботами, холодом, гарью и дымом, но эти заботы он недооценивает, ибо для него они не представляют интереса и не имеют никакого значения. Коврин воспринимает все свое окружение как возможность воспрянуть духом, через призму такого восприятия видит он природу: богатство цветов разных оттенков, старинный парк, обрывистый крутой берег реки; правда, фруктовый сад, который называют «коммерческим», поражает его своим однообразием, строгим и педантичным порядком. Но радость встречи, сердечный прием пока подкрепляют первые ожидания, и отодвигают на задний план реальную картину настоящего, хотя конкретные практические мотивы уже начинают тяготеть над ним. Его душевное состояние — в каком-то пограничном положении между мечтаниями, подкрепляемыми памятью о юности, красотой природы, музыкой, и будничными заботами хозяев, определяющими ритм жизни в усадьбе. И, пожалуй, сам Коврин чувствует себя хорошо в мире своих грез: реализация его ожиданий осуществляется в сфере иллюзий. Память о прошлом переоценивается им.

С другой стороны, Песоцкий сумел реализовать свои ожидания. Он добился научных результатов, признания. Его трудом создан прекрасный фруктовый сад, однако он не удовлетворен, не чувствует конечного смысла своей деятельности, ведь другие видят в замечательном фруктовом саде только его денежную ценность, приносящую несколько тысяч дохода ежегодно. Любовь к делу, увлеченность работой овеществляются, отчуждаются, и для Песоцкого становятся проблематичными итог и сам смысл его многолетней деятельности.

Для дочери Песоцкого, Тани, сад, где она прилежно, со знанием дела работает, все-таки своего рода плен: «Вся, вся наша жизнь ушла в сад, мне даже ничего никогда не снится, кроме яблонь и груш. Конечно, это хорошо, полезно, но иногда хочется и еще чего-нибудь для разнообразия» (VIII, 230). У нее возникает тоска по чему-то новому, желание изменить условия своей жизни.

Итак, в рассказе создана исходная ситуация: герои заняты интересным делом, но это люди ищущие, и разный характер их поисков определяет многое в «Черном монахе».

О Коврине все сообщается без конкретности, он сам не знает, в чем хочет изменить ход своей жизни. И рассказчик о нем говорит очень скупое. Коврин читает лекции по психологии,



а вообще занимается философией. Изучает книги с увлечением, но какие, с какой целью — не сказано.

Песоцкий же — представитель иного мироощущения, он носитель идеи абсолютной конкретности, и даже мышление его отличается повышенной деловитостью. В этом и проявляется их противоположность. Как будто они на двух сторонах оврага, и разделяет их огромная пропасть.

С точки зрения структуры рассказа очень интересно сходство в поведении героев, но вместе с тем обнаруживается и несовместимость двух психологических рядов: хотя в мышлении обоих и появляются сходные мотивы, они существенно отдалены друг от друга. Песоцкого волнует будущее его конкретного дела, судьба созданного им сада, и на все, что связано с этими вопросами, он реагирует так же нервно, беспокойно, болезненно, как и Коврин на свои отвлеченные, «неземные» дела. Земные заботы Песоцкого как бы рифмуются со все более и более абстрактными идеями Коврина, которые охраняются с такой же чувствительностью и нервностью.

Таня — своеобразное промежуточное звено между ними. Таня хочет освободить себя от однообразия будней, обрести свою собственную личность. Она надеется найти поддержку в Коврине, ибо он несет в себе, как ей кажется, что-то другое — необъятное, возвышенное.

Таня разучивает известный в то время романс Гаэтано Брага, итальянского композитора, она поет его со своим знакомым. На это обращает внимание Коврин и слушает музыку с наслаждением. Эта серенада пробуждает параллельные ощущения: Таня репетирует и поет с увлечением, а Коврин слушает с жадностью. Разумеется, музыка способна эмоционально воздействовать на воображение. Коврин, у которого нервы расстроены, именно в таком состоянии встречается со своим видением. Как психолог, он прекрасно осознает раздвоение своего сознания. А черный монах прямо заявляет: «Легенда, мираж и я — все это продукт твоего возбужденного воображения. Я — призрак» (VIII, 241). И характер Коврина раскрывается опосредованно через высказывания черного монаха. Как будто черный монах выговаривает все, в чем Коврин не осмеливался признать самому себе, что таится в глубине его подсознания. Черный монах убеждает его в том, что «повышенное настроение, возбуждение, экстаз — все то, что отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей...» (VIII, 243). А Коврин так реагирует на это: «Странно, ты повторяешь то, что часто мне самому приходит в голову» (VIII, 243). То есть черный монах — это двойник Коврина; в экзальтации все сомнения исчезают, и устами монаха высказываются раздумия Коврина; возможное облечено в форму сущего. Поэтому-то жаждет Коврин все новых и новых встреч со своим двойником, ибо тот делает его более уверенным и смелым. Исследователи Чехо-

ва, анализируя ковринские мысли, обычно возводят их к суждениям Мережковского и Минского. Меньше упоминается Шопенгауэр, которого Чехов хорошо знал и даже ссылался на него в своей задуманной и незавершенной работе «Врачебное дело в России». Из очень тонкого анализа А. П. Скафтымова — в статье «О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» — видно, что писатель в мысли Рагина вкладывал идеи Шопенгауэра<sup>6</sup>. И если связать «Черного монаха» с «Палатой № 6», выясняется, что к идеям немецкого философа русский писатель возвращается снова — в разговоре Коврина с призраком. Интересно, что Коврин в основном задает вопросы, а черный монах отвечает, причем довольно многословно, пространно. В этих изречениях монаха содержится размышление о том, что талант превращается в гения, если уничтожает в себе человека, освобождает себя от самого себя как субъекта будней, порывает радикально со «стадом» и приобретает способность сомнамбулизма, сновидения и снотолкования. «...Так духовно высокоодаренный человек, кроме всей общей, индивидуальной жизни, ведет еще вторую, чисто интеллектуальную. Она состоит в постоянном накоплении, исправлении и умножении не просто знания, а связанного истинного уразумения и прозрения, и остается неприкосновенной и независимой от личной участи человека <...> это и возносит человека над превратностями судьбы и делает его неуязвимым»<sup>7</sup>, — пишет Артур Шопенгауэр в своих «Афоризмах и максимах».

Экстаз и вдохновение — предпосылки гениальности, а достичь нирваны имеют право только избранники, гении. Черный монах, высказывая затаенные мысли Коврина, поднимает его в собственных глазах («То, что говорил черный монах об избранниках божиих, вечной правде, о блестящей будущности человечества и проч., придавало его работе особенное, необыкновенное значение и наполняло его душу гордостью, сознанием собственной высоты» — VIII, 246 — 247). Но все это не удовлетворяет Коврина, ему думается, что необходимо еще расширить свои возможности: «Я хочу любви, которая захватила бы меня всего, и эту любовь только вы, Таня, можете дать мне» (VIII, 244). И Коврин на самом деле счастлив, однако счастлив только в сфере возможностей, когда перед ним открывается еще не реализовавшаяся перспектива. А всякой конкретностью, реально существующим долгом, реальной привязанностью он уже тяготится. Он ориентируется на метафизические решения, а это означает деформацию, искажение намеченных возможностей. И работа и брак теряют свои конкретные человеческие измерения, Коврин только в эйфорическом состоянии чувствует себя хорошо. В этом состоянии как будто просвечивает возможность уничтожения отчужденности, но на самом деле Коврин выбрал путь чисто иллюзорный. В этом смысле, пожалуй, интересно отметить: когда он впервые встречает черного монаха, ему.

необходимо перейти мостик, быть на другой стороне, отдалиться от сада. Маленькая деталь, но она дает дополнительный штрих его отдаленности от реальной действительности.

На Таню давит овеществленный мир ценностей, и поэтому она не способна раскрыть, осознать настоящую ценность сада и парка. Но она не чувствует себя хорошо и в отчужденном мире мужа: она не в состоянии реализовать свои ожидания, одни обязанности сменялись другими, вместо обязанности ухаживать за больным человеком. Осознание героями своего положения — переломный момент рассказа, высшая точка (кульминация) в сюжетно-фабульной линии произведения.

Начинается процесс лечения Коврина: тут как будто осуществляется мечта Громова из «Палаты № 6». Показывается, насколько эта мечта несостоятельна и какие она может иметь реальные последствия. Ведь лечение устраняет у Коврина клинические проявления болезни, но при всем том он становится вялым, рассудительным и посредственным. И эта посредственность не удовлетворяет ни его самого, ни Таню, которую привлекала как раз его оригинальность. В такой ситуации разрыв между ними становится неизбежным.

Таня возвращается к своему отцу. Она переосмысляет то, чего до сих пор не могла оценить: понимает, что дело отца создает какую-то основу для человеческой жизни, для человечества. А Коврин растворяется полностью в своей тупости, посредственности, вместо экстаза и галлюцинаций его одолевает физический недуг, унаследованный от матери, — туберкулез, который и становится непосредственной причиной его смерти.

В сюжетной структуре рассказа Таня занимает центральное место. Коврин приезжает к Песоцким по приглашению Тани, и, когда он видит ее, ему впервые приходит в голову, что он может влюбиться. Таня знакомит его с работой отца. Песоцкий в своем откровенном, но слишком практическом разговоре с Ковриным высказывает идею женитьбы его на дочери. Коврин в экстазе воспринимает эту идею как путь к новым возможностям, рассказывает Тане легенду о черном монахе. Тане эта легенда не нравится. В споре с отцом полностью раскрывается характер героини. Коврин даже отмечает: «Каких пустяков было достаточно, чтобы сделать это создание несчастным на целый день, да и пожалуй на всю жизнь!» (VIII, 240). Этот мотив в сюжетно-фабульной линии произведения выступает как предвестие несчастной судьбы Тани, тем более что затем следует эгоистическое признание магистра философии: «...он чувствовал, что его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощекую женщину, но бледная, слабая, несчаст-

ная Таня ему нравилась» (VIII, 240). Уже здесь автор проводит разграничение между нервной, чуткой Таней и возбужденным, восторженным Ковриным.

Вскоре после написания «Черного монаха» Чехов в письме к Суворину от 27 марта 1894 г. отметил: «Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие...»<sup>8</sup> Эта тема еще более подчеркнута выступает, когда Таня ночью обнаруживает, что муж разговаривает с видением — со своим двойником. Здесь выпукло проявляется разница между нервной, но нормальной Таней и сумасшедшим Ковриным. Видно и то, что какая-то очень существенная черта отличает гениальность от умопомешательства. Гений Таня уважает, но не может принимать сумасшествие, к нему она чувствует только сожаление. Таня ничего не абсолютизирует, и ее фигура в рассказе играет роль как бы двойного зеркала, в котором и Песоцкий и Коврин отражены в своей взаимной соотнесенности. Пожалуй, в их характерах только эгоизм является общей чертой, этот общий эгоизм как раз и есть для Тани самое тягостное.

Изучая значение сна, сновидения и переходя к природе гения, А. Шопенгауэр делал вывод: «...гениальные личности зачастую плохо заботятся о своем собственном благополучии. Как свинцовый привесок постоянно приводит тело в то положение, какого требует его, определенный этим привеском, центр тяжести,— так то, что действительно важно для человека, постоянно притягивает силу и внимание его интеллекта туда, где заключается эта важность; всем прочим человек занимается без истинной серьезности. Поэтому только крайне редкие ненормальные люди, способные видеть истинно серьезное не в личных и практических целях, а в объективном и теоретическом, в состоянии воспринимать сущность вещей и мира, т. е. высшие истины, и передавать их тем или другим образом и способом. Ибо серьезная сторона этой сущности мира, приуроченная не к индивидууму, а к объективному, есть нечто чуждое человеческой природе, нечто неестественное, собственно сверхъестественное; но только одною ею и бывает человек велик, и потому тогда его творчество приписывается различному с ним гению, который им овладевает. Для такого человека его творчество или мышление — цель; для остальных это — средство»<sup>9</sup>. Для Чехова неприемлемы обе крайности: и оторванность гения от жизни и овеществление человеческой личности. Поэтому писатель создает такую ситуацию, когда оба его героя, руководствуясь односторонними устремлениями, должны потерпеть крах.

Примечательно и то, что Чехов считает чувство избранности болезненным. Коврин в своей неудовлетворенности изливает всю желчь на Таню; конечно, психологически мотивируется, почему он раздражителен, капризен и придирчив, но думается, что присутствие старого Песоцкого только усиливает это психологиче-

ское состояние, ведь оно напоминает Коврину, что тому удалось что-то сделать, осуществить в жизни, и, может быть, поэтому усиленно ощущается им чувство неполноценности, ведь Коврин, стремясь охватить бесконечное, думал о гигантском, необъятном, поражающем, — а в действительности он только посредственный профессор, который излагает скучным, вялым, тяжелым языком чужие мысли.

Окончательный разрыв между Ковриным и Таней не показывается рассказчиком. Начиная повествование, Чехов подробно представляет героев, их отношение друг к другу, их раздумья о прошлом и настоящем, размышления о будущем. Но Коврина окружает какая-то таинственность, неопределенность. Четко вырисовывается его доброе, родственное чувство к Песоцким и оттенки его тяготения к Тане. А то, что важнее всего для него — его работа, формирование научной карьеры — овеяны громкими словами доброжелательных Песоцких и лестными тирадами черного монаха.

Однако «Черный монах» — не фантастический рассказ, наподобие фантастических рассказов Мопассана. Мопассана загадочная тематика интриговала уже с первых шагов его творческого пути; не лишне вспомнить раннее стихотворение «Солнечный удар», где таинственный элемент налицо<sup>10</sup>. И в этом смысле, пожалуй, «загадочные» рассказы Тургенева, такие, как «Фауст», «Призраки», «Сон», ближе к мопассановской постановке этой темы. Ибо у Тургенева и Мопассана натуралистическое описание действительности не однажды переходит к передаче трансцендентных, таинственных ощущений<sup>11</sup>.

Чехов же в рассказе «Черный монах» показывает человека, у которого нервы расстроены, который сам осознает свою болезнь, но находит удовольствие и утешение в галлюцинациях, льстящих ему. Историю Коврина, кажется, легко было бы сравнить и с «Медным всадником» Пушкина и «Записками сумасшедшего» Гоголя. Там восприятие действительности также ведет к раздвоению личности, но раздвоение это имеет совершенно иной характер. У Евгения и Поприщина преобладает разорванное сознание, деструктивное, дисгармоническое начало. А бред Коврина основывается на внутренней гармонии. Специфика грез Коврина в том, что он устами черного монаха высказывает все свои самые затаенные чаяния, это и делает его радостным и счастливым. Ему кажется, что он достиг всего, к чему стремился, поэтому он в приподнятом настроении, доброжелателен и великодушен.

В «Красном цветке» Гаршина вторжение грубой действительности в жизнь героя становится причиной душевной болезни. А у Чехова Коврин сам уходит от действительности в мир своих воображений, как будто бежит от живой жизни в свой уединенный мир. Поэтому же он не сопоставим и с Иваном Карамазовым, который впадает в белую горячку, постоянно

анализируя смысл человеческой жизни, причины человеческого страдания, унижений, отсутствия гармонии. У Чехова новизна не только в точном диагнозе, ведь и Тургенев, и Мопассан, и Гаршин тоже дают явлению вполне реальное объяснение, а в том, что Чехов, опираясь на открытия психофизики, психологии, психиатрии и психопатологии, мог избежать натуралистических деталей и показал вполне убедительно проявление этой болезни в поведении и ее воздействие на физическое и психическое состояние человека. Поэтому-то Чехов фантастический элемент лишает сопровождающих его таинственных аксессуаров.

Следует, конечно, объяснить и то, что романс Газзано Брага, о котором говорится в рассказе «Черный монах», намного усиливает игру фантазии. Популярная в то время в России серенада, сочиненная на слова неаполитанца М. М. Марчелло, своим содержанием, своими щемящими, порой сладкими звуками, могла мощественно воздействовать на мир чувств человека, на его восприимчивость, усилить его склонность к мечтательности. Таня разучивает этот романс со своими друзьями, ведь для его исполнения необходимы скрипач, пианист и два женских голоса: сопрано и контральто.

Эту же серенаду сам Чехов мог часто слышать в Мелихове, где гостиная была рядом с его кабинетом. На скрипке играл Потапенко, пела Лика Мизинова. Любопытно, что и сегодня эти ноты лежат на рояле Мелиховского музея Чехова. Наверное, писателю часто приходилось работать под звуки этой серенады.

Рассказчик уделяет внимание тому, как герой воспринимает песню: «...оставив книгу и вслушавшись внимательно, он понял: девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса» (VIII, 232—233). Любопытно, что в рассказе почти точно переданы слова романа<sup>12</sup>. Эти слова и звуки возбуждают Коврина и толкают его на то, чтобы раскрыть Тане легенду о черном монахе. Да, аромат весенней природы, прекрасный сад, живые краски сыграли свою роль. Многообразие весеннего пейзажа изображается в произведении особенно ярко, со всем богатством оттенков. А затем Коврин вспоминает и старинный парк: «...угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не на целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроенное, что хоть садись и балладу пиши» (VIII, 226). Есть явное соответствие между этой картиной природы и романсом,

который по своему содержанию ничуть не похож на неаполитанские песни, с их жизнерадостными проявлениями, весельем.

Н. М. Фортунатов в своем исследовании о «Черном монахе», подробно анализируя рассказ, выискивает в нем структурные параллели с сонатами. Он указывает, что Д. Д. Шостакович в 1943 г. говорил, что «Черный монах» написан «почти как соната». Затем Н. М. Фортунатов припоминает ответ Д. Д. Шостаковича на вопрос об этой версии и пересказывает уточнение композитора: «...надо написать не „как соната“, а как „сонатная форма“. Вернее всего, надо сказать так: „Черный монах“ написан в сонатной форме»<sup>13</sup>. И Н. М. Фортунатов подробно разъясняет специфику сонатной формы: трехкратность повторения, экспозицию, разработку и репризу. Он подробно рассматривает рассказ и свои очень интересные наблюдения сводит к подтверждению этой идеи.

А между тем «Черного монаха» не так легко разделить на три части, несмотря на то, что в рассказе девять глав. В пяти главах доминируют радостные ноты, причем они охватывают только первые дни пребывания Коврина у Песоцких. Шестая и седьмая главы уже наполнены тревогой, ведь и свадьба здесь — плохое предзнаменование: «...от плохой наемной музыки, крикливых тостов и лакейской беготни, от шума и тесноты не поняли вкуса ни в дорогих винах, ни в удивительных закусках, выписанных из Москвы» (VIII, 247). В седьмой главе, действие которой уже происходит через полгода, Таня обнаруживает болезнь мужа. В восьмой они снова в деревне летом, здесь совершается разрыв между Таней и Ковриным. А девятая глава разворачивается спустя два года. Это единственная глава, где Таня отсутствует: Коврин, живя уже с другой женщиной, получает Танино письмо. Именно это письмо заставляет Коврина осмыслить свою трагедию в связи с трагедией Тани и ее отца, и тем самым глубже ощутить эту трагедию: «Оттого, что несчастная, убитая горем Таня в своем письме проклинала его и желала его погибели, ему было жутко, и он мельком взглядывал на дверь, как бы боясь, чтобы не вошла в номер и не распорядилась им опять та неведомая сила, которая в какие-нибудь два года произвела столько разрушений в его жизни и в жизни близких» (VIII, 255).

Как видим, частей в рассказе больше, чем три. В принципе могли бы найтись основания для того, чтобы сблизить «Черного монаха» с другой музыкальной формой, с серенадой. Композиционно сближает этот рассказ с серенадой, например архитектоника сюжета: ведь начало его — это переход от воспоминаний к действительности, а потом, в конце, от действительности к воспоминаниям: Коврин в предсмертные минуты вспоминает Таню, роскошный сад, старый парк, свою молодость, смелость и радость. То есть он вспоминает лучшее в своей

жизни опять под звуки романса Брага; он слышит, как заиграла скрипка и запели два нежных женских голоса. Если учесть, что романс Гаэтано Брага начинается со скрипичного соло и им же заканчивается, то по своей структуре рассказ построен совершенно по тому же типу: он обрамлен в начале и в конце мотивами воспоминания, а содержание романса отвечает вся история Коврина и Тани.

Снова появляется черный монах, он снова внушает Коврину считать себя «избранником божьим». Коврин вспоминает свои прежние разговоры с черным монахом, но происходит резкий поворот: герой все зовет Таню. Это повторяется трижды, несмотря на жесточенность Тани, на ее беспощадно откровенное письмо. Пожалуй, самое существенное здесь то, что воспоминания о Тани, о счастье, о молодости, о роскошном саде возникают у Коврина вне связи с черным монахом, а в связи с живой, действительной жизнью.

Почему Коврин умирает счастливым? Потому что в нем созревает такое состояние, когда ощущается возвращение возможностей, присущих ему изначально, и он способен уже осознать, что ими нужно пользоваться не так, как он это сделал. Открытость рассказа явно намекает на то, что следует по-иному реализовать эти возможности. Поэтому-то в последний момент все переоценивается.

Из всего этого объективно вытекает и то, что рассказ не пессимистичен, ибо человеческие возможности сохранены, несмотря на ряд трагедий, несмотря на отчужденность Коврина. Смысл рассказа, таким образом, и в том, что нужно жить по-другому, не уходить от действительности, а жить всей полнотой жизни. Человек сам это должен устроить. Рассказ не порождает угнетающего настроения: развитие основной художественной идеи, по существу, опровергает упомянутый выше тезис Шопенгауэра. Но в этом же и разгадка того, почему бросил Чехов проблему сумасшествия и не возвращался к ней в дальнейшем своем творчестве. Продолжая тему «проникновенных» сумасшедших, Чехов вынужден был бы окончательно погрузиться в разные варианты полной отчужденности. Чехов же эту цель отвергал. Насколько он осуждал ложные иллюзии, настолько же верил в силу разума, человечности. В этом очищающая сила «Черного монаха»<sup>41</sup>.

В «Черном монахе» Чехов отражает явления в их взаимосвязи, многозначности. Писатель охватывает единство многообразия внешнего и внутреннего мира в их постоянном пульсировании, движении, изменении, в постоянных переходах. С точки зрения архитектоники рассказа это достигается писателем следующим образом: он изображает на первый взгляд случайную ситуацию из жизни своего героя. Затем по ходу развертывания темы обнаруживается, что случайная ситуация — единственно возможная и самая закономерная для этого человека.



Следует указать и на то, что создавшаяся ситуация не абсолютизируется, но выделяется специфическим акцентом.

В «Черном монахе» выделены четыре сегмента судьбы Коврина. Первый — приезд к Песоцким, новые впечатления, любовная интрига, ведущая к свадьбе. Причем о впечатлениях, взаимоотношениях героев рассказывается более подробно, чем о последующем их браке. Второй сегмент — совместная жизнь с Таней в городе, когда она обнаруживает болезнь мужа. Третий — снова в усадьбе, летом, когда Коврин протестует против лечения и усиливается взаимная раздражительность, даже ненависть друг к другу. Четвертый сегмент — через два года в Крыму, на берегу моря, куда отвезла лечиться Коврина новая спутница его жизни. Эти четыре разреза судьбы героя составляют объективное время повествования. Однако по мере развития событий писатель заставляет своего героя вспоминать прошлое, связывать происшествия давних лет с настоящим, осмысливать сложившиеся обстоятельства в их связи с предыдущими, мотивируя мысли, ожидания, раздумья (интеллектуальная линия) с порой импрессионнистическими картинками природы, звуками музыки, ароматом цветов, шумом моря, создающими настроенные и сопутствующими раскрытию сюжета от начала до конца, с нагнетением желаемого и намеченного оттенка. Все это усиливается воспоминаниями, опущением каких-то звеньев, например, окончательного разрыва между Таней и Ковриным, о котором сообщается только в связи с получением письма Тани и реакцией Коврина на это письмо, оказывающее роковое воздействие на его жизнь и напоминающее ему, как он был несправедлив и жесток. Таким образом, внутреннее, субъективное время обрамляет в структуре рассказа всю жизнь героя. Итак, художественное время — такой же организующий фактор чеховского произведения, как и позиция повествователя<sup>15</sup>.

Такой же эффект достигается и повторением определенной детали (каким видит сад и парк Коврин при первом приезде, потом спустя год — в период лечения и т. д.), на первый взгляд даже незначительной, но вызывающей своеобразные ассоциации, порой трудноуловимые. К этому следует добавить, что эти повторения порождают дополнительные смыслы. И известная краткость, компактность, фрагментарность повествования заставляют внимательного читателя ощутить важность моментов, которые опускает автор — например того, как (об этом уже говорилось в другой связи) разошлись Коврин и Таня, как умер старый Песоцкий, как погибает сад.

Иногда, напротив, автор использует для той же цели подробную детализацию (почти идентичный пересказ серенады Брага во второй и девятой главах и т. д.). Этот прием означает перевод мысли в эмоциональную сферу и также очень характерен для повествовательного рисунка Чехова. Так создается очень сложная, совместившая разные уровни и планы, но

на первый взгляд чрезвычайно простая форма письма Чехова.

Следует указать и на то, что одна фраза последней главы рассказа («Жил он уже не с Таней, а с другой женщиной, которая была на два года старше его и ухаживала за ним, как за ребенком» — VIII, 253) предвещает мотив, частый в литературе XX в. Эта побочная тема у другого писателя могла бы стать стержнем самостоятельного повествования. Ведь немецкий писатель Фридрих Дюрренматт на основе сходного явления написал свою известную пьесу гротескного характера: «Визит старой дамы». В этой связи можно вспомнить и очень популярную ныне пьесу английского драматурга Питера Шеффера «Конь», которая раскрывает целый ряд явлений, калечащих личность молодого человека Элена Стренга, в одну ночь ослепившего шесть коней. Лечащий его провинциальный врач-психиатр Дайсарт приходит к выводу, что вылечить пациента — значит подавить в нем страсть, сделать его «нормальным», пустым, дужинным человеком. Это открытие, к которому врач приходит, учитывая и свой собственный опыт и собственную жизнь, ведет к сложному и болезненному освоению действительности. Пьеса Шеффера, несмотря на возбуждающую силу, использование глубин психологии, ужаса и секса, на самом деле — только слабый вариант ковринской истории, и, пожалуй, здесь определенную роль могла сыграть популярность Чехова на Западе. Однако это уже тема другого исследования, проблема преемственности и типологического сопоставления.

Предпосылка долговечности чеховской прозы — именно в том, что все противоречия действительности писатель раскрывает в их единстве, сгущая все в эстетически оформленную целостность. Такое произведение — всегда законченное художественное целое, даже тогда, когда сюжетно-фабульная линия остается открытой, незавершенной, дающей повод для размышлений, осознания сложной нравственной соотнесенности личности и общества, требующей от читателя самостоятельной внутренней духовной работы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Чехов А. П. Палата № 6.— Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., т. 8. М., 1977, с. 97.— Дальнейшие ссылки на произведения Чехова даются в тексте по этому изданию с указаниями в скобках тома — римской цифрой, страницы — арабской.

<sup>2</sup> Об этом более подробно и с интересными выводами писал Г. П. Макогоненко в своих исследованиях о творчестве Пушкина в 1830-е годы (Макогоненко Г. П. 1) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974; 2) Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982.

<sup>3</sup> Чехов А. П. Письмо к И. И. Россолимо от 11 октября 1899 г.— Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 18. М., 1949, с. 243—244.

<sup>4</sup> См.: Рев М. Специфика философского рассказа А. П. Чехова («Палата № 6»).— *Studia Slavica Hung.*, t. XXV. Budapest, 1979, p. 327—336.

<sup>5</sup> См. работы: Елизарова М. Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958; Сахарова Е. М. «Черный монах» и «Ошибка» Горького.— В кн.: А. П. Чехов. Сб. статей и материалов. Ростоз н/Д, 1959; Френкель М. И. Загадки «Черного монаха».— Учен. зап. Костромского пед. ин-та, Филологическая серия, 1969, вып. 14; Кулешов В. И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века.— В кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1973; самый интересным и ценным с точки зрения понимания авторского замысла следует признать анализ В. Б. Катаева в кн.: Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979.

<sup>6</sup> Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь».— В кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 387—388.

<sup>7</sup> Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы /Пер. Ф. В. Черниговца, т. 3. СПб., 1895, с. 213—214.

<sup>8</sup> Чехов А. П. Собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 16, с. 132.

<sup>9</sup> Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы, с. 352—353.

<sup>10</sup> Сборник стихотворений Мопассан мечтал издать еще в 1837 г., но издал лишь в 1880 г. С точки зрения сравнительно-исторического анализа очень полезно было бы подробное сопоставление этого стихотворения, «Призраков» Тургенева, «Дамы с собачкой» Чехова и «Солнечного удара» Бунина.

<sup>11</sup> По этому вопросу более подробно см. статью: Зельдгейн-Деак Ж. «Сон» Тургенева. К проблеме поэтики «Таинственных повестей».— Studia Slavica Hung., t. XXVIII. Budapest, 1982, p. 285—298.

<sup>12</sup> Слова романса на русском языке:

- Но что за звуки слышу я?  
Душу они волнуют.  
Я не в силах заснуть...  
Всю ночь меня  
дивные звуки чаруют.  
Ах, ужель не слышишь ты —  
твою больную дочь они зовут!..
- Нет, ничего не слышу я,  
спи, ангел мой, спокойно.  
Тихо деревья колышатся,  
озарены луною.  
Звукам не верь,  
ты бредишь, родная, дитятко,  
ты ведь больна...
- Ах, нет, нет, это слышится  
песня прекрасная...  
С небес к нам летит она  
и в небеса, небеса лазурные  
зовет меня с собою  
и овладела моей душой.  
Прощай, родная мама,  
меня та песнь зовет с собой.  
С небес к нам летит она  
и в небеса, небеса лазурные  
зовет меня с собою  
и овладела моей душой.  
Прощай, родная мама,  
меня та песнь зовет с собой!  
Песня все зовет меня с собой...

<sup>13</sup> Фортунатов Н. М. Пути исканий. Музыкальность чеховской прозы. М., 1974, с. 108.

<sup>14</sup> Чехов 25 января 1894 года писал Суворину о «Черном монахе»: «...если автор изображает психически больного, то это не значит, что он

сам болен. „Черного монаха” я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через поле, приснился мне, и я, проснувшись утром, рассказал о нем Мише». — Чехов А. П. Собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 16, с. 118.

<sup>15</sup> См.: Рев М. Новизна русского рассказа на рубеже XIX—XX вв. и его воздействие на развитие славянской и европейской новеллистики. — Hungaro-Slavica. Budapest, 1978, p. 265—272.



Л. А. ИЕЗУИТОВА

**О «НАТУРАЛИСТИЧЕСКОМ» РОМАНЕ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.**

(П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров)

«Разговор зашел о новом направлении искусства, <...> Левин сказал, что французы довели условность в искусстве как никто и что поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму».

Л. Толстой. «Анна Каренина»

«Если о натурализме мир будет спорить ожесточеннее, чем о других литературных канонах, то потому, что натурализм принадлежит не только искусству, но и миру».

Г. Манн. «Золя».

В течение многих десятилетий в нашей стране существовала традиция рассматривать натурализм в искусстве и литературе как ухудшение реализма, приводящее к нарушению основных законов и принципов искусства вообще. Приведем, к примеру, характерное определение, данное в философской энциклопедии: «Натурализм в искусстве — метод художественного творчества, характеризующийся стремлением к внешнему правдоподобию деталей, протокольному описанию и изображению единичных явлений, отказом от обобщений и типизации...» Исследователи натурализма в европейском искусстве в большинстве своем давно преодолели эту затянувшуюся болезнь. С конца 1960-х годов и «русский натурализм» стал предметом изучения и спора. Ему посвящены аналитические статьи, разделы монографий, главы в академических историях литературы, диссертации<sup>1</sup>.

Однако призыв В. И. Кулешова изжить «понимание натурализма как антиреализма, близорукого эмпиризма, апологе-

тики буржуазной действительности», чтобы подвергнуть разно-  
стороннему изучению все его «разновидности и их ценность  
в литературе»<sup>2</sup>, остается в силе, поскольку давняя инерция  
резко противопоставлять натурализм реализму, рассматривать  
натурализм как отступление от реализма дает себя знать в са-  
мых серьезных и обстоятельных работах. Остановимся для при-  
мера на некоторых положениях работ С. И. Чуприна. Обос-  
новывая собственную точку зрения и опираясь на работы  
Е. Б. Тагера, Чупринин разграничивает понятия натуралистич-  
ности как «копиистики, бескрылости, аморфности, цинизма и то-  
му подобных малопочтенных качеств» и натурализма, который  
как метод и литературное движение «окончательно сформиро-  
вался во второй половине XIX в. и обладал собственным эсте-  
тическим кодексом, собственными эстетическими ресурсами  
и собственным арсеналом средств и приемов»<sup>3</sup>. Однако, изла-  
гая содержание этого кодекса, Чупринин постепенно сводит его  
к отвергнутой им натуралистичности, поскольку, по его мне-  
нию, натурализм второй половины XIX в. установкой на «опи-  
сательность, фактографизм, „объективизм“ отступал от высот,  
завоеванных литературой»<sup>4</sup>, поскольку реализм идет вглубь яв-  
лений и типизирует, а натурализм распространяет наблюдение  
за жизнью вширь, подменяя диалектику сложных отношений  
литературы и действительности, присущей реализму, «законами  
арифметического сложения», журналистскими приемами обра-  
ботки и использования материала: введением в беллетристиче-  
скую ткань «человеческих документов»: «протоколов жизни»,  
фактографии, копирования и т. п.<sup>5</sup> В итоге исследователь соли-  
даризируется со специалистом по французскому натурализму  
Е. И. Михлиным, утверждавшим, что натурализм в конечном  
счете враждебен реализму, хотя и является его тенью<sup>6</sup>. Деталь-  
ный анализ произведений Боборыкина и Амфитеатрова, пред-  
принятый Чуприным, приводит его к выводу, что писатели  
последовательно воплощали в творчестве принципы натурали-  
зма, неизбежно вставляли на путь эмпирического описательства  
и оказывались на грани не-литературы.

Научная проблема изучения «русского натурализма» может  
быть успешно решена в случае анализа совокупности фактов,  
принадлежащих этому явлению: его характеристики как лите-  
ратурного направления или движения; его отношения к запад-  
ному натурализму, к русскому и западному реализму и модер-  
низму; его особенностям как миропонимания и метода, родо-  
вым чертам его поэтики и поэтики отдельных жанров; его  
теории на русской почве; его существованию в творчестве отдель-  
ных писателей. Для начала надлежит последовательно ответить  
на ряд вопросов: что такое натурализм как теория и как ли-  
тература? В какой мере русские писатели, называвшие себя  
«натуралистами» или «золаистами» и не называвшие себя  
ими, ими являлись? Как их теории и творчество могут быть

соотнесены с теорией Золя? Почему произведения некоторых из них находились на грани литературы и беллетристики?

\* \* \*

Начиная разговор, невозможно обойти Золя, поскольку натуралистическое движение впервые осознало себя в его критических статьях, поскольку для французской литературы он был главой натуралистической школы, а в России, где впервые и регулярно печатались его теоретические статьи, литературное движение развивалось под знаком освоения Золя. В то же время все пишущие о натурализме в России обычно обосновывают свою точку зрения, опираясь на положения его теории, якобы дающие повод к истолкованию натурализма как копии, сколка с действительности.

Напомним кратко некоторые положения теории Золя. В статьях, объединенных им в сборник «Что мне ненавистно», Золя раскрывает формулу «художественное произведение есть кусок действительности, увиденный через темперамент»<sup>7</sup>. «Кусок действительности» (или: «живая природа», «ничем не прикрашенная действительность», «подлинная натура») Золя определяет как необходимый материал. Пренебрежение им снижает художественную ценность произведения. Примером творчества художника, в картинах которого отсутствовало «знание природы, изучение подлинной действительности», было для Золя творчество Доре (24, 71). Под «темпераментом» Золя имел в виду силу таланта, выражающую себя в «единстве формы». Знание жизненного материала для Золя становится фактом искусства, если он пропущен через «могучую индивидуальность, сумевшую построить рядом с миром, сотворенным богом, свой собственный мир, который, однажды представ перед моими глазами, уже никогда не изгладится из моей памяти и будет узан повсюду» (24, 29). В споре с Прудоном и Тэном, сводившими искусство к категориям пользы и правды жизни, Золя кладет в основу анализа и оценки произведения принцип прекрасного, позволяющий описать его как эстетический феномен. «Я» художника Золя понимает как часть «самой природы» и исторической действительности. Это «Я» непременно рассказывает не о себе только, а о себе как о существенном в жизни — «о целой эпохе, о целом народе» (24, 213).

Таким образом, говоря о принципах изображения «куска действительности», Золя по сути формулировал некоторые общие законы искусства вообще и «подражательного» искусства в особенности. Последующие работы, объединенные им в сборник «Экспериментальный роман» (1880), он рассматривал как конкретизацию и развитие незыблемых для него формул искусства, воссоздающего жизнь в формах самой жизни.

В двух центральных статьях сборника — «Экспериментальный роман» и «Натурализм в театре» (обе впервые напечатаны в «Вестнике Европы» за 1879 год) Золя объяснил собственное понимание термина «натурализм». В самом широком, всеобъемлющем смысле «натурализм» для него — это свойство искусства, связанное с его мимесической способностью наблюдать живую «натуру» и воспроизводить ее на языке искусства; «натурализм» как явление эстетической мысли есть осмысление этой способности и качества искусства в трудах от Аристотеля и Буало до собственной его теории включительно. Золя связывает эволюцию натуралистической способности искусства с эволюцией самой жизни и с эволюцией культуры — с изменением человеческих представлений о жизни, с эволюцией форм искусства.

Термин «натурализм» применительно к искусству XIX в. Золя употребляет в значении «реализм» в нашем современном его понимании, они для него являются синонимами. «Натурализм» в теории Золя — это магистральное направление искусства XIX в., это и его метод, который позволяет реализовать задачи направления. Событием, вызвавшим к жизни натурализм, Золя считает Великую французскую революцию, потрясшую основы сознания; натурализм как порождение революции «знаменует собою целый век, развитие современного сознания, силу, которая ведет нас вперед и работает на благо будущих веков» (24, 327). Задача натурализма в искусстве — заменить абстракции классицизма реальностью, фантастические черты романтизма — точным анализом, цель которого — «изучать человека, добираться до самой сути его естества, не уподобляясь писателям-идеалистам, которые спешат с конечными выводами и придумывают человеческие типы» (24, 326).

Золя не отделяет литературу от культуры революционной эпохи: «натуралистические задачи» стали перед всеми «зачинателями нового мира» — «в политике и в философии, в науке, в литературе и в искусстве» (24, 326). Ученый, физиолог или медик, заинтересован в понимании психофизиологического механизма мысли, страсти; социолог или политик занят научным объяснением поведения человека в обществе; писатель-натуралист стремится ответить на те и другие вопросы на языке искусства.

Сферой натурализма в литературе Золя считал реалистический роман, который занимался «исследованием природы, людей и среды» (24, 334); его достижения Золя связывал с творчеством «психолога» Стендаля, «доктора социальных наук» Бальзака, их последователей и продолжателей — Флобера и братьев Гонкуров, «углубивших анализ человека, подверженного влиянию среды» и «обогативших реализм изысканным стилем» (24, 333—334).



Собственный роман и теорию натурализма Золя считал продолжением натурализма предшественников. Свои статьи он рассматривал как форму самосознания реалистического искусства, развитие его принципов, совершенствование теории его метода. Золя кладет в основу метода искусства обязательность точного наблюдения, строгой безличности и бесстрашной объективности, как это сделало принципом работы современное естествознание в лице Дарвина и Кл. Бернара, современная социология в лице прежде всего Ип. Тэна. Парадоксально, но эти требования вызвали у русских интерпретаторов так много кривотолков, что на их понимании Золя необходимо остановиться особо.

Статью «Чувство реального» (1878) Золя посвящает разговору о точности наблюдений, списыванию с природы, которое должно превратить произведение искусства в «протокол». Термин «протокол» возник у Золя в качестве противопоставления явлению, названному выдумыванием приключений, имеющих целью развлечение, мелодраматические эффекты ради них самих. «Протокол» Золя понимает как глубокий анализ жизненных фактов с целью обнаружения внутренней логики истории, психологии и физиологии, т. е. поэзии самой жизни. «Протокол» Золя просит не смешивать с эмпирическим списыванием с природы, с беспомощным удвоением жизненных фактов в литературе.

Золя воюет с произволом пристрастного вмешательства «романиста-идеалиста» в сюжет произведения, который тот подчиняет диктату своей воли. Пересоздавая жизнь в искусство, писатель-натуралист должен оставаться «регистратором фактов», создателем «подлинных человеческих документов». Стержневой категорией такого рода творчества Золя считает «объективность». Она последовательно проходит через все этапы творческого процесса и все элементы художественного произведения. Объективность — это такое наблюдение за фактами, такое собирание и анализ их, целью которого является установление скрытого смысла социальных и исторических сдвигов, познание объективных законов течения «природной», «исторической» и «социальной» жизни. Это и поиски особой формы искусства, которая имитирует перед читателем (или зрителем) объективный ход жизни. Такая форма искусства предполагает «безличность» автора, отсутствие прямых способов выражения авторского голоса. Картина жизни должна «сама собой» заставить читателя «содрогаться или смеяться», «извлекать для себя уроки из этого зрелища». Объективность диктует и способы обрисовки героя. «Персонаж, списанный с природы», с собственными недугами и «тайниками души», с собственным автономным внутренним миром, не являющимся повторением души романиста, должен прийти на смену надуманному или идеализированному персонажу обветшалого классицизма или романтизма.

Со страстью борца Золя пишет, чего достигнет натуралист-романист, следуя принципу объективности: «Мы преподаем горькую науку жизни, мы даем возвышенный урок правды. Мы как бы говорим: вот что существует в действительности, постарайтесь же с этим считаться» (24, 338).

Уязвимым звеном теории Золя считается и является обоснование «экспериментального метода»: оно несет на себе ограниченность механистического сближения — пусть по аналогии — методов искусства и науки и издержки (как, впрочем, и достоинства) антропологизма второй половины века. Парадоксально, но более всех недостатки метода видел сам Золя, который указывал, что он далек от совершенства, поскольку «законы, объясняющие механизм интеллектуальной жизни человека и его страстей, пока не открыты», поскольку и наука и литература «вступили в пору лепета» (24, 255). Очевидно, необходимо отвлекаться от слабостей и частностей, имеющих исторический характер, не сводить к ним теорию и практику Золя, и тогда станут в полную величину и художественные открытия Золя и его требование сделать литературу орудием познания законов человеческой природы и социального мира, что так необходимо для создания «разумного и справедливого устройства». Луначарский видел заслугу Золя в том, что он «более сознательно, чем Бальзак и Флобер, ставил перед собой задачу заставить художественную литературу путем подражания научным методам служить объективному познанию общества»<sup>8</sup>.

Триада, составляющая основу механизма «экспериментального метода» (наблюдения над жизненными фактами — идеи художника, возникшие на основе наблюдений — эти идеи, развернутые в качестве «эксперимента» в художественном произведении, где писатель наглядно покажет, какое влияние оказывает на «интеллект и страсти человека наследственность и социальная среда», в чем состоит «взаимное воздействие — общества на индивидуум и индивидуума на общество» — 24, 254) не утратила своего значения для писателя-реалиста и по сей день. Золя-художник шел по пути преодоления несовершенств и односторонностей собственной теории, в частности пытаясь избавиться от наивного перенесения законов биологии на социальный механизм общества; этот его путь совершался не вопреки, а благодаря логике теории «экспериментального романа».

Теория Золя не была адекватно воспринята всеми современниками и последователями. Поэтому Золя многократно возвращался к разъяснению ряда принципиальных для понимания теории натурализма вопросов. Один из них: не устраняет ли принцип объективности личность художника? Золя отвечал, что личность художника в натурализме не только не зачеркивается, но приобретает ответственное значение: «...эксперимент не

уничтожает дарования, наоборот, укрепляет его; гениальность человека (речь идет о художнике.—Л. И.) будет тем выше, чем убедительнее эксперимент докажет верность его интуиции; <...> в век развития науки гениальность человека должен подтверждать эксперимент» (24, 266). Не сама по себе, а в сочетании с «дедукцией и догадкой» «творческая фантазия художника» служит в натурализме важным орудием художественного познания (24, 247).

Второй вопрос: не является ли детерминизм как способ объяснения механизма природы (наследственности, физиологии), истории, социальной среды провозглашением власти судьбы над человеком, оказывающимся игрушкой в руках природного или социального фатума? Золя разграничивает детерминизм и фатализм: «Сколько раз нам пытались доказать, что поскольку мы не принимаем принципа свободы воли, а человек для нас — живая машина, действующая под влиянием наследственности и среды, то мы впадаем в грубый фатализм, низводим человечество на положение стада, которое бредет под палкой судьбы! <...> мы не фаталисты, мы детерминисты, а это не одно и то же» (24, 261). Различие между фаталистами и детерминистами Золя видит в том, что первые объясняют возникновение явлений «неизбежно и независимо от определяющих условий», т. е. по воле судьбы; вторые ищут закономерности явлений, а также условий, определяющих обстоятельства, играющих по отношению к явлениям «роль причины»; т. е. детерминисты «никогда не выходят из рамок законов природы», но отделяют их от совокупности конкретных причин конкретных явлений «для того, чтобы когда-нибудь можно было получить власть над этими явлениями и управлять ими. Словом, мы участвуем с нашим веком в великом деле покорения природы и многократного умножения могущества человека» (24, 261—262).

Для Золя и фаталисты и волюнтаристы — «метафизики», навязывающие литературе «умозрительные построения» и «метафизического человека», тогда как он уже «умер» (24, 278). Героем экспериментального романа стал «естественный человек», «мыслящее животное»; «он составляет частицу великой матери-природы и подчиняется многочисленным влияниям среды, в которой вырос и живет» (24, 358).

Свою теорию и литературную работу Золя рассматривал как стадию развития реализма, связанную с началом его сознательного самоопределения. Такой взгляд на Золя и его натурализм постепенно возобладал и среди писателей, критиков, ученых. Приведем несколько свидетельств. А. Франс в речи на похоронах Золя сказал о выдающемся значении его натурализма в истории европейской культуры: «...он был этапом в сознаний человечества»<sup>9</sup>.

Видный немецкий ученый Эрих Ауэрбах почти полвека спустя убедительно показал, что «двадцатитомная эпопея „Ругон-

Маккары» воссоздает типический образ времени между распадом революционности буржуазного сознания и началом социалистического движения, зарождением социалистического сознания», что Золя «гораздо последовательнее, чем Бальзак, охватил жизнь эпохи» и «жизнь общественных организмов». Как человек середины XIX столетия, Ауэрбах совершенно очевидно понимает ограниченность «антропологической концепции Золя», однако все это «не уменьшает художественного, морального и исторического значения его творчества»: никто из предшественников и современников Золя не мог сравниться с ним «широтой дыхания и гражданским мужеством» и в первую очередь «знанием жизни»<sup>10</sup>.

Б. Г. Реизов подвел итог осмысления Золя поколениями ученых, а также итог собственных исследований: «Натурализм Золя выходит далеко за пределы искусства. Это не сумма литературных правил, ограничивающая свои задачи советами „как писать“». Натурализм Золя — мировоззрение, особая позиция по отношению к действительности и особый метод исследования»<sup>11</sup>. Как показал Реизов, метод Золя — не есть шаг назад или вбок от магистральной дороги реализма. Золя — подлинный новатор. Его художественная психология — «естественный и закономерный результат почти векового развития науки о человеке»<sup>12</sup>; его художественная натурфилософия, слитая с могучей верой в прогресс, «приобретает размах эпоса о человечестве»<sup>13</sup>.

Освоение Золя в России — длительный и противоречивый процесс, имевший полярные тенденции. Представители одной сводили значение Золя к выражению направления или школы только французской литературы, где якобы господствовала апологетика «фотографизма» и прочих грехов эмпирической фактографии, где человек был якобы увиден и описан со стороны грубого физиологизма и полностью сведен к нему. Представители другой оценивали теорию и творчество Золя как выражение важного этапа современного ему реализма, когда реализм художественно осознал человечество как целостный биологический, исторический и социальный организм в его законоположенном движении, а человека как часть этого организма. В любом случае знакомство с Золя в России было дополнительным импульсом к развитию, поскольку русский реализм прошел огромный путь, на протяжении которого ему приходилось решать задачи, аналогичные тем, над решением которых бился Золя.

\* \* \*

Натурализм — русский, как и французский, — явление, которое может быть рассмотрено по крайней мере с двух позиций. Во-первых, — как полюс внутри многочисленных тенденций

развития реализма. Термин «натурализм» в этом случае служит знаком воспроизведения жизни максимально правдоподобно и является противоположностью другого полюса, означающего условные или «неправдоподобные» формы искусства. Во-вторых,— как фаза или стадия реализма, если речь идет о движении натурализма, начавшем формирование в 1880-х годах и существовавшем до 1910-х годов включительно. Реализм как целое полноводнее натурализма, хотя в отдельные моменты развития реализм равен натурализму. Реализм богаче натурализма по арсеналу художественных форм, поскольку он использует символ, фантастику, гротеск и другие средства художественной выразительности, не принадлежащие к натуралистической формуле «жизнь в формах самой жизни». Реализм шире натурализма по постановке творческих задач, поскольку не ограничивает человека функцией естественно-социальных детерминант; это позволяет ему более свободно, чем в натурализме, отыскивать «человека в человеке».

Установка реализма на изображение человека «среды» в разные отрезки движения то оказывалась очень свежей, актуальной (так было, например, с «натуральной школой», с революционно-демократическим направлением беллетристики 60-х годов, со «зنانьевским» реализмом 1900-х годов), то, по прошествии времени, оборачивалась ситуацией временной исчерпанности натуралистических задач, односторонностью, связанной с исторически ограниченным пониманием обуславливаемого и обусловленного.

Натурализм как тенденция развития самого реализма появился в России вместе с рождением реализма, хотя мимесическая способность искусства существовала задолго до реализма. Натурализм как прием был присущ и романтизму (существует даже термин — «натуралистический романтизм») и символизму (достаточно вспомнить романы Мережковского или Сологуба). Всякий раз натуралистическая тенденция имела особое функциональное назначение. Натурализм как фаза или стадия реализма (не школа!) в гораздо менее четком, чем у французов, виде зародился в 80—90-е годы. В обеих литературах подспудным толчком к его возникновению послужили, как известно, крупные историко-политические события (во Франции — поражение Парижской коммуны, в России — крах народничества) и великие научные открытия. В литературе возникла необходимость обратиться к человеку как сложному организму, вмещающему множество его определяющих детерминант.

Русский натурализм конца XIX и начала XX в.— явление широкое, претерпевшее эволюцию, поскольку развивалось на протяжении нескольких десятилетий. Он охватывал десятки имен, различные повествовательные и драматические жанры. Под углом зрения принадлежности к натуралистическому движению должны быть описаны многие факты литературы, о ко-

торых известно, что они имеют отношение к натурализму, но неясно, какие его идеи и формы они представляют. В. И. Кулешов обратил внимание на то, что в русском «натуралистическом реализме» присутствуют целые пласты литературы, тяготеющей к расширению «топографии», к описанию новых «человеческих документов». Это в первую очередь очерк, ориентированный на показ «самой жизни» больше, чем на ее творческое пересоздание. Литераторы, ограничивавшие свои задачи бытом или нравоописанием, представляли рядовую беллетристику, «близорукий эмпиризм» (Кулешов). К представителям этого «низкого» натурализма В. И. Кулешов относит Б. Маркевича, Д. Аверкиева, В. Авсеенко, Г. Данилевского и некоторых других. В случаях, когда описательные задачи уступали место анализу (или «эксперименту»), натурализм представлял «высокое» искусство.

Как безусловное достижение социологии русского натурализма наукой признаны очерки и циклы очерков «лирика» Гл. Успенского, социолога-идеолога Н. Шелгунова и социолога-практика А. Энгельгардта, наблюдателя-аналитика В. Короленко и экспериментатора Н. Гарина-Михайловского. Биологизм, психологизм, социологизм натуралистической фазы реализма нашли себе место не только в творчестве П. Боборыкина, Вас. и Вл. Немировичей-Данченко, К. Баранцевича и А. Будищева, но и в творчестве Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Лескова, А. Чехова и последующей плеяды реалистов начала века. «Высокий» натурализм получил своеобразное выражение и в литературе социалистического реализма. Его вершинные явления, скажем, «Пески», «Город в степи», «Железный поток» А. Серафимовича, представляют русский натурализм гораздо более, чем тенденциозный роман М. Арцыбашева «Санин». Изучение классической литературы под этим углом зрения хотя и началось давно (можно указать на статью Л. П. Гроссмана «Натурализм Чехова» в 7-й книге «Вестника Европы» за 1914 год или на статью Д. Тальникова в 11-й книге «Современного мира» за 1912 год, в которой говорится о творчестве Достоевского как об искусстве психолога-экспериментатора), но протекает медленно, работы последнего времени — все наперечет.

Сложность русского натурализма состоит в том, что русская литература последней трети XIX и начала XX в., не создав теории натурализма и борясь с эмпиризмом, приземленностью и грубой натуралистичностью, по существу решала «натуралистические задачи» (выражение Золя): от показа героя, идущего путем личного самосознания и путем сознания себя в мире, реализм приходит к изображению героя, в котором растворен и действует природный, исторический и социальный мир; от создания фабульного сюжета литература переходит к созданию сюжета эпического, бесфабульного, имитирующего

шествие самого бытия; от создания произведения, в эпицентре которого помещен типический герой или ряд типических лиц, литература переходит к созданию картин, в фокусе которых оказывались исторические, социальные, общественные организмы и коллективные герои. Образы коллективных героев получили множество видов и способов изображения. Словом, изменялись ресурсы реализма.

Настоящая работа посвящена трем писателям, которые осознали свою связь с современным натурализмом или «золаизмом» и пытались ее сформулировать: это — П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. В. Амфитеатров. И критика и они сами относили себя к русскому «золаизму», они либо разрабатывали теорию натурализма (Боборыкин), либо выражали свое к ней отношение в связи с собственным творчеством. Каждый из них будет представлен тремя зрелыми и характерными для русского натурализма романами: Боборыкин — социальными романами «Василий Теркин» (1892), «Перевал» (1894), «Тяга» (1893); Мамин-Сибиряк — социологическими романами о русском капитале «Три конца» (1890), «Золото» (1892), «Хлеб» (1895); Амфитеатров — центральной трилогией романного творчества — хроникой русской жизни «Концы и начала», состоявшей из множества полусамостоятельных томов, распределенных по трем частям: «Восьмидесятники», «Девятидесятники», «Закат старого века» (они создавались с 1903 по 1910 г.).

\* \* \*

Петр Дмитриевич Боборыкин (1836—1921) — автор десятков романов, журналист, критик, переводчик, драматург, театраль-ный деятель. Его фигура воспринималась современниками с долей скептицизма, причиной тому служила его «торопливая плодovitость» (слова Тургенева). А. Ф. Кони пересказал анекдот: при известии об окончании какой-то новой вещи писателя Щедрина мрачно произнес: «Опять набоборыкал роман»; но при этом редакторы журналов, не исключая Щедрина, спешили «на корню» купить его очередной роман: за пухлыми фолиантами сочинений стоял, как писал Кони, «европеец в лучшем смысле слова, служивший всю жизнь высшим идеалам общечеловеческой культуры, без национальной, племенной и религиозной исключительности». Кони характеризует Боборыкина как одаренного лингвиста, человека широких естественнонаучных и медицинских знаний, знакомого с движением человеческой мысли в различных областях, остро реагировавшего на правовые и общественные вопросы<sup>14</sup>. Боборыкина единодушно называли «отзывчивым писателем» (С. А. Венгеров), «главную ноту творческой деятельности» которого составляла способность «ловить моменты» и отмечать «полосы жизни», благодаря чему за ним закрепилось звание «летописца общественной мысли последне-

го тридцатилетия» XIX века и «живописца текущего времени»<sup>15</sup>.

О Боборыкине прочно установилось мнение как о русском натуралисте. Сам он писал, что для него, как и для Золя, не прошла мимо школа Ч. Дарвина, Ип. Тэна и Кл. Бернара. Ключ к пониманию романов Боборыкина помогают подобрать его же критические работы и мемуары. Боборыкин оставил после себя десятки статей о литературе, живописи, театре, создал двухтомный труд об эволюции европейского романа XIX столетия, написал несколько книг воспоминаний, в числе которых его знаменитые «За полвека» и «Столицы мира». Размышляя над отношением искусства к жизни, Боборыкин попытался создать оригинальную концепцию эволюции эстетического сознания европейца XIX века. Коротко остановимся на характеристике ее содержания и метода ее творца<sup>16</sup>.

Боборыкин называл свой метод научно-эстетическим или эстопсихологическим. Создавая его, он опирался на метод научной критики, разработанный выдающимся французским критиком-позитивистом Эмилем Эннекеном. Предложенная Эннекеном система анализа произведения предполагала такой его разбор, который раскрывал стиль как выражение индивидуальности автора и показывал взаимосвязь между психологией творца и продуктом творчества, между произведением искусства и эстетической психологией способных к его восприятию лиц. Сочетание эстетической, психологической и социологической точек зрения на искусство позволяло рассматривать его «как выражение души представителей искусства, да и народа, к которому они принадлежат»<sup>17</sup>.

Вслед за Эннекеном Боборыкин перенес «область прекрасного на психологическую почву», т. е. относился к произведению искусства как к символу, за которым скрываются представления о прекрасном и художника; и «масс, и целых народов», для которых он пишет и которые имеют с ним родственное — племенное, временное — по содержанию чувство прекрасного<sup>18</sup>.

Боборыкин применил эстопсихологический метод к анализу эстетических потребностей, чувств и представлений «европейского человечества XIX века» (выражение Боборыкина). В качестве объекта анализа он избрал роман, который считал, как и Золя, наиболее полным выражением эстетического самосознания эпохи. В качестве связующей идеи им взята идея эволюции (термин Дарвина) не просто романа, а реального романа, поскольку господствующей чертой эстетической психики европейского человечества, с точки зрения Боборыкина, является чувство объективности. Эволюцию реального романа в Европе XIX в. Боборыкин рассматривает как реализацию единственного эстетического чувства — объективности. Вот почему он выводит за пределы магистральной линии искусства XIX столетия



«субъективных» писателей — Диккенса, Гоголя, Достоевского, Теккерея и Щедрина: все они, будучи яркими талантами, не передали господствующей «натуралистической» тенденции развития эстетического чувства — стремления к объективности. Согласно этой логике, самыми значительными вехами на столбовой дорожке европейской «эстопсихии» оказываются французские романы — Бальзака, Стендаля, Флобера и, особенно, Золя, талант которого «как нельзя более проявляет дух нашей эпохи»<sup>19</sup>, поскольку Золя полнее, чем кто-либо из французских романистов, «показал возможность и необходимость воспроизводить человека современной эпохи во всей его психофизиологической и социальной сложности, поясняя отдельные характеры и темпераментом, и привычками, и всеми особенностями среды»<sup>20</sup>.

По мнению Боборыкина, русский реальный роман развивался самостоятельно и параллельно французскому. Черты объективного романного искусства начинаются в России с «Евгения Онегина» — романа «созидательного или зиждительного по преимуществу»<sup>21</sup>, первенствующая задача которого — «ясное воспроизведение реальной жизни» без «предвзятых идей, излишнего пессимизма или сентиментального идеальничания»<sup>22</sup>. В русском варианте объективность эволюционирует через «Героя нашего времени», романы Тургенева, Гончарова, Писемского, «самого сильного творческого таланта русского художественного бытописания» (Русск. роман, с. 306), Л. Толстого, через творчество шестидесятников и некоторых семидесятников и получает оригинальное воплощение в прозе Чехова.

В рецензии на первый том «Европейского романа» А. Г. Горнфельд обратил внимание на то, что «смелая и яркая формула» об объективности как наиболее характерной черте европейского романа прошедшего столетия является в то же время «слишком общей и неясной», что эта во многом верная идея Боборыкина «не вырастает из недр исследования, а прилагается к нему извне», что сам автор нередко относится к ней «формально-механически»<sup>23</sup>. Рецензент обнаружил действительно внутренне противоречивое понимание категории объективности, которое рождало и самые сильные и наиболее слабые стороны романов Боборыкина. Горнфельд указал еще на одну особенность творческой индивидуальности Боборыкина: понимание объективности искусства он довел до провозглашения абсолюта «самодовлеющего искусства», в романах же он — «человек партии», «направленец» и «принципист»<sup>24</sup>.

Характеризуя эволюцию реального романа, Боборыкин касался истоков собственного творчества, его положения среди современников, его отношения к французским натуралистам. Как это нередко бывает, он находил в чужих романах черты, которые скорее были присущи его художественной манере, нежели манере анализируемых писателей. Остановимся на ряде случаев такого рода.

Боборыкин относил свое творчество к разряду «строительного»: оно ставило задачей показать, что в русском обществе «было самого развитого, даровитого и культурного»<sup>25</sup>.

Анализ содержания русских романов под углом зрения собственных установок позволил Боборыкину взглянуть на них с неожиданной стороны. «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», «Борис Годунов» были для него произведениями, в которых «русская жизнь впервые воспринималась как предмет эстетического любования, затрагивая самые коренные расовые и бытовые черты» (Воспоминания, т. 1, с. 66). Существенным явлением «зиждательной литературы» Боборыкин считал «Семейную хронику» Аксакова — «доказательный пример того, как беллетристика могла бы воспроизводить тогдашнюю жизнь», «расширяя рамки и занося в летопись русского общества огромный материал и вне тех сюжетов, которые подлежали запрету» (Воспоминания, т. 1, с. 57).

В развитии русского реального романа на выдающееся место Боборыкин поставил «Отцов и детей». Следуя требованиям своего метода, Боборыкин говорил о наличии в романе зиждательных начал и «почувствовал, до какой степени в Базарове уловлены были коренные черты русского протестанта против всякой фразы, мистики и романтики» (Воспоминания, т. 1, с. 314). В базаровском нигилизме Боборыкин увидел «созидательного» больше, чем «разрушительного», поскольку в нем нашла выражение «страстная потребность» выработать новую мораль, «жить по своим новым нравственным и общественным принципам и запросам». На передний план в романе Боборыкин выдвинул свойственное демократической молодежи целомудрие нигилизма, проникнутого жаждой «серьезного служения „делу“ и высшим задачам прогресса» (Воспоминания, т. 1, с. 314—315).

Однако Боборыкин не видел сходства между собой и русскими предшественниками-классиками в способе обработки материала (разве что «найдутся некоторые ноты в тургеневском духе» — Воспоминания, т. 1, с. 319). По методу работы и технике письма ему близки писатели-шестидесятники, как и композиторы-«кучкисты», актеры сценической школы «театрального нутра», живописцы-передвижники — создатели русского беспощадного реализма, писавшие на злобу дня. Представителей этой «генерации» Боборыкин называет объективными или бытовыми реалистами и ставит им в особую заслугу «хорошее знание русского быта, души бытового человека, любви к характерным чертам русского ума, юмора, комизма и трагизма» — «языка, нравов, типичности и своеобразности лиц» (Воспоминания, т. 1, с. 294—295). Их упрекают в фотографичности, — пишет Боборыкин. Они напоминают ему фотографов, хотя у каждого есть и творческая обработка материала, но за то ни в ком почти он не видит «сочинительства», а недостаток обобщения вполне

искупается их житейской подготовкой, отсутствием фальши, их умением «живописать нам типы и подробности из мира серой массы»<sup>26</sup>. Им недостает широких обобщений, они невольно грешат и против объективности, но для Боборыкина это не только объяснимо, но и оправданно, поскольку они живописуют сегодняшний день, которым «слишком еще живут»<sup>27</sup>.

Одним из первых в русской критике Боборыкин определил отношение русского реального романа к французскому; для него это имело личный смысл: уже в 70-е годы о нем заговорили как о русском натуралисте — последователе нового французского течения. Боборыкин резонно заметил, что «по появлению в литературе он был старше на много лет» не только Золя или Доде, но даже братьев Гонкуров (Воспоминания, т. 1, с. 318). А между тем, писал Боборыкин, «у нас в журнальной и газетной критике <...> стали <...> обвинять в подражательности и тех из русских беллетристов, которые за долго до появления романов Золя были несомненными реалистами» (Воспоминания, т. 2, с. 188). Эта тенденция — во всех реалистах новейшей, шестидесятичной, формации видеть подражателей-натуралистов столкнулась с другой, объявлявшей, что французский натурализм — не оригинален, ибо в России был уже собственный натурализм, «так как у нас уже в 40-х годах сложилась своя „натуральная школа”». (Воспоминания, т. 2, с. 188). Очевидно, что существовала какая-то связь между «натуральной школой», «трезвым» реализмом 60-х и последующих лет и французским реализмом и натурализмом, писал Боборыкин, если «наш великий романист И. С. Тургенев», хорошо знавший ход развития русской литературы, «сделался горячим защитником принципов реальной школы, почитателем Флобера и прямым покровителем Эмиля Золя» (Воспоминания, т. 2, с. 188).

Эту связь Боборыкин определил как единое русло европейского реализма и натурализма, имевшее этапы развития и различные национальные варианты. Согласно такому подходу, «наша <...> натуральная школа является для беспристрастного исследователя только отдельным инцидентом в развитии реального романа в Европе, куда и Россия, в своей европейской доле, должна быть отнесена» (Русск. роман, с. 13). Европейский реальный роман, и в первую очередь французский, поскольку был долгое время, от Бальзака до Золя, в авангарде общеевропейского движения, прошел «фазы своей эволюции. Русский роман — одна из разновидностей развития, <...> при наличии национальных особенностей, — это отдел общеевропейского романа, он подчинен тем же законам развития, какие были и в западном» (Русск. роман, с. 13—14).

Собственный роман выделялся ему приближающимся к «бальзаковскому типу» романа, в котором торжествовал «принцип точного исследования», господствовала наблюдательность, ши-

рота и серьезность практических познаний, умение переплывать «человеческие документы» в акты «творческого созидания» (Роман на Западе, с. 444). Может быть, невольно проецируя романы Бальзака на свои, Боборыкин выделяет в них черты, соответствующие его собственной творческой манере. Так, он чрезвычайно высоко ставит Бальзака в качестве «первого делового бытописателя девятнадцатого века», по романам которого «можно изучить различные стороны деловой жизни во Франции»<sup>28</sup>. Среди достоинств «Человеческой комедии» Боборыкину дороги полнота и разнообразие описаний материальной и бытовой жизни Франции — здесь «и частная, и общественно-политическая жизнь, и столичный быт, и быт провинциальный, вместе с деревенскими нравами аристократия, высший финансовый мир, торгово-промышленный, администрация, армия, судебное ведомство, пресса и театр» (Роман на Западе, с. 438). Боборыкин характеризовал свой метод описания как экстенсивный, оттого он был так чуток к детально выписанной Бальзаком «картине огромного общества за известную эпоху»<sup>29</sup>.

Теорию натурализма и экспериментального романа и ее практическое осуществление у Золя Боборыкин рассматривал как выражение современных исканий реального романа. Он выделял в творчестве Золя ранний период «острого реализма» и находил в «Терезе Ракен» одностороннее увлечение «бесстрашным анализом нервно-животных побуждений» человека<sup>30</sup>. В первоначальных формулах экспериментального романа его не устраивала прямолинейность, с которой Золя устанавливал связь между взглядами писателей «на характеры, типы, события как на продукты общественного роста» и взглядами естествоиспытателей на явления природы (Воспоминания, т. 2, с. 348). Иначе — одобрительно — оценивал Боборыкин романное искусство Золя зрелого периода. Его достижения он связывал с открытием «интегрального» реализма (Бальзак и Стендаль представляли, по его терминологии, реализм «дифференциальный», личный). Золя, по характеристике Боборыкина, дал «анатомию и физиологию Второй империи и ее разлагающего влияния», показал «рост, становление и внутреннюю жизнь социальных организмов»: железных дорог, городов, универсальных магазинов и т. п. «Чрево Парижа» — это «громадный натюрморт»<sup>31</sup>; «Дамское счастье» — «целая поэма на тему современной индустрии»<sup>32</sup>.

Боборыкин указывает, как меняется сюжетосложение, принцип обрисовки персонажа в «интегральном» реализме: писателя интересует теперь не личная судьба отдельного человека, а жизнь того или иного общественного организма; те или иные герои — части этого организма («обстановки», «обстоятельства», «среды»), «они выбраны для того, чтобы показать на них самые выпуклые свойства этого муравейника приобретательных инстинктов»<sup>33</sup>. От романа, ставящего в центр судьбу героя, реа-

лизм (натурализм) приходит к роману, в центр которого поставлена «среда» и человек среды — ее порождение и ее часть. Наблюдения Боборыкина над двумя стадиями развития реалистического романа интересны и сами по себе и как указание, что выбор формы романа был для него актом в какой-то мере осознанным.

В критической характеристике французского реального романа есть положения, позволяющие приподнять завесу над содержанием некоторых категорий художественного мышления Боборыкина. Так, он неоднократно обращался к объяснению «объективности» художника. Объективность как способ выявления и демонстрации законоположенного хода самой жизни, объективность как форму выражения «бесстрастного» авторского начала и автономного существования литературного героя Боборыкин на деле сводит к враждебной категории — к объективизму. К примеру, Бальзак и Стендаль заслуживают похвалы Боборыкина за то, что они «вовсе не заботятся о том, чтобы выставить себя поборниками тех или иных передовых идей», что «ничем не выдают своего идеала» и, наконец, что нигде не поднимаются «до высшей точки зрения на окружающую действительность»<sup>34</sup>.

Борясь с превратным истолкованием русской критикой теории Золя, Боборыкин, однако же, разделял некоторые ее заблуждения: он превратно толковал формулы Золя «человеческий документ» и «протокол». Для Золя то и другое — это приемы работы, предполагающие наблюдение и собирание фактов и их художественный «глубокий анализ» с целью познания «поэзии самой жизни», т. е. — это путь художника от факта к идее, рожденной наблюдением, а не путь художнического произвола и субъективистской выдумки. Боборыкин объясняет «протокол» и «человеческий документ» как «верное и полезное правило — записывать все, что принадлежит к данному моменту и изображению». В этом акте Боборыкин склонен увидеть цель писания, хотя и оговаривается, что Золя, правда, «не проповедовал необходимость ограничиться только собиранием документов или ведением протоколов»<sup>35</sup>. Иными словами, французским реалистам Боборыкин приписывает описательность, к которой тяготеет сам и которую выдает за метод работы реалиста нового времени вообще.

В качестве несомненных признаков работы передвижников Боборыкин отмечал «трезвую наблюдательность и искание жизненных сюжетов»<sup>36</sup>. Те же свойства критики находили в его романах. По утверждению Кони, Боборыкин занимал в русской литературе «пост наблюдателя и образителя сменявшихся общественных настроений», и в качестве такового он закреплял не то, что отстоялось, прошло, отлилось в какие-то обобщенные формы, а «живую действительность настоящего», «жизнь общества в данный момент»; жизненные сюжеты Боборыкина на по-

верку оказывались живыми картинами на злобу бытового дня: это были «костюмы, характер разговоров, перемены моды, житейские вкусы, обстановка, обычаи, развлечения и „повадка” тех или иных общественных слоев или кружков, внешний уклад жизни русских людей у себя и за границей...»<sup>37</sup>.

В различной эмоциональной тональности о том же писали Тургенев (он саркастически представлял себе Боборыкина, пишущим о «последних веяниях» погибающей земли за пять минут до ее катастрофы<sup>38</sup>, Чехов (ему «добросовестные» романы Боборыкина казались хорошим фактическим материалом для изучения эпохи<sup>39</sup>), Л. Андреев (по его мнению, даже слабые вещи Боборыкина как эхо отзывались на всякое течение жизни и служили пробуждению общественной мысли<sup>40</sup>).

Д. Н. Овсяннико-Куликовский, характеризуя метод Боборыкина, видел его своеобразие в сочетании натуралистических и психологических задач. Как натуралист, он идет от бытового факта и изображает его с методической точностью; как психолог, он стремится нарисовать признаки индивидуальной психики и психологию той или иной среды<sup>41</sup>. В самом общем виде такая характеристика применима к методу всего романного творчества писателя при том, что оно претерпело эволюцию и что романы неоднородны в жанровом отношении. В романах 90-х годов творческий облик Боборыкина получил законченное воплощение: писатель применял к анализу русской жизни приемы и методы шестидесятника, прошедшего через влияние русского реализма и французского натурализма.

Боборыкин постоянен в выборе типа героя, в желании рисовать натуры, в которых сильно «социальное стремление к общественной деловитости»<sup>42</sup>, которые находят выход своим культурным инстинктам в конкретной повседневной жизнедеятельности. Образ главного героя в романе «Василий Теркин» продолжал галерею образов «честных дельных людей» — из «Сolidных добродетелей» (1870), «Дельцов» (1873) и других романов Боборыкина. В центре романа был поставлен «положительный» буржуа из крестьян, мечтавший сделать Волгу судходной рекой, а ее берега — цветущим садом. В критике вызвал возражения выбор героя, поскольку с ее точки зрения общество отказывалось верить в существование положительного типа в купеческом мире, как и в деловой сфере других сословий. Под защиту Боборыкина взял Горький, которому претили «покаянные, усмешливые и унылые рассказы» о гамлетах, «ни павах, ни воронах», тогда как в русской жизни было много людей цельного характера и силы воли; Горький считал, что невниманием к ним «литература обижает, обесцвечивает жизнь»<sup>43</sup>. Установка Боборыкина на изображение деятельного человека вызывала сочувствие и одобрение Горького («Я верил ему», — писал Горький). Однако Горький же увидел в Теркине отсутствии художественной цельности, которое снижало впечатление

достоверности образа, поскольку Боборыкин постарался надеть идеального купца Теркина и чертами просвещенного интеллигента. Писатель задумал нарисовать сильного и яркого представителя среды, хищного, но привлекательного в самоутверждении, рожденного средой и ее организующего; его интересовал тип героя бальзаковского романа, выросшего на русской почве. Любовь Теркина к богатству, история его обогащения, его идеология, предполагавшая существование закона всеобщего обогащения, на основе которого крестьянство может уйти «от нищенства и пропойства», — все говорило о возможности создания такого образа. Однако Теркин наделен Боборыкиным рефлексией интеллигента-восьмидесятника. Он напоминает вариант тургеневского «лишнего человека», а эволюция его «подпольного» самочувствия составила основу романной фабульной биографии. Иными словами, задумав роман бальзаковского типа с апологией сильного и дельного буржуа, Боборыкин свел его к повтору романа тургеневского типа о герое совестливого рефлексизирующего самосознания. «Богатырь дела» Теркин лишен черт социальной определенности как представитель нарождающегося или окрепшего класса, что бросается в глаза при сравнении его с более убедительным и цельным образом Кумачева или с горьковскими первоначальниками Игнатом Гордеевым и Савелием Кожемякиным; он неубедителен и в качестве классового отступника, кающегося купца, что становится ясным при сравнении его с чеховским Лаптевым или горьковским Егором Булычовым. Теркин получился тенденциозно-идеализированной фигурой, ему не хватало убедительного художественного объяснения, в нем интересны только моменты конкретного описания отдельных состояний.

«Перевал» — это попытка осуществить роман натуралистический, социологический, наподобие «Чрева Парижа» или «Денег» Золя. В творчестве Боборыкина ему предшествует «Китайгород» (1882). Один из первых исследователей русского романа К. Ф. Головин писал, что Боборыкину «удалось уместить в рамки одного романа самые разнообразные стороны нового общества», что «Перевал» — «едва ли не самое полное и обобщающее произведение Боборыкина»<sup>44</sup>. А. Ф. Кони указывал, что упрек Боборыкину в отсутствии в его романах ярких образов неоснователен, ибо задача романиста — иная, тип романа — иной: он дает «блестящее и дышащее правдой изображение не отдельных лиц, а целых организмов, коллективные стороны которых оставляют целостное впечатление»<sup>45</sup>.

Сюжетообразующим фактором при создании романа о жизни собирательного образа «всей Москвы» являются поиски «общего дела» всеми его героями. Роман внутренне полемичен тем повестям Чехова, в основе которых лежат поиски героями «общей идеи». С. И. Чупринин обнаружил, что герои повестей Боборыкина «Однокурсники» (1901) и «Исповедники» (1902)

резко отрицательно судят о героях «Чайки» и «Трех сестер» на том основании, что те думают, чувствуют и действуют как то-скующие «ничевушки», что их разговоры — жалкая болтовня о поисках общей идеи и свидетельство духовного распада части российской интеллигенции в тот момент, когда читателям хотелось бы увидеть людей, делающих жизнь<sup>46</sup>.

В «Перевале» Боборыкин нарисовал целое общество таких людей: здесь капиталисты и земцы, государственные служащие и люди интеллигентных профессий, здесь гегельянцы и нищиеанцы, дворянские консерваторы и либеральные народники; многие написаны с завидным мастерством. Споры между ними — это стремление найти путь практического применения сил с целью культурного прогресса России. Кульминационной точкой развития событийного и идеологического сюжета Боборыкин сделал момент кризиса российской государственности и русского общества в результате голода и эпидемий начала 90-х годов. Л. Толстому этот кризис показал, что российская государственность — смертельно больной организм, который нуждается в коренном социальном переустройстве. Боборыкин подошел к освещению кризиса с либеральных позиций: в его сознании голод породил условия для «перевала», почву для соединения усилий всех без исключения культурных людей.

«Натуралистический» роман, дающий в разрезе и в синтезе социологическую структуру всей Москвы начала 90-х годов, Боборыкин завершил либерально-политической утопией, обесценив богатый материал конкретных наблюдений. По поводу способности Боборыкина справиться с серьезными проблемами жизни, поставленными в произведении, неожиданным ударом причудливой либеральной мысли писал Л. Андреев в связи с постановкой пьесы «Накипь»: драматург «затронул три самые живые, яркие и крупные проблемы современности — декадентство, капитализм и нищезанство и разделался с ними — тремя словами»; он послал героя... на голод! «Правда, — иронически пишет рецензент, — голод спасал от маразма многих русских людей... и писателей, ну, а вдруг, как на зло, голоду-то и не будет? Ведь бывают же такие благополучные года. Куда тогда ехать русскому человеку от власти „декадентства, нищезанства и капитализма“?»<sup>47</sup>.

В «Перевале», как и в пьесе «Накипь», отсутствует изображение внутренней логики самой жизни, механики существования социальных явлений, становившихся достоянием реализма. Роман, задуманный как социологический, богатый конкретными фактами и множеством наблюдений, которые позволяли продемонстрировать естественноисторический ход жизни, переключался на структуру фабульного романа, построенного на случае, не выражающем идеи социальной необходимости, призванном мотивировать либерально-утопический финал о единодушии и содружестве политических, идейных, классовых противников



на почве общенациональной идеи спасения крестьянства от голода.

Во многом удавшийся портрет российского общества в его социальной статике («анатомия») не был преобразован в социологическую динамику («физиологию»). Либеральная тенденциозность, диктовавшая нарушение законов объективного творчества (чего не происходило, к примеру, в романах Бальзака), помешала романам Боборыкина подняться над богатой эмпирикой беллетристики до уровня новаторской литературы.

Роман «Тяга» — произведение на тему социальной психологии полукрестьянина-полурабочего Ивана Спиридонова. В объяснении психологии героя Боборыкин близок к Гл. Успенскому в его трактовке неотвратимой «власти земли» и «власти капитала». Спиридонов с исторической, социальной и психологической достоверностью показан как существо, одновременно переживающее патриархально-средневековую «тягу» к земле, связанную со складом его нравственных представлений и бытовым характером, и экономическую «тягу» к фабрике, привлекающей его своим богатством и отталкивающей своей развращенностью. Либеральная тенденциозность и в этом романе наложила ретушь на образы Спиридонова и хозяев фабрики, нарисованных ележно-апологетически, на тона и краски, которыми написаны рисовальщик Меньшов (русский Суварин, мечтающий, как и известный герой-анархист Золя, об уничтожении фабрики и фабричного «стада») и предводитель недовольных рабочих Бобров, якобы по недомыслию стремящийся разрушить идиллию между просвещенными хозяевами и жаждущими просвещения рабочими. Фабричная идиллия и возможность ее разрушения трактованы Боборыкиным очень внешне, поэтому сильной стороной романа является лишь образ ее главного героя, данный в диалектике развития его социально-психологического самочувствия.

Таким образом, роман Боборыкина 90-х годов не реализовал замысла писателя создать роман нового, социологического типа; его поэтика в целом осталась в рамках личного романа середины XIX века; к тому же художественный анализ, как правило, был лишен глубины. Но как явление рядовой литературы эпохи он чрезвычайно симптоматичен, так как передает движение социального романа от структуры, имеющей своим содержанием индивидуальную судьбу героя с четким фабульным развитием, с героем, личная судьба которого исчерпывается в романе, к роману, где делается попытка представить коллективный портрет российского общества в эпоху кризиса начала 90-х годов, или же к роману, где индивидуальная психология героя синтезирует социальную психологию среды, к которой он принадлежит по рождению и симпатиям, и среды, к которой неотвратимо толкает его логика социального бытия. Не типологической чертой романа эпохи, а особенностью, связанной с писательской индивидуальностью, было своеобразное



Сходство Мамина-Сибиряка с Золя критики устанавливали на множестве оснований. А. М. Скабиневский назвал Мамина натуралистом «выше Золя»: оба хорошо знают материал жизни, о котором пишут, однако знания Мамина более глубокие, чем знания Золя, поскольку Мамин изнутри чувствует и досконально понимает народную жизнь<sup>50</sup>. С. Я. Елпатьевский обнаруживал их близость в наличии объективности творчества, указывая, что Мамин «не относился к явлениям народной жизни с порицанием и не преуменьшал народную жизнь, но он не был безразличным писателем»<sup>51</sup>. Об этой же «золаистской» объективности, как о положительном свойстве таланта, позволяющем по-новому взглянуть на русскую действительность, писал и Н. Д. Телешов: Мамин писал жизнь, «какую она была <...>, со всей ее грубостью, с ее поэзией, с ее юмором»<sup>52</sup>. Критик В. Альбов, автор одной из лучших статей о творчестве Мамина, показал, что значит эта объективность в методе изображения. Ему принадлежит наблюдение, что в поле зрения русского Золя оказывается процесс капитализации, формы его зарождения, развития и его общественные результаты в человеческих лицах; что Мамин изображает механику существования слепых стихийных общественных сил, превращающихся в «гигантскую систему невидимых колес, которые связывают людей в одно целое»; что действующими лицами романов Мамина являются не отдельные люди, а природные и общественные стихийные силы и целые общественные организмы, живущие по им присущим внутренним законам, и что «эти силы дают развязку действия и управляют его ходом»<sup>53</sup>.

В современной науке, подводя итог наблюдениям над натурализмом Мамина-Сибиряка, И. А. Дергачев пришел к широкому выводу, что в творчестве Мамина реализовались многие натуралистические задачи и что это расширило «возможности художественного метода реализма»<sup>54</sup>. Натурализм был для Мамина, как и для Золя, его миропониманием, его творческой позицией, его вкладом в русскую литературу.

Мамин создал оригинальный жанр социологического романа. В нем органически сочетаются два повествовательных плана: социальный, связанный с художественным моделированием механики вневеличного хода капитализма через личные судьбы отдельных людей, и летописно-эпический, проецирующий социальную психологию и социальные отношения на глубокие историко-национальные основы народной жизни.

Все три анализируемых романа — это своеобразные трагические фрески, на которых запечатлены потрясающие воображение читателя картины жизни самой «среды», самих «обстоятельств» в переломную для России эпоху — от крепостничества к капитализму, от средневекового сознания к сознанию нового времени. Завязкой всех романов служит 1861 год, факт отмены крепостного права. Все сюжетно значимые события ведут свое

происхождение от этого исторического рубежа: в «Трех концах» кержаки, туляки и хохлы, соединенные ранее на Ключевском и Мурманском заводах силою крепостнического порядка, пытаются создать новый — вольный порядок с опорой на прежние привычки и идеалы: в «Золоте» на смену времени, когда казенное золото добывалось шпицрутенами, приходит свободная пора золотых лихорадок, приводящих к безудержному пожиранию всех всеми во имя нового бога — золотого тельца; в «Хлебе» строгий полупатриархальный-полурабский уклад выращивания и продажи хлеба сменяется гигантским ростом хлебного богатства, роковым образом «по закону» разоряющего целый край и уничтожающего его добытчиков.

В изображении Мамина новый социально-экономический закон столь силен, что рождает целые общественные организмы — чугуноплавильные заводы, золотодобывающие компании, хлебные банки, разного рода общества, которые без остатка поглощают человеческую личность, оставляя ей роль живой машины, кровотокающего куска общей массы — не более. Все участники этого движения социумов — палачи и жертвы в равной степени, все виновны в гибели чьих-то судеб и все не виновны, поскольку были слепыми исполнителями социальной «воли».

В монументальном фресковом полотне зауральской жизни ощущение бесстрастного шествия капитализма создается с помощью контрастного сопоставления отдельных фрагментов, кусков, обломков, частей целостного собирательного образа коллективного героя. Чертами истинного величия обладают фигуры богатырей крепостного времени — управляющего заводами Луки Назарыча («Три конца») и штейгера Родиона Зотова («Золото»). Оба они из крепостных по происхождению, крепостники и крепостные по психологии. Полный и бесконтрольный хозяин рабочих Лука Назарыч плачет «рабскими крепостными слезами» (7, 20—21) от сознания конца рабства. Фанатик казенного приискового дела Зотов видит в уничтожении крепостничества источник нравственного растления. Мамин никогда не ставит в центр повествования процесс самосознания героев. Об их идеологии приходится догадываться по их поведению (эту особенность подхода к изображению человека отметил И. А. Дергачев). Строй мыслей и чувств персонажа оказывается косвенно переданным через его существование в повседневности, через поведенческие реакции; эти реакции вытекают из позиции героя, являются ее выражением. Поэтому Мамин передает не политические убеждения, не общественные взгляды; позиция героя уходит своими корнями в бытовые и профессиональные привычки, сословные настроения, племенные эмоции, а все вместе они составляют трудно преодолимые инстинкты, в особенности инстинкт рабства. «Артисты огненной работы» — кричные мастера братаны Гушины и туляк Афонька, доменный мастер Никитич, знаменитый обжимочный мастер Пимка Соболев —

привыкли к страху перед жестокими наказаниями за малые вины, к покорности перед непосильной работой; туляки и хохлы, одержимые болезненной жадной владения землей, после объявления «воли» бегут крестьянствовать в орду: «...сорока лет заводского житья точно не бывало» (7, 109).

Рядом с изображением титанов эпохи крепостничества ловцы богатства и искатели наживы новейшего времени выглядят как пигмеи; это — мелкие фигурки, лишенные ярких индивидуальных черт. А в механистичности, голом прагматизме их идеологов, проповедующих принцип материальной выгоды взамен идеи порядка, устоев и т. п., просвечивает механическое, страшное в своем автоматизме сцепление человеческих отношений нового времени. Характерна, к примеру, фигура управляющего Голиковского в «Трех концах», противопоставленная Луке Назарычу. Лука Назарыч по-своему любит мастеров «железного дела», в людях видит «капитал, которого не нажить», при всем душегубстве имеет «свою совесть»; Голиковский устанавливает порядки, по выражению Луки Назарыча, «похуже крепостного права», поскольку люди и их труд сами по себе для него не имеют цены, они — винтики бездушной машины (7, 333).

Трагический смысл внутренних слепых законов, бесчувственно и победно шествующих через судьбы людей, краев, всего государства, Мамин более всего раскрывает в образах героев, избирающих путь служения капиталу в качестве пути культурного преобразования общества. Самый трагический герой Мамина — Галактион Колобов. Как и боборыкинский Теркин, Колобов одержим желанием видеть судоходные реки с изобильными берегами. В отличие от Теркина Колобов далек от осуществления своей утопии. «Купон», которому он отдал душу, обеспечил ему личное богатство, но при этом Колобов себя потерял, а жизнь людей лучше не сделал. Судьба Колобова роковым образом должна была окончиться трагедией, ибо за ней, говоря словами Мамина, «просвечивал внутренний остов» капитализма, внеличный (независимый от отдельных людей) характер частной и общественной жизни. Таким образом, социология Мамина состояла в изображении жизни каждого человека, семьи, завода, прииска, мельницы, банка и т. п. таким образом, чтобы оказались видимыми общие закономерности капиталистического развития, сам процесс капитализации всех сфер жизни России. В некрологе памяти Мамина-Сибиряка дооктябрьская «Правда» поставила его рядом с Золя и охарактеризовала своеобразные натуралистические сюжеты его романов, в которых оживала «целая эпоха шествия капитала, хищного, алчного, не знающего удержу ни в чем»<sup>55</sup>, т. е. были угаданы и воплощены в формах искусства существенные черты хода капитализма.

Однако художественная концепция маминских романов не исчерпывается созданием собирательного образа самодвижущей-

гося капитала, вбирающего в себя индивидуальные судьбы людей. Это почувствовали современные критики, которым, однако, не удалось объяснить существо дела и многие из которых решили, что романам Мамина не достает фабульной, сюжетной и композиционной отточенности. В споре с ними Е. Б. Тагер писал: «Суть дела, однако, не в недостатке „техники“, а в особом принципе композиционной организации произведения. Хаос частных, индивидуальных отношений отражает случайность, неупорядоченность действительности. Но над этим миром случайностей встает внеличная механика капиталистических отношений — подлинный сюжет романа, неумолимая сила, определяющая судьбу персонажа»<sup>56</sup>. Полемизируя и с критиками и с Е. Б. Тагером И. А. Дергачев говорит о наличии в романах Мамина двойного сюжета, с помощью которого бытие личности показано и в соотнесении с круговоротом событий, находящихся вне воли человека и воздействующих на его судьбу, и само по себе. Личные судьбы, с точки зрения И. А. Дергачева, составляют элементы «романных» начал; они вступают в сложное сочетание с эпическими элементами «широкой структуры национально-исторического социального бытия»<sup>57</sup>. Мне думается, что сюжетно-композиционная структура романа Мамина может получить и другое истолкование. Все дело не в разделении личностного (индивидуального) и эпического (общего, куда попадают и национально-историческое и социальное), а в сочетании и противопоставлении социального и национально-исторического. Социальное имеет в романах Мамина самодовлеющее значение; взаимодействуя с индивидуальным, национальным, историческим, оно приобретает собственный портрет: он в виде огромного фрескового полотна занимает передний план романного пространства, доминирует, господствует в романе, но не исчерпывает его. Мамин делает попытку усложнить пространственные и временные границы. Остов, механика социального организма (его физиология) — это картина, нарисованная на фронтоне огромного здания; она не закрыла собой всего здания.

Роману «Три конца» Мамин дал подзаголовок «Уральская летопись». По сути, этот подзаголовок правомерен для всех трех романов: в них все, что происходит с людьми, народом на данном, капиталистическом отрезке истории, — лишь момент на историческом пути народа, лишь отрезок летописного повествования о его исторической судьбе. Вот почему Мамину так важно показать бытового человека, в котором живы природно-национальные черты в виде религиозных привычек, эмоционального склада, этнических и сословных примет. Нивелирующая души людей власть новых социально-капиталистических организмов наталкивается на глубины народного бытия, на коренные основы психики. Социальный закон жизни в изображении Мамина осуществляет себя на фоне эпического течения бытия, которое рождает эпических героев, то есть таких героев, пси-

хология которых опирается на духовные, нравственные, эмоциональные — общенародные и общечеловеческие — начала и несет в себе зерно и идею культурных перемен, совершающихся на скрещении социальных сдвигов и традиций народного бытия.

Носителями эпического начала по преимуществу являются молодые люди, имеющие глубокую «наследственную» связь с национальными и историческими корнями своей среды. В «Трех концах» это Нюрочка Мухина и Вася Груздев, в «Хлеб» — Устенъка Луковникова. Так же, как впоследствии у Горького Люба Матушкина (окуровские повести) или Алеша Пешков (автобиографические повести), эпические герои Мамина являются носителями светлого начала, залогом будущего. Благодаря наличию этих героев ни плотная и густая натуралистическая бытопись романов, ни трагическое разрешение социальной ситуации не переходят в пессимистическую концепцию бытия. Бытовое и социальное переключается в эпическое, бытийное, утверждающее вечность народных идеалов и созданных им человеческих ценностей. Социальный, а правильнее сказать, социологический роман Мамина-Сибиряка с включением важных элементов народного летописания представляет собой оригинальное и самостоятельное искусство русского «высокого» натуралистического романа, явившегося разновидностью и стадией развития реалистического романа на рубеже веков.

\* \* \*

Александр Валентинович Амфитеатров (1862—1938) был яркой фигурой литературной жизни своего времени. Его сатирический фельетон о царской династии «Господа Обмановы», опубликованный в газете «Россия» от 13 янв. 1902 года, снискал всеобщую известность; Амфитеатрова в наказание сослали в Минусинск (правда, Горький назвал фельетон «пошлостью, плоским благерством», а талант его автора охарактеризовал, как «грубый, для улицы, для мещанина»<sup>58</sup>). Острая статья Амфитеатрова «К. П. Победоносцев как человек и государственный деятель» (1906) приобрела репутацию одной из серьезных попыток объяснения личности обер-прокурора Святейшего Синода и разрушительной для общества силы его «школы»<sup>59</sup>.

Его рассказы, повести, романы принадлежали к популярной беллетристике, а сам Амфитеатров считался очень осведомленным журналистом России, он хорошо знал лицевые и изнаночные стороны жизни и стремился по возможности всесторонне объяснить их с биолого-физиологической, психиатрической, социологической точки зрения. Его очерки, публицистические статьи, сатирические портреты, фельетоны, отличавшиеся злободневностью, как правило, клались им в основу художественных произведений. Поэтому нередко в основе какой-либо статьи, затем рассказа, повести, романа и драмы оказывался один и тот

же случай, одна и та же публицистическая мысль, развернутая беллетристически. Журналист и публицист, Амфитеатров имел и дурную славу, вызванную неоднократной резкой сменой общественной ориентации: от участия в охранительном «Новом Времени» он перешел в издатели левых газет «Россия» и «Русь» и журнала русских политических эмигрантов в Париже «Красное Знамя», работу по изданию относительно прогрессивного «Современника» он сменил на редактуру реакционной протопоповской «Русской Воли».

С начала художественной деятельности Амфитеатров причислил себя к натуралистическому направлению в литературе. Первый роман «Людмила Верховская» (первоначальное название — «Отравленная совесть», 1888—1898) был посвящен им памяти Стендаля и охватывал круг позитивистских проблем — наследственности, биологической детерминированности человеческого поведения, психопатологических основ личности, — трактованных в духе Ломброзо, Крафта Эбинга, профессора Гарновского и других исследователей нарушений психологических норм поведения. Идя по этому пути, он создал ряд проблемных романов, посвященных вопросам феминизации, «любви — разрушительнице каст», проституции и т. п., которые назвал «общественными фельетонами, инсценированными в виде драматических диалогов»<sup>60</sup>. Это были: «Марья Лусьева» (1904), «Марья Лусьева за границей» (1911), «Виктория Павловна. Именины» (1900), «Дочь Виктории Павловны» (пять повестей 1913—1914), рассказы сборников «Психопаты» (1893), «Грезы и тени» (1896), «Бабы и дамы» (1908) и отчасти романы-хроники «Концы и начала» (1903—1910), «Княжна» (1910), «Паутина» (1912—1913), «Сестры» (1915).

Вслед за самим Амфитеатовым критика причислила его к русским «золаистам». Так, В. Л. Львов-Рогачевский писал: «Натуралистами в европейском смысле этого слова, в духе Э. Золя, явились у нас П. Боборыкин и А. Амфитеатров»<sup>61</sup>. Заслуживает внимания интерпретация критиком амфитеатовского «золаизма». Он находит, что Амфитеатров использует методы и основные принципы натуралистической школы, требующей применения науки к литературе, но что он слишком буквально осуществляет этот девиз Золя. Поэтому если Золя удастся переплавить жизненные факты в литературу, создать рядом с языком научных трактатов язык художника, — Амфитеатрову этого сделать не дано. «Человеческий документ» оказывается в его романах самоцелью или поводом для произнесения вслух публицистической мысли. Иначе поясняет эту же особенность амфитеатовского метода С. И. Чупринин. С его точки зрения, творческий опыт писателя «убедительно показывает, что последовательное претворение в жизнь натуралистической доктрины способно привести к полной ликвидации всех отличительных черт и особенностей художественной прозы», что «произведе-



ние, выполненное по всем правилам натуралистической теории, может оказаться и нередко оказывается за пределами художественной литературы, за пределами искусства»<sup>62</sup>.

Сам Амфитеатров, судя по его высказываниям, не ставил цели решать натуралистические задачи, как задачи исключительно художественного творчества. Напротив, он многократно объяснял, что его натурализм имеет по преимуществу публицистическую направленность, что принцип его работы — сознательно беллетризировать публицистику в целях ее доходчивости и занимательности. Большинство своих хроник он рассматривал как беллетризованные трактаты на тему упадка и вырождения родов в силу исторических, социальных и биологических причин.

В центре романного творчества Амфитеатрова находится неоконченная тетралогия «Концы и начала. Хроника 1880—1910 годов». Ее нельзя свести к одной или нескольким публицистическим проблемам, нельзя назвать и беллетризованным трактатом об упадке рода или вырождении семьи; это серия произведений об истории русского общества двух десятилетий, или, еще точнее, хроника «общественной психологии этих эпох», как писал С. А. Венгеров (см. Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Евфрона). В сложной и запутанной системе множества романов, написанных Амфитеатровым более чем за четверть века, «Концы и начала» («Восьмидесятники», «Девятидесятники», «Закат старого века») играют узловую роль, связывая воедино проблематику, географическое поле, временной охват событий, население большинства остальных романов-хроник; все вместе они, по замыслу Амфитеатрова, должны были составить его русские «Ругон-Маккары».

Начало действия тетралогии относится к лету 1882 г., ее окончание падает на тот день мая 1896 г., когда случилась позорно-печальная Ходынка. Местом действия является «вся Россия» — мать русских городов, промышленная Москва, отчасти чиновничий Петербург, окружившие Москву города, иносказательные названия которых отсылают читателя к древности (Олегов, Труворов) или к мешанской современности (Дуботолков, Вислоухов), потомственные и благоприобретенные поместья и усадьбы России; ее заводы, промышленные выставки, универсальные магазины, рестораны, театры столиц и каторжные сибирские места. Задача создания собирательного портрета «всей России» диктует свободное перемещение действия из семейного особняка в светский салон, из города-ресторана в город-универсальный магазин, из университета в частную квартирѹ, из департамента в тайное собрание или тюремную камеру.

Писатель широко пользуется приемом, создающим иллюзию исторической достоверности: он вводит в роман в качестве его действующих лиц замаскированные фигуры лиц исторических, вроде: Липпе — Витте или Аланевский — Ковалевский. В каче-

стве эпизодических персонажей появляются Н. К. Михайловский и Жорж Плеханов, А. П. Чехов и Костя Станиславский, Григорович и Стасов, Врубель и Шаляпин, Савва Мамонтов и М. Горький. Лишь в приложении к «Восьмидесятникам» Амфитеатров поместил указатель, содержащий 210 собственных имен, названий подлинных журналов, газет, учреждений, встречающихся в романе.

В «Концах и началах» Амфитеатрову удалось, как Боборыкину в «Перевале», дать броский портрет «всей России». Боборыкин задается целью дать одномоментный фотографический снимок; задача Амфитеатрова — показать портрет России в историческом срезе, запечатлеть момент ее перехода от одного десятилетия к другому, от одного века к другому. В «Слове от автора» ко второму тому романа «Сумерки божков» Амфитеатров оповещал о своем намерении изобразить «ликвидацию XIX века в веке XX, переломы в искусстве, в семье, в торговле, в политике и т. д.»<sup>63</sup>. Именно это намерение он реализует в «Концах и началах». «Концы» — это восьмидесятники с демонической фигурой Арсеньева на переднем плане. Внимание Амфитеатрова сосредоточено на том, чтобы описать особую субстанцию восьмидесятничества или, как он называет, арсеньевщины, — когда ум и сердце оказываются не в ладу с волей, когда кипение личностной энергии сводится к полугеннальным, но бесплодным «барским» метаниям и заканчивается поражением и распадом могуче-бессильной духовности, на обломках которой одерживает победу торжествующий бес сладострастия.

Среди оканчивающих век восьмидесятников — равновеликий Арсеньеву по возможностям и масштабам личности писатель Брагин. В начале своего пути он противостоял отвлеченному аристократизму Арсеньева стремлением и умением демократизировать русскую культуру (как Тихон Постелькин знаменовал буржуазную демократизацию экономического развития России). Однако тогда же, в 80-е годы, судьба Брагина демонстрировала духовное обнищание либерализма, построенного на проповедях любви к меньшому брату, на деле далекого от него и в сфере духовных интересов, и в общественной жизни.

Как бесстрастный натуралист старается Амфитеатров передать диалектику движения от «концов» к «началам». Вот почему около каждого, пережившего «крах души», появляется его антипод: рядом с аморфным Антоном — цельный Борис, «свирепый голубь», несущий возмездие арсеньевщине от лица революционного будущего России, рядом с всеядным Брагиным — его жена Евлалия Ратомская, сосредоточившая в себе лучшие побуждения и светлые силы распавшихся древних родов, рядом с «бесцельным» Квятковским — человек революционной воли Бурст.

С мыслью о «началах» связаны концовки трех (из четырех

задуманных) частей хроники. Третий эпилог «Восьмидесятников» переносит читателей в енисейскую ссылку Бориса и оканчивается на высокой мажорной ноте — встрече нового 1901 года Борисом и его товарищами и их тостом за «общую работу», «свободное будущее» и «великий костер». Такого же типа финал и у «Десятидевятников»: в пасхальную ночь 1896 г. в камере-одиночке революционер Андрей Берцов «живой душой» чувствует свою «могучую родину», и это чувство вселяет в него надежду на изменение жизни «страдальницы-Руси». В конце «Заката старого века» Амфитеатров выносит события на Ходыньском поле; здесь рождается образ самой Руси, несчастной, слепой, но могучей, загорающейся страстью ожидания благих перемен.

Амфитеатров много раз называл себя писателем «без выдумки». Кроме персонажей, являющихся фотографиями исторических лиц — Суворина или Вл. Соловьева, он пишет портреты-типы, созданные по законам публицистических обобщений. К примеру, Антон Арсеньев, как объясняет автор, — портрет целого явления; писатель использовал точные наблюдения над множеством «человеческих документов», «таинственно связанных общими намеками на угрюмое типическое единство нравственного вырождения»<sup>64</sup>. «Не спрашивайте портретов, — писал о литературных героях их автор, — не найдете ни одного, но каждое лицо романа — сборное сочетание нескольких, действительно живших или живущих россиян, которых я знал и наблюдал»<sup>65</sup>.

Своих героев «Десятидевятников» писатель называет «московскими осколками»; они представляют собой уникальную фотографию, однако им не хватает отпечатка «могучей индивидуальности» автора (слова Золя), той призмы, пройдя через которую «фотография» становится неповторимым произведением художественного слова, а не копировальным собранием черт когда-то живших россиян.

То же следует сказать и о сюжете хроник: их историзм лишен художественной философии. Амфитеатров соглашается, что «Концы и начала» — скорее не роман-хроника, имеющий внутреннюю логику, а «лишь ряд схваченных с природы бытовых картин и сцен»<sup>66</sup>; за которыми стоит много знающий публицист, очевидец, но которые не содержат художественного синтеза его наблюдений и раздумий.

Не реализованный до конца замысел русских «Ругон-Маккаров» был отчасти осуществлен в «Возмездии». При огромном отличии художественного уровня неоконченная хроника Амфитеатрова и неоконченная поэма Блока более убедительны в характеристике «концов», чем в представлении о «началах». Позиция автора «Концов и начал» — объективистская, неконструктивная; «Возмездия» — волевая, устремленная к активным поискам философии истории: идеи пути, «начал», «света и доб-

ра» своей эпохи<sup>67</sup>.

Сильная сторона таланта Амфитеатрова, автора хроники «Концы и начала», — умение вести точное наблюдение за «смесью одежд и лиц», составивших обширное многокрасочное орнаментальное полотно «всей России» за два десятилетия русской жизни. Его слабая сторона — отсутствие художественной индивидуальности, претворяющей созданную картину в уникальное явление искусства.

\*            \*  
\*            \*

Романное творчество писателей-натуралистов — Боборыкина, Мамина-Сибиряка и Амфитеатрова позволяет сделать наблюдения над различными типами романа, выросшими на почве натуралистического миропонимания. Как и все вообще натуралисты, эти романисты исходят из посылки о естественном (земном) происхождении тех сил, которые воздействуют на человека.

Для Боборыкина это социальная повседневность, живая экономическая и политическая реальность, диктующая его героям способ жизненного поведения, формирующая их позицию. Самое понятие реальности приобретает у Боборыкина узкий позитивистско-социологический смысл: это желание богатства как доминирующий жизненный импульс человека (персонажей) и предпочтение большей материальной выгоды над меньшей как вытекающий из реальности психологический закон, равно действующий как в жизни теркиных и кумачевых, так и в жизни кострицыных и спиридоновых.

Для Мамина-Сибиряка это широко понятые внеличные естественно-природные явления, получившие значение земных субстанций: этнос, сложившийся под влиянием географических, исторических, религиозных и нравственных факторов, и социум, сформировавшийся в силу многовековых экономических и политических воздействий.

Для Амфитеатрова это закон общественного круговорота, подчиняющий себе жизнь целостного организма — России, которая существует и развивается наподобие растения или животного гомерических размеров.

Романистам-натуралистам чужда отвлеченная идейная метафизика, свойственная писателям романтизма или символизма; они структурируют земное бытие, основывая его на биологических и общественных законах. В основу романного жанра они кладут законоположенности реальной действительности. Излюбленными формами их романов являются роман-событие

(Боборыкин), роман-хроника (Амфитеатров), роман-эпос (Мамин); это формы, наиболее всего соответствующие потребности натурализма передать само движение жизни, которое, в свою очередь, образует особый тип «натуралистического» сюжета.

В натуралистическом романе человек являлся носителем естественных — биологических, социальных, исторических — начал, строго детерминировавших структуру его личности и поведения; человек не проецировался на высшие силы инобытия, на абсолютный разум или космическую волю, не служил орудием мирового радио или иррадио. Человек у натуралистов редко выступал в качестве автономной единицы: он предстал в виде части общественного механизма, общественного процесса, который рисовался романистами по аналогии с образами живой природы в образе саморазвивающегося организма, претерпевающего естественноисторические фазы и стадии развития.

Боборыкин, опыты которого и его и наши современники признают достойными внимания и изучения, выдвинул в качестве ведущего принцип объективности творчества, но не сумел реализовать его в своем романе. Причиной тому была, с одной стороны, подмена художественной объективности объективистским описательством, с другой — невозможность стать выше узких либерально-охранительных идей, вторгавшихся в финалы романов и мешавших художественному разрешению развивавшихся в них сюжетов.

Амфитеатров создал романную систему собственных «Ругон-Маккаров», в которой наметил глубокие органические изменения всей России, сложившиеся в силу естественного течения жизни, ее природно-исторических законов. Однако же поверхностный журнализм и публицистическая иллюстративность помешали его романам занять надлежащее место в «высоком» натурализме и войти в фонд русской классики.

Наивысшего расцвета романная форма достигла в творчестве Мамина-Сибиряка. Он создал тип романа, в котором сумел найти художественное воплощение идеи сложного синтеза социального и национального бытия в его историческом развитии. Мамину-Сибиряку удалось открыть точную меру художественской объективности, которая не сбивалась на описательность или объективизм, которая не приземляла литературы эмпиризмом, не уничтожала ее фактографией и не отвлекала головными фантастическими схемами от иллюзии законоположенного движения жизни.

Опыт русского натуралистического романа поучителен, поскольку даже перед рядовыми писателями он открывал перспективы сознательно «служить объективному познанию общества» (Луначарский<sup>68</sup>).

Писатель развивал в себе позицию творца, берущегося про-

демонстрировать коренные стороны природы и психики человека — страдающего и думающего элемента общественного организма, — самую сущность которого составляют общие, родовые, национальные, исторические, социальные детерминанты.

В объем натуралистических задач входило и введение в литературу богатого материала живой жизни под таким углом зрения, чтобы показать ее как процесс, протекающий по присутствующим ему внутренним законам, а не по прихоти, желанию, разуму или недомыслию кого-либо из смертных.

Такой подход к художественной трактовке человека и мира был одним из существенных моментов развития реализма на переломе веков, когда он осваивал позитивистско-антропологическое миропонимание и делал его структурно значимым в художественных произведениях. Разумеется, романы трех писателей-натуралистов были ограниченной сферой действия русского натурализма.

В гораздо более сложном виде натуралистический роман осуществился, скажем, в творчестве Л. Толстого («Воскресение»); серьезных находок и открытий русский натурализм достиг в небольших повествовательных жанрах и в драме; но освещение этих вопросов оказывается за пределами проблематики настоящей работы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ряд из них разрабатывает проблему на материале русской литературы рубежа XIX и XX веков: Тагер Е. Б. Проблемы реализма и натурализма. — В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. Десятилетие. М., 1968; Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма. — Там же; Келдыш В. А. Новое в критическом реализме 900-х годов. — В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., 1971; Родина Т. М. Натурализм и антинатурализм. — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 9. М., 1971; Кулешов В. И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX — начала XX в. — В кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1973; Чупринин С. И. Чехов и Боборыкин (некоторые проблемы натуралистического движения в русской литературе конца XIX в.). — В кн.: Чехов и его время. М., 1977; Чупринин С. И. «Фигуранты» — среда — реальность. — Вопросы литературы, 1979, № 7; Чупринин С. И. Натурализм в русской литературе 80—90-х годов XIX в.: Автореф. канд. дис. М., 1980; Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870—1890 годов: Автореф. докт. дис. Л., 1980; Миночкина Л. И. Мамин-Сибиряк и Боборыкин. (К типологии русского реализма). — В кн.: Русская литература 1870—1890 годов. Свердловск, 1980; Миночкина Л. И. Социальный роман Д. Н. Мамин-Сибиряка 90-х годов («Три конца», «Золото», «Хлеб»): Автореф. канд. дис. Л., 1981, и др.

<sup>2</sup> Кулешов В. И. Указ. соч., с. 22—23.

<sup>3</sup> Вопросы литературы, 1979, № 7, с. 127—128.

<sup>4</sup> Там же, с. 134.

<sup>5</sup> Там же, с. 143—159.

<sup>6</sup> Чупринин С. И. *Натурализм в русской литературе 80-х—90-х годов XIX в.*, с. 5.

<sup>7</sup> Золя Э. Прудон и Курбе.—См.: Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24. М., 1966, с. 19.—В дальнейшем отсылки к этому собр. соч. будут даваться в тексте (первая арабская цифра означает том, вторая—страницу).

<sup>8</sup> Луначарский А. В. Анри Барбюс об Эмиле Золя.—В кн.: Литература и искусство. Избранные статьи и речи. М., 1957, с. 50.

<sup>9</sup> Франс А. Речь, произнесенная на похоронах Эмиля Золя на кладбище Монмартр.—В кн.: А. Франс. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1969, с. 570.

<sup>10</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976, с. 506—507.

<sup>11</sup> Рейзов Б. Г. Золя.—В кн.: Рейзов Б. Г. Французский роман XIX в. М., 1977, с. 252.

<sup>12</sup> Там же, с. 262—263.

<sup>13</sup> Владимирова М. М. К вопросу об истоках и функциях образной символики «Ругом-Маккаров» Э. Золя.—В кн.: Мировоззрение и метод. Л., 1977, с. 97.

<sup>14</sup> Кони А. Ф. Памяти П. Д. Боборыкина.—В кн.: Кони А. Ф. На жизненном пути, т. 5. Л., 1929, с. 338, 337.

<sup>15</sup> Светлов В. Я. Летописец нашего времени.—Ежемесячное приложение к «Ниве», 1896, № 9, с. 114, 112, 113.

<sup>16</sup> Изложение теории Боборыкина см.: Чупринин С. И. П. Д. Боборыкин—историк русской литературы.—Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1976, т. 35, № 3, с. 221—228.

<sup>17</sup> Геннекен Э. Опыт построения научной критики (Эстопсихология). СПб., 1892, с. 13, 4.

<sup>18</sup> Боборыкин П. Д. Методы изучения романа.—Северный вестник, 1894, № 11, с. 17.

<sup>19</sup> Боборыкин П. Д. Реальный роман во Франции.—Отечественные записки, 1876, № 7, с. 87.

<sup>20</sup> Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900, с. 446.—Далее в скобках после текста: Роман на Западе, с указанием страницы.

<sup>21</sup> Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Русский роман до эпохи 60-х годов. Корректур. СПб., 1912 (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР), с. 44.—Далее в скобках после текста: Русск. роман, с указанием страницы.

<sup>22</sup> Боборыкин П. Д. Эволюция русского романа.—В кн.: Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Н. И. Стороженка. М., 1902, с. 9.

<sup>23</sup> Горнфельд А. Г. Теория и практика изучения литературы.—Русское богатство, 1901, № 1, отд. 2, с. 13, 19.

<sup>24</sup> Горнфельд А. Г. Указ. соч., с. 24.

<sup>25</sup> Боборыкин П. Д. За полвека. Мои воспоминания.—В кн.: Боборыкин П. Д. Воспоминания. В 2-х т., т. 1. М., 1965, с. 57.—Далее в скобках после текста: Воспоминания, том и страница.

<sup>26</sup> Б. Д. П. (Боборыкин П. Д.). Мотивы и приемы русской беллетристики.—Слово, 1878, № 6, отд. 2, с. 54—56.

<sup>27</sup> Там же, с. 56.

<sup>28</sup> Боборыкин П. Д. Реальный роман во Франции.—Отечественные записки, 1876, № 6, с. 337.

<sup>29</sup> Отечественные записки, 1876, № 6, с. 340.

<sup>30</sup> Отечественные записки, 1876, № 7, с. 71, 69.

<sup>31</sup> Боборыкин П. Д. Эмиль Золя.—Наблюдатель, 1882, № 11, с. 157.

<sup>32</sup> Боборыкин П. Д. Писатель и его творчество.—Наблюдатель, 1883, № 12, с. 219.

<sup>33</sup> Наблюдатель, 1883, № 12, с. 224.

<sup>34</sup> Отечественные записки, 1876, № 6, с. 339—340.

<sup>35</sup> Наблюдатель, 1883, № 11, с. 49.

- <sup>36</sup> Боборыкин П. Д. Литературное направление в живописи.— Слово, 1877, № 6, отд. 2, с. 55.
- <sup>37</sup> Кони А. Ф. Указ. соч., с. 338.
- <sup>38</sup> Тургенев И. С. Письмо к М. Е. Салтыкову-Щедрину от 31 окт. 1882 г.— Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 13, кн. 2, Л., 1968, с. 90.
- <sup>39</sup> См. в кн.: Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М., 1966, с. 17.
- <sup>40</sup> Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 6. СПб., 1913, с. 297.
- <sup>41</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. К пятидесятилетию литературной деятельности П. Д. Боборыкина.— Вестник Европы, 1910, № 11, с. 369—370.
- <sup>42</sup> Чехихин В. Е. Современное общество в произведениях Боборыкина и Чехова. Одесса, 1899, с. 24.
- <sup>43</sup> Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 25. М., 1953, с. 346.
- <sup>44</sup> Головин (Орловский) К. Ф. Русский роман и русское общество. СПб., 1897, с. 394.
- <sup>45</sup> Кони А. Ф. Указ. соч., с. 339.
- <sup>46</sup> См.: Чупринин С. И. Чехов и Боборыкин, с. 144—146.
- <sup>47</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч., с. 296.
- <sup>48</sup> Кони А. Ф. Указ. соч., с. 339.
- <sup>49</sup> Мамин-Сибиряк Д. Н. Письмо к М. М. Стасюлевичу от 29 июня 1882 г.— Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1958, с. 351.— Далее отсылки к этому изданию будут даваться в скобках после текста (первая арабская цифра означает год, вторая — страницу).
- <sup>50</sup> Скабичевский А. М. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк.— Новое слово, 1896, № 10, с. 131.— Мамин писал по поводу этого неумеренного восхваления: «Напрасно он сравнивает меня с Золя и еще более напрасно ругает последнего, чтобы вяще превознести меня» (10, 387).
- <sup>51</sup> Елпатьевский С. Я. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк.— В кн.: Д. Н. Мамин-Сибиряк в воспоминаниях современников. Свердловск, 1962, с. 202.
- <sup>52</sup> Телешов Н. Д. Из встреч.— Там же, с. 213.
- <sup>53</sup> Альбов В. Капиталистический процесс в изображении Мамина-Сибиряка.— Мир божий, 1900, № 1, с. 113.
- <sup>54</sup> Дергачев И. А. Динамика повествовательных жанров русской прозы семидесятых—девяностых годов XIX в.— В кн.: Проблемы типологии реализма. Свердловск, 1976, с. 15.
- <sup>55</sup> Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937, с. 166—167.
- <sup>56</sup> Тагер Е. Б. Проблемы реализма и натурализма, с. 181.
- <sup>57</sup> Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870—1890 годов, с. 21—23.
- <sup>58</sup> Горький А. М. Письмо к К. П. Пятницкому (1902).— См.: Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., 1954, с. 234.
- <sup>59</sup> Сопоставление статьи Амфитеатрова с «Петербургом» А. Белого позволяет сделать предположение, что она повлияла на концепцию романа. О ней как о возможном литературном источнике «Петербурга» см. в кн.: Белый А. Петербург. Примечания. Л., 1981, с. 650.
- <sup>60</sup> Амфитеатров А. В. Предисловие.— В кн.: Амфитеатров А. В. Марья Лусьева за границей. СПб., 1911, с. 1.
- <sup>61</sup> Львов-Рогачевский В. Л. Писатель без выдумки. По поводу романов Александра Амфитеатрова.— Современный мир, 1911, № 9, с. 242.
- <sup>62</sup> Вопросы литературы, 1979, № 7, с. 150.
- <sup>63</sup> Амфитеатров А. В. От автора.— В кн.: Амфитеатров А. В. Сумерки божков. СПб., 1909, с. 1.
- <sup>64</sup> Амфитеатров А. В. От автора. Ко второму изданию.— В кн.: Амфитеатров А. В. Восьмидесятники, т. 1. СПб., 1908, с. XIII.
- <sup>65</sup> «Сумерки божков», с. III.
- <sup>66</sup> Амфитеатров А. В. Собр. соч., т. 17. СПб., 1915, с. VII.



<sup>67</sup> Блок строит поэму, по-видимому, отталкиваясь от «Концов и начал»: он использует замысел создания русских «Ругон-Маккаров», формирует идею долга художника, цитируя перифраз названия амфитеатровской хроники («Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы...»), он, наконец, близок Амфитеатрову, создателю образа Антона Арсеньева, при характеристике образа отца — восьмидесятника, «демона», пришедшего к краху души (Блок знал творчество Амфитеатрова; см.: Блок А. А. Письма к В. А. Пясту.— Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1963, а также переписку Блока с Пястом («Литературное наследство», т. 92, кн. 2. М., 1981).

<sup>68</sup> Луначарский А. В. Указ. соч., с. 50.



Л. СИЛАРД

**ПОЭТИКА СИМВОЛИСТСКОГО РОМАНА  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.**

(В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый)

Каждое новое поколение входит в литературу, ставя перед собой задачи ее обновления. Писатели, вступившие в литературу в 90—900-е годы, единодушно противопоставили себя «восьмидесятникам», вошедшим в эстетическое сознание эпохи как сторонники эмпирического фактографизма и натуралистического правдоподобия. С наибольшей определенностью тенденции «восьмидесятничества» с их приземленным эмпиризмом, основанным на принципах изображения жизни в формах самой жизни — исключительно бытовой и повседневной, — сказались в творчестве И. Н. Потапенко, М. Н. Альбова, К. С. Баранцевича.

Процесс обновления литературы происходит в первую очередь в творчестве Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, «убивавших», говоря словами А. М. Горького, натуралистическое правдоподобие<sup>1</sup>. В 90-е годы писатели и критики заговорили о необходимости синтезирования романтизма и реализма. В. Г. Короленко и А. М. Горький видели решение проблемы во введении в реализм остроличностного — героического — начала, отражающего пробуждение исторического самосознания народа<sup>2</sup>. Русские символисты не связывали романтическое противопоставление личности «мировому злу» с активным социальным протестом, искали его в сфере исторических аналогий, обобщенных философских построений, тотального отрицания «эмпирической» действительности<sup>3</sup>. Обе тенденции были восприняты современниками (С. А. Венгеров) как противоположные полюсы русского «неоромантизма» — активный и пассивный.

Настоящая статья посвящена рассмотрению новых средств художественной выразительности в символистском романе. Новаторство символистов в романной форме, в отличие от их новаторства в поэзии, пока еще слабо освещено в современном литературоведении. Между тем открытие новых форм повествования и структурирования прозы явилось существенным вкладом символизма в русскую литературу. Проза наряду с эстетикой, поэтикой и теорией литературы, была той областью, в которой проявились специфические устремления русского символизма в ряду родственных ему европейских течений. Но не содержало ли это стремление создать символистскую прозу, перенеся в эпические жанры принципы поэтики, связанные с «лирической установкой» — *contradictio in adjecto*? Или: не было ли это явление частным выражением общего для эпохи рубежа процесса взаимопроникновения лирики и эпики? Оставив пока открытым первый вопрос, на второй ответим утвердительно, но с существеннейшей оговоркой: хотя в прозе А. Белого лиризация играла важную роль и сказывалась на всех уровнях поэтического языка, главное было не в ней, она была лишь средством, служившим более важной цели. Главное состояло в желании «преодолеть» давление принципов миметического (натуроподобного) искусства, которое к концу XIX в., как уже говорилось выше, представлялось достигшим пределов, требующим существенного обновления, чтобы не превратиться в эпигонство и собственную противоположность.

Символисты стремились к созданию таких творений, в которых разные планы бытия просвечивали бы друг сквозь друга, и вся эта ценностно иерархизированная система переносила бы читателя из эмпирии в мир платоновских «эйдосов», кантовских «априорных истин», «довременных подлинников» (так переводили они «архетип» Платона) или «сверхчувственных реальностей» Вяч. Иванова. Назвав имя последнего, мы назвали того, кто наиболее отчетливо сформулировал это устремление теоретически, дав ему парадоксальное для нас название «реалистического символизма»: «Реалистический символизм возводит воспринимающего художественное произведение а *realibus ad realiora* — от низшей действительности к реальности реальнейшей. В процессе же творчества, обратном процессу восприятия, обуславливается он нисхождением художника от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей — а *realioribus ad realia*<sup>4</sup>.

Как ни различны были искания писателей, объединившихся под знаменем символизма, существо их поисков состояло в обнаружении путей, методов, способов художественного возведения «низшей действительности» к «реальности реальнейшей», в создании таких художественных структур, с помощью которых они стремились ощутимо передать характер соотношенности временного, явленного с вневременным, «вечным».

Это устремление очевидно в исторических романах В. Брюсова, в которых писатель попытался создать аппарат изысканных реминисценций, примет воспроизводимых эпох<sup>5</sup>. Разумеется, прозаическое наследие Брюсова не ограничивается историческими романами; он создавал и «бытовые» повести, и овеянные мистической атмосферой рассказы в духе таинственных повестей Тургенева и Э. По, в том и другом жанрах сохраняя внутреннюю связь с поисками XIX в. (как сохраняла их и импрессионистическая проза Бальмонта)<sup>6</sup>. Особый интерес представляет фантастика Брюсова, находившаяся на перекрестке путей от утопии к антиутопии в русской и европейской литературе.

Брюсов не противопоставлял исторические романы и фантастику. В неопубликованной статье «Пределы фантазии» (1912—1913) писатель выразил свой взгляд на исторический роман как на разновидность фантастических «путешествий во времени»: «В сущности говоря, все исторические романы носят в себе элемент фантастический. Перенося действие в глубь времен, романисты до известной степени создают обстановку фантастическую, во всяком случае, не похожую на нашу»<sup>7</sup>. Если теперь это мнение мы соотнесем с однотипностью сюжетных коллизий в том и другом жанрах у Брюсова, повторяемостью центрального героя, который занимает промежуточную позицию между сменяющимися друг друга культурно-историческими эпохами, — мы поймем, что и прошлые, и предполагаемые будущие миры у Брюсова — лишь костюмы, в которые настойчиво облакается одна проблема: неизбежность борьбы между сменяющимися друг друга эпохами и культурами, рассматриваемыми поэтом как длинная цепь замкнутых монад, начиная от легендарной Атлантиды и кончая проблематичным будущим последней сцены драмы «Земля».

Неуклонный интерес к пограничным между двумя эпохами состояниям в сознании символистов был крайне обострен воспринявшимися как пророческое учением Вл. Соловьева о конце всемирной истории. Хотя Брюсов не разделял неумеренного восхищения младших символистов этим философом, его концепция смены культурно-исторических эпох строилась с оглядкой на идеи автора «Трех разговоров». Брюсов, верный сын своего века, тяготеет к теории самозамкнутых цивилизаций, теории, связанной с именами Н. Я. Данилевского и О. Шпенглера. Новые миры у него возникают на развалинах старых, и ответ мудреца в этом случае может быть лишь один:

Вас, кто меня уничтожит,  
Встречаю приветственным гимном.

По Брюсову, эпохи связываются между собой не преемственностью ценностей, а силой аналогии<sup>8</sup>.

Принятие теории самозамкнутых цивилизаций обуславливает у Брюсова интерес к отличительным чертам различных

культур, к самим декорациям эпох в их специфике. Вот почему историзм Брюсова (которым так гордился сам писатель), — в сущности, всего лишь «декорационный историзм». Совершенно справедлив вывод М. Гаспарова, что для Брюсова характерно «не научное, а эстетическое отношение»<sup>9</sup> к предмету изображения. В самом деле, провозглашаемый Брюсовым — в творческом споре с методом Ф. Сологуба — «археологизм» основой имеет не «объективность историка», как казалось Брюсову и большинству его исследователей, а интерес к отличительным знакам иной культуры. Вот почему, например, Брюсов, как он сам оговаривает в одном из вариантов предисловия к «Алтарю Победы», старается «употреблять латинские названия некоторых вещей и явлений, так как соответствующие им русские слова имеют не совсем то же значение»<sup>10</sup>, а потом поясняет их в примечаниях. Следуя той же логике, галлицизмы он заменяет «более латинскими формами», например вместо принятого в русском языке «легионер» пишет «легионарий», вместо «ритор» — «ретор», сохраняет отчасти и латинское написание собственных имен: «Март» вместо «Марс», «Амор» вместо «Амур» и весьма сожалеет, что вынужден быть непоследовательным, в частности воздержаться от передачи латинского «с» через «к» в таких именах, как «Кикерон», «Кинкинат», в силу крайней непривычности последних форм. На фоне романистики Д. Мережковского, пользующейся такими исчерпанными уже в XIX в. приемами, как «фрагменты из писем», «дневники», «дневники в дневниках» и т. п., проза Брюсова отличается попытками обновить технику повествования. И дело, конечно, не в том, что в романах Брюсова рассказ ведется от имени повествователя — современника, участника и истолкователя событий. Дело в том, что соответственно этой маске, соответственно кругозору и установке этой вымышленной фигуры стилизуется повествование на всех его уровнях. Лучше всего этот метод удался в «Огненном ангеле», где двойная маска — средневекового немецкого повествователя и русского переводчика и издателя рукописи — позволила Брюсову построить изысканную систему соотношений между повествованием и его объектом: интимная близость к материалу, возникающая благодаря фигуре повествователя, который мыслит и чувствует в формах своей эпохи, сочетается с дистанцированностью, создаваемой маской переводчика, издателя и комментатора рукописи. Форма повествования выгодно отличает Брюсова от Мережковского именно как более тонкого поэта-стилизатора: если Мережковский направляет читательский интерес целиком на фабулу и скрытый в ней грубо понятийный уровень, то внимание Брюсова сосредоточено на словесном воплощении материала. Брюсов проявляет себя мастером словесной декорации. В его искусстве сказывается острая потребность мышления стилями, противопоставлявшаяся эпохой рубежа века «бесстильному» XIX веку не только в литера-

туре, но и в живописи (ср. «Мир искусства») и в театре (ср. атмосферу дягилевских сезонов в Париже, «Старинный театр» Н. Евреинова<sup>11</sup>). Кажется, именно это умение творить из культурных реминисценций словесный археологизирующий орнамент и создало Брюсову славу «самого культурного писателя на Руси», хотя теперь очевидно, что дело здесь не в факте культурности, а в самом принципе цитации из других культур, имеющем, как мы видели, вполне определенную идейную причину и эстетическую задачу *декорирования*, родственного сходным тенденциям европейского сецессио и стилизаторским увлечениям акмеистов. Но требованию *иерархизации* смыслов, отстаиваемому младшими символистами, проза Брюсова не отвечала: структурирование материала, осуществлявшееся писателем лишь на уровне повествования и в плане орнаментики, проблематику произведения оставляло плоскостно-стилизаторской. Кажется, Брюсов ощущал это и сам: не потому ли он отводил все упреки, защищаясь взятой на себя скромной ролью реставратора — археолога — историка<sup>12</sup>? И тем более не потому ли столько раз он замышлял покинуть замкнутые аналогии и игру стилизацией повествования ради содержательного усложнения пространственных и временных измерений прозы?

Я имею здесь в виду замысел, к которому Брюсов настойчиво возвращался: столкнуть русскую среду с героем-иностранцем авантюрного или демонического типа: Фаустом или Мефистофелем — в драме «Фауст в Москве», лесажевским бесом — в рассказе «Тайнственный посетитель», Арсеном Люпенем — в рассказе «Арсен Люпен в России», фон Арнимом — в рассказе «Путешествие по России фон Арнима в 1846 г.». Тому, что ни один из этих замыслов не был доведен до конца, не приходится удивляться: достаточно вспомнить, насколько неизменно мыслил Брюсов четко разграниченными культурными системами и насколько чуждо было ему (при склонности к иронии) гротескное мышление, требуемое подобными сюжетами.

Но настойчивости, с которой Брюсов возвращался к замыслам этого ряда, тоже не приходится удивляться: перед мысленным взором «соревнователя» Брюсова витал образ не только Мережковского, автора уже изжившей себя формы исторических романов, но и Ф. Сологуба.

Современному русскому читателю Сологуб известен как автор ставшего уже классическим романа «Мелкий бес», который интерпретируется в качестве «сделанного на путях реализма и средствами реализма»<sup>13</sup>. А между тем еще Р. В. Иванов-Разумник предупреждал, что в рамках реализма Сологуба верно понять невозможно. Многотомная проза Сологуба весьма неоднородна. Даже в самом цельном произведении этого писателя, в романе «Мелкий бес», можно заметить немало разных стилистических пластов, но сосуществуют они вовсе не так уж несли-

янно, как это представляется Е. Стариковой, которая нашла в изображении Передонова реализм, его окружения — натурализм, а в линии Саши и Людмилы — декадентство. Думается, творчество Сологуба не поддается такому препарированию, и взаимодействие разных стилистических слоев в его произведениях несравненно более сложно.

Основа хронотопа большинства творений Сологуба — русская провинция (если не географическая, то социальная и духовная), и это связывает их с традицией реалистической живописательной прозы. Жизненный опыт Сологуба дал этому писателю огромное множество деталей захолустного быта — грустных, анекдотических, часто гротескных, абсурдных. Строя свои произведения, он сочетает многочисленные реалии быта с продуманно отбираемыми мотивами из Гоголя, Достоевского, Чехова, так или иначе отражающими психологию маленького человека и ее социальные параметры. Реминисценции из прежнего литературного бытования материала нужны Сологубу не просто для расширения круга ассоциаций: они, в сущности, образуют систему «метаязыка» произведения, которая доступна лишь тем, кто владеет этим «языком» устойчивых мотивов классической русской литературы, кому реминисценции из нее что-то говорят. Вне этой системы семантика образов Сологуба может быть воспринята лишь крайне обедненно. Например, основные звенья судьбы провинциального учителя Передонова в романе «Мелкий бес»: и мечта его о должности инспектора, и все мании, связанные с попытками занять более прочное место под солнцем, и постепенное помрачение ума, завершающееся убийством, — преподнесены так, что во всей своей объемной полноте могут быть поняты лишь в соотнесении с мечтой гоголевского Башмачкина о шинели, судьбами сознания Германа из «Пиковой дамы» Пушкина, Поприщина из «Записок сумасшедшего» Гоголя, Голядкина из «Двойника» и героя «Записок из подполья» Достоевского, наконец, чеховского Беликова.

Скрытыми (в случае Чехова — открытой) реминисценциями из этих произведений пропитана ткань романа Сологуба, не удивительно поэтому, что Передонов воспринимается как своеобразная замыкающая фигура в паноптикуме трагикомических, а у Чехова под конец уже абсурдных лиц, именуемых русским чиновником 13—14-го класса. При этом все более выявляющееся безумие Передонова бросает отблеск сумасшествия на все его окружение, а патологическая глупость поступков провинциалов, окружающих Передонова, находит отражение в его безумии.

Итак, Передонов — не только замыкающее лицо в долгой цепи мельчающих «маленьких людей»: он — квинтэссенция абсурда, творимого миром отчуждающей самодержавной государственности, смыкающейся с духовным захолустьем именно в чиновнике низшего разряда. Сологуб прекрасно осознавал соци-

альную роль передонощины. Вот почему он не только перевел психологический анализ Гоголя («Записки сумасшедшего») и Достоевского («Записки из подполья», «Двойник») в «медицински хладнокровное» описание параноийального бреда с его практическими последствиями, но и заостренно изобразил социально-политическую роль духовного захоластья, подчеркнуто обыграв политическую реакционность Передонова в «Мелком бесе» и сделав его вице-губернатором (т. е. «перевыполнив» мечту героя об инспекторстве) в следующем своем романе «Навьи чары» («Творимая легенда»). Блистательная государственная карьера параноика-убийцы отражала взгляд Сологуба на русскую самодержавную государственность, в которой он видел воплощение «худших сторон человеческих сожитий». «Эта государственность,— как писал один из критиков „Золотого руна“,— обратила русскую действительность в кровавый туман кошмарной фантазмагии. Воздвигнутая государственным строительством народа, она стала проклятием и язвою этого народа»<sup>14</sup>.

Сказанного, думается, было вполне достаточно, чтобы доказать, насколько последовательно использовал Сологуб тематику Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Но если из этого мы сделаем вывод, что имеем дело с типизированным изображением явлений определенной действительности, то все-таки ошибемся. Ошибемся потому, что Сологуб медленно, но верно создает впечатление, что вся эта так метко обрисованная им действительность — всего лишь явление, Майя, бывание — по буддизму, представление — по Шопенгауэру. Осторожно, тщательно подобранными средствами переводит Сологуб так ощутимо, так достоверно переданную им реальность в метафизический план.

В отличие от Андрея Белого, Сологуб творит этот план с помощью почти неуловимых приемов; тайна метафизического плана «Мелкого беса» в «чуть-чуть» — в очень осторожной градации, создаваемой неприметным, ненавязчивым повтором вещественных, интерьерных, портретных, пейзажных, цветочных деталей, которые в ходе этих повторов из характеризующих атрибутов или сравнений перерастают в метафоры или метонимии, потом в символы и, наконец, приобретают «архетипически» окрашенную значимость (таковы, например, баран, кот, игральные карты, черный цвет и т. п.).

Сологуб, как и А. Белый, придавал большое значение «бесконечному варьированию тем и мотивов», но, кажется, не просто варьирование как линейно-синтагматический ряд, а построение иерархических систем образов, возводящих от бытовой характеризующей детали к архетипическому в ней, т. е. смысловая вертикаль<sup>15</sup> (смысловое восхождение), составляет художественное открытие Сологуба, использованное широким кругом писателей, тяготевших к символизму.



Конечно, в «Мелком бесе» созданию метафизического плана способствует и сам выбор главного героя, поскольку все более помрачающееся сознание Передонова, в восприятии которого подается почти весь материал, сгущает атмосферу ирреальности, создаваемой вокруг фигур и предметов в романе. Приведу в качестве примера градацию портретного описания одной из многочисленных женщин в романе — Вершиной. Представляя Вершину, Сологуб строит ее портрет в черных тонах, эвфонически «подстилая» черноту вторым ч-р-н, но не придавая этой черноте никакого особого значения: «...темнокожая женщина, вся в черном, чернобровая, черноглазая... курила папироску в черешневом темном мундштуке»<sup>16</sup>. Однако с каждым новым появлением героини чернота ее и дым от папироски упоминаются чуть настойчивее, чуть акцентированнее<sup>17</sup>. Появляются дополнительные, ассоциирующие детали (например, речь ее и движения, которыми она заманивает Передонова в свой сад, называются ворожкой, сам сад становится все более таинственным местом), в свете которых, как и в свете значительности роли Вершиной в поворотах судьбы Передонова, первые элементарные детали внешности Вершиной превращаются в явленные атрибуты бесовщины, хотя возможность прагматической мотивировки никогда не исключается<sup>18</sup>. Более эксплицитно проведено в романе сближение Володина с бараном и постепенное превращение его в этот символ жертвы, заместившей жертвоприношение мальчика (см. сцену Авраама с Исааком: Бытие, 22, 10—13). Так реализуется в романе лейтмотивная для Сологуба мысль о мире и самоосуществлении в нем как «потенциальном мальчикоубийстве» (ср. рассказы «Согнутые ноги», «Баранчик»).

В противоположность А. Блоку Сологуб не верит в *путь*: поступательному движению он противопоставляет древнюю идею вечного возвращения, смыкаясь в этом с А. Белым. Если мы сопоставим этот факт с отношением Сологуба к явлению государственности, «официального сознания» (в терминологии М. Бахтина<sup>19</sup>), мы поймем, почему у Сологуба — в отличие от Мережковского, Брюсова, А. Блока и др. — нет культурно-исторических аналогий, зато большое место занимают элементы, заимствованные из циклических мифов, сказок, легенд, народной демонологии и всяческих форм «неофициального сознания», «житейской идеологии» (в терминологии М. Бахтина). В отличие от Мережковского с его мистифицирующими историю концепциями, Ф. Сологуб (как и А. Белый, и Джеймс) мыслит историю, в том числе историю культуры и религии, в сатирическом ключе — как всего лишь жалкий мельчающий маскарад. Не случайно так часты у него мотивы бала масок, где живые смешиваются с мертвыми и где «живые разговаривают между собой мертвыми словами, обмениваются мертвыми мыслями»<sup>20</sup>. Не случайно также Сологуб, тяготеющий к фантазма-

горическим заострениям, устраивает в «Навях чарах» («Творимой легенде») кладбищенский смотр мертвецов, который ассоциируется с «Плясками смерти» А. Блока и занимает своеобразное место между «Бобком» Достоевского и балом у Воланда в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

В «Мелком бесе» Сологуб неистощим в подборе элементов, создающих атмосферу дьявольщины, бесовщины, заполняющей пространство между фигурами и предметами, пропитывающей их: то это постепенное переосмысление вполне невинных бытовых деталей, как, например, соотнесение безносой старухи-кухарки, пришедшей наниматься на работу, со смертью (возможное благодаря атрибуту) или роль кота, который, в отличие от булгаковского, еще не ездит в трамвае, но заставляет подозревать, что он, может быть, «жандарм» и «подслушивает», то это упоминание о бесовской пляске Передонова или сравнение сестер Рутимовых с ведьмами на Лысой горе, то это вполне фантастические образы, вроде глаза-птицы или недотыкомки, то это, наконец, аллюзии на литературно обработанные демонические мотивы (например, мотивы карт и старухи-княгини из «Пиковой дамы» Пушкина). В ряду последних особенно важное место занимает двойная реминисценция из Лермонтова. С одной стороны, название романа восходит к двестишию из «Сказки для детей»:

То был ли сам великий сатана,  
Иль мелкий бес из самых нечиновных?<sup>21</sup>

С другой стороны, в тексте романа есть очень тонкая, построенная на скрытой лексико-синтаксической переключке, аллюзия, ведущая к «Демону»<sup>22</sup>. Эта аллюзия выводит на поверхность мотив измельчания жизни, ее полюсов добра и зла, отраженный в названии романа (важный, между прочим, и для А. Белого в «Петербурге», и для Джойса в «Улиссе», и для Булгакова в «Мастере и Маргарите»). Она же объясняет, почему Передонов вызывает иногда и сочувственные строки: он не столько бес, сколько «одержим бесом», как одержимо мелкой бесовщиной все его окружение, весь этот мир, где царствует Ананке. Метафизический план произведения не образует отдельного слоя, а представляет собой атмосферу, обволакивающую все и лишь сгущающуюся в отдельных образах-узлах. Но благодаря этим узлам он постоянно и все более явленно дает о себе знать, способствуя все более явленному переключению проблемы социального зла в метафизическую проблему мирового зла. Это, видимо, и позволило современнику Сологуба назвать автора «Мелкого беса» «каким-то русским Шопенгауэром, вышедшим из удушливого подвала», «подвальным Шопенгауэром»<sup>23</sup>. В отличие от Л. Андреева, Сологуб, переключая навеянную современностью проблематику в надвременной, метафизический план, не пользуется стилистикой экспрессионизма, к по-

ливалентности его символов близок тот тип многоплановости смыслов, которого добивается Кафка, когда строит из сухо описываемых деталей несколько странной, но все-таки близкой «повседневности» обобщенно-условный метафизический мир.

Разумеется, этого нельзя сказать о всех произведениях Сологуба, стилистически чрезвычайно разношерстных. Однако есть у него произведения, например миниатюра «Согнутые ноги» (1912) или другие маленькие рассказы из цикла «Превращения», под которыми — будь они написаны по-немецки — вполне могло бы стоять имя Кафки. В других произведениях Сологуба «по-кафкински» написаны лишь отдельные страницы. Наиболее любопытен в этом отношении роман-трилогия «Навьи чары» («Творимая легенда»). В свое время это произведение было оценено резко критически, что объясняется не только его антиреволюционной тенденциозностью, но отчасти и художественным несовершенством<sup>24</sup>. Наиболее подходящим было бы для него сравнение с лоскутным одеялом — настолько несбалансированно сопоставляет здесь Сологуб самые разные манеры. И писатель делает это сознательно: все пространство романа-трилогии он превращает в поле экспериментов над способами «повышения бытия», поисков путей, а *gealibus ad realiora*. Вот почему в подчеркнуто суховатое нравоописательное изображение быта русской провинции, к тому же насыщенное реалиями социально-политической борьбы эпохи первой русской революции (изображаются социал-демократы, кадеты, эсеры, черносотенцы, погромные настроения и т. д.), своеобразно влетают фантастические элементы — то как обращение к народной демонологии в традициях романтиков, то как использование приемов научной фантастики (ср.: оранжерея — космический корабль химика и поэта-декадента Триродова), то как проникновение в глубины подсознательного — не только с помощью снов, галлюцинаций, но и таинственного самоотожествления, двойничества. В этом ряду разных форм условности особое место занимает фантастический гротеск, возникающий всякий раз, когда речь идет о служителях государственного аппарата. И когда в «Навьи чарах» («Творимой легенде») мы встречаем абсурдно оформленные диалоги Триродова со служителем почты или вице-губернатором — нашим старым знакомцем Передоновым — или же читаем описание жандармов, которых Триродов, когда они приходят к нему с обыском, превращает в клопов<sup>25</sup>, — подчеркнуто хладнокровное сопряжение самых сочных деталей реальности с самым необузданным вымыслом предоставляется переходным моментом в движении от конкретной идеологической насыщенности фантастики «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина к абстрактному метафизированию государственности у Кафки.

Специального углубленного исследования заслуживал бы эксперимент Сологуба по умножению хронотопа в романе: сво-

бодное перенесение действия из русского провинциального городка с характерным названием Скородож в полуфантастическое средиземноморское Соединенное королевство Островов, с которым городок оказывается связанным сначала мистически (двойничеством Елизаветы из Скородожа и королевы островов Ортруды), потом событийно (а именно тем, что скородожский поэт-декадент Триродов выдвинул свою кандидатуру на пост короля Островов и стал им!), фантастика «навъей усадьбы» Триродова, соединяющей оживляемое прошлое и космическое будущее, мистические сцены общения Ортруды с Люцифером, т. е. переход из одного уровня условности в другой, символизация почти всех цветовых и вещественных бытовых и условных деталей,— все это позволило Сологубу создать ту многоярусную множественность параллельных и пересекающихся возведений в условное, которые дотоле русской литературе известны не были.

Не будет преувеличением сказать, что именно романная техника Сологуба, особенно его метод совмещения фантастики с бытом и умножения хронотопа, подготовила почву для того, чтобы не осуществимая для Брюсова (и вообще для символистов) мечта — опираясь на фольксбук Шписа, привести дьявола в Москву XX в., — оказалась позднее осуществимой для М. Булгакова.

Поиск Андрея Белого на первых порах совершался независимо от Сологуба и на иных путях: встретились они художественно-тематически позднее, уже после того, как Андрей Белый написал исполненную восхищения и тем не менее обидевшую Сологуба статью о нем «Далай-Лама из Саложка». Первые опыты Андрея Белого — четыре симфонии (1901—1908), литературный жанр которых определить очень трудно, явились лабораторией, в которой была разработана с небывалой в мировой литературе прежде (да, пожалуй, и после) музыкально-контрапунктной точностью техника ведения лейтмотивов. Интерес к лейтмотиву сближал Андрея Белого с тяготевшим к символизму А. Ремизовым; но в отличие от него, как и в отличие от пользовавшихся лейтмотивами Л. Толстого, зрелого Чехова, а может быть, и Т. Манна, А. Белый крайне последователен и экспериментаторски сознателен в перенесении на литературную почву музыкально-симфонических принципов композиции<sup>26</sup>. Ища причины этого, мало видеть, что Андрей Белый хотел стать Вагнером слова, мало видеть его стремление слить разные искусства на базе музыки, вытекающие из еще большей, пожалуй, чем у С. Малларме, увлеченности вагнеровской идеей синтеза искусств. Симфония воспринята Белым не только как высшая форма искусства, но и как художественная форма соответствия «мировому оркестру», как конкретное проявление музыкально-гармонических законов, управляющих мирозданием. И когда

Андрей Белый строит свои симфонии на внутреннем противопоставлении крайней рассыпанности фабулы (в которой отказывается от каких бы то ни было форм связей между героями, известных прежде роману, — семейных, социальных, авантюрных, бытовых и т. п., оставляя на этом уровне лишь случайный симультаннизм) и глубинной связанности разрозненных событийных сегментов с помощью лейтмотивов, он в самом деле открывает — впервые в мировой литературе — технику композиции, в высшей степени адекватной символистскому взгляду на мир как хаос, «Броуново движение» в эмпирии и гармонию в высшем, сущностном. Это и были первые подступы к принципам той литературной конструкции, которая отражала дезорганизованность и дисгармоничность действительности, но в то же время и веру символистов в высшее единство мира.

Музыкальную природу лейтмотивов Андрей Белый подчеркнул и выделил из общего потока текста особой ритмизацией, принципы которой, по его собственному признанию, заимствовал из «Заратустры» Ницше. Разумеется, у него есть модификации, диктуемые прежде всего различиями между законами немецкого и русского языков. Так, двусложникам, к которым тяготеет естественный ритм немецкой речи, у Андрея Белого соответствуют трехсложники, к которым тяготеет естественный ритм русской речи. Описать сколько-нибудь подробно разнообразие ритмико-синтаксических фигур симфоний в рамках данной статьи не представляется возможным<sup>27</sup>, но можно указать на основной закон: как и в «Заратустре», он состоит в создании напряжения внутри определенной повествовательной единицы — колона или фразы, обусловленного столкновением противоположно направленных метров, хорейского или дактилического начала с ямбическим или анапестическим окончанием, т. е. нисхождения с восхождением. Напряженность усугубляется случаями несовпадения границ колона с границами синтагмы, своего рода синкопами, которыми Андрей Белый, кстати, играет несравненно чаще, чем Ницше. Если ритмическое напряжение внутри колона или фразы обуславливается столкновением противоположно направленных метров, то межфразовое ритмическое напряжение и вместе с тем ритмическое единство сегмента достигаются эффектом ритмического ожидания. Ритмическое ожидание возникает всякий раз, когда доминирующая ритмическая схема или вообще ритмизация исчезает, а эвфоническая упорядоченность поддерживается. Вследствие этого каждый новый наплыв ритмизации, тем более ожидаемой ритмической схемы, воспринимается как удовлетворение этого ожидания, как своего рода разрешение диссонанса. На гребне этих ритмических наплывов и выносятся, как правило, лейтмотивы, влекущие ключевые идеи; и чувство разрешения, приносимое ритмами, транспонируется читателем на самые идеи, которые кажутся несущими разрешение даже в тех случаях, когда семантически

не содержат его. Таким образом, ритм работает на протяжении всего произведения — то как потребность этой комбинации, то как плюс-прием, то как минус-прием. И этот конфликт плюс-приема с минус-приемом на фоне трех традиций, закрепленных в сознании читателя конца XIX в. (традиций прозы, поэзии и ритмической прозы), оказался максимально действующим динамическим принципом.

В конечном итоге это была семантизация или видимость семантической соотнесенности с сюжетом тех уровней текста (прежде всего фонологического и ритмического), которые в романной прозе обычно не несут важной смысловой нагрузки.

Что же касается системы словесно-музыкальных лейтмотивов, она тоже оказалась в художественной системе символизма А. Белого семантически более насыщенной, чем такие опорные для романной прозы компоненты, как характеры и их соотношение с обстоятельствами.

Итак, принципиальная новизна, открывавшая огромное поле возможностей дополнительного структурирования прозы, была налицо. Не потому ли новации Андрея Белого, связанные с ритмизацией и «лейтмотивизацией» прозы, отозвались в русской литературе 20-х годов: искания представителей так называемой орнаментальной прозы зачастую безусловно перекликаются с опытами Андрея Белого<sup>28</sup>.

Следующим шагом на пути реформирования романной техники была (проведенная опять-таки параллельно с А. Ремизовым) трансформация сказа, известного XIX веку, и обеспеченная таким образом игра новыми возможностями повествователя. Поле эксперимента явился на этот раз роман «Серебряный голубь», а суть эксперимента состояла в обнажении структуры художественного текста как самодовлеющей (для Белого) реальности, соотносящейся с внетекстовым миром лишь эмблематически (в терминологии Андрея Белого<sup>29</sup>). Главное средство обнаружения этого — игра сталкиванием различных масок повествователя, пародийным освещением разных стилистических единиц, причем часто в пределах абзаца или даже одного предложения<sup>30</sup>. Автор как бы стремится всеми силами переклестить внимание читателя с того, «о чем рассказывается», на то, «как рассказывается», и самим «как» передать «что». Но вместе с тем этот пародийный парад повествовательных форм русской литературы (пародируются все — от Карамзина до Брюсова или Мережковского), по замыслу Белого, должен создать впечатление некоторой итоговости, завершающего этапа, после которого по данному пути идти некуда. На языке форм это вполне передает настойчивую мысль А. Белого о конце «петербургского» периода русской истории, постоянно переходящую в соловьевскую идею «конца всемирной истории». Но своеобразие этого пародийного парада повествовательных форм состоит в том, что известные книжные традиции структуры Андрей Белый при-

хотливо сталкивает с внекнижными, ориентированными на устную речь внеинтеллигентского круга формами сказа. В плане содержания это сталкивание отвечало основной проблеме романа, которая волновала многих современников Андрея Белого в эпоху между двумя революциями и толковалась ими как проблема разрыва между интеллигенцией, волею Петра I приобщенной к западной культуре, и народом, сохраняющим восточный менталитет. В плане же повествования эта прихотливая смена словесных масок, вызывающих то книжно-культурные, то, напротив, подчеркнута внеположные культуре ассоциации, создавала атмосферу непринужденной игры с читателем, колеблющей эпическую дистанцию. Благодаря этому обнажился парадокс автора: автор эксплицировался как демиург, творец своего мира, но в то же время у него оспаривалось право занимать «позицию вненаходимости» (терминология М. Бахтина), скажем так: быть вне изображаемой жизни и «завершать ее»<sup>31</sup>. С этой девальвацией авторской позиции как средоточия верховных оценок связаны и маски то юродства, то шутства, к которым Андрей Белый охотно прибегал не только в поэзии, но и в прозе.

Следующим шагом на пути перестройки эпической дистанции явился роман «Петербург», место которого — в ряду крупнейших явлений прозы XX в. В нем перевернуто привычное романное соотношение между объектным и субъектным миром. Андрей Белый, собственно, всегда исходил из мысли, что описывать можно лишь горизонты собственного сознания, но только в «Петербурге» он нашел соответствующую технику, которую использовал почти сразу же и на несравненно более узком материале детского мышления — в «Котике Летаеве», а кроме того попробовал дать ее обобщенное оформление в незавершенном замысле с характерным названием: эпопея «Я»<sup>32</sup>.

Новизна состояла здесь в том, что, стремясь осветить жизнь сознания, Андрей Белый не только широко использовал внутренние монологи, сны, галлюцинации, в построении которых развивал традиции Л. Толстого и Достоевского, но практически весь объектный мир представил как интерьер сознания. Чьего? — То героев-протагонистов, то повествователя.

Технически это оказалось возможным прежде всего благодаря обнажению и намеренному смешиванию статусов персонажей и повествователя. Эксплицируя прием, скрыто использовавшийся Достоевским в некоторых романах (особенно в «Бесах»), и развивая находки «Серебряного голубя», Андрей Белый неустанно играет постоянной сменой дистанции между персонажами произведения и повествователем: он то спускает повествователя на уровень героев, утверждая равенство доступной им информации о мире внутри текста и равенство статусов их существования (ср., например, подглавку «Наша роль» (гл. 1), где роль повествователя, призванного следить «за» своими героями, сравнивается с ролью агента охранного отделения,

что мгновенно обигрывается: с появлением в романе фигуры агента охраны Морковина роль повествователя тотчас же обьявляется праздною), то вдруг резко разводит, бросая на ходу, что, собственно, все фигуры романа — плод «мозговой игры» автора-повествователя, свободного создателя творимого им грамматического пространства.

Лейтмотив «мозговой игры», разработанный, как и многие другие лейтмотивы романа с учетом опыта симфоний, выполняет множество функций, но прежде всего он эксплицирует роль автора как демиурга своего художественного мира и демонстрирует победу художника над своим, в сущности, мрачным материалом. В противоположность Ф. Сологубу, который часто декларировал свободу игры художника, но относился к своему грустному материалу подавленно, А. Белый обнажает роль творца словесного мира на всех его уровнях (от словотворчества до преобразования исторических фигур и топографии страны) и, играя ею, создает дистанцию веселья.

С другой стороны, лейтмотив «мозговой игры» выносит на поверхность, если угодно — тематизирует, факт введения в поле сознания повествователя героев-протагонистов как самостоятельных и самодовлеющих сознаний, поскольку «мозговая игра», «странное свойство» которой — превращать «праздную мысль» в «пространственно-временной образ» (гл. I, подглавка «Странные свойства»), является также атрибутом персонажей, сознание которых связано между собой и с сознанием повествователя своеобразной «круговой порукой». Чтобы убедиться в этом, достаточно соотнести те страницы романа, где появление сенатора Аблеухова у подъезда собственного дома обигрывается как результат «мозговой игры» Дудкина, глядящего из окна senatorского дома на подъезд, а появление Дудкина возле кареты Аполлона Аполлоновича — как результат «мозговой игры» сенатора, с общей мыслью о том, что возникновение всех фигур романа есть результат «мозговой игры» повествователя. В построении этой цепочки «круговой поруки» находит игровое выражение любимейший тезис Андрея Белого, утверждающий, что наше сознание творит новую действительность, что процесс опознания «идей-образов» «образует самую объективную действительность» и что «как только символ создан», «творчество наделяет его *онтологическим бытием*, независимо от нашего сознания»<sup>33</sup>. Этим ходом осуществляется и «объективизация» сознания, являющаяся основой подстановки: именно сознание — при всей его фантазмагоричности — оказывается реальностью, в то время как объективный мир — фантазмагорией. В плане содержательно-тематическом эта игра в риккертianство<sup>34</sup> выливается в центральный образ романа: весь Петербург, главный герой произведения, есть плод «мозговой игры» Петра (как роман есть плод «мозговой игры» автора), а фантазмагоричность города есть фантазмагоричность русской истории.



Соответствен этому «перевернутому» соотношению между субъектным и объектным и хронотоп романа: в традиционном измерении пространственно-временных координат действие романа проходит за девять дней октября 1905 г., подобно тому, как в той же системе измерений принято говорить, что хронотоп «Улисса» — один день из жизни Дублина. Но так же как истинный хронотоп «Улисса» — одиссея сознания эвримена XX в., истинный хронотоп «Петербурга» мыслится А. Белым как эпопея русского сознания в дни потрясшего его взрыва. Высокой степени обобщенности Андрей Белый достигает благодаря тому, что все фигуры романа (прежде всего это выступающее перед «зрительным залом» России «концертное трио» в составе сенатора Аблеухова, его сына-интеллигента, потенциального отцеубийцы Николая Аблеухова и террориста-ницшеанца Дудкина) он окружает расходящимися в бесконечность кругами ассоциаций, построенных в значительной степени на описанном литературоведением множестве литературных (главным образом из Пушкина, Гоголя и Достоевского), мифологических (греко-римских, библейско-христианских, персидских, буддистских) и мифологизированных исторических (миф о Петре, Москве — третьем Риме, конце европейского цикла и начале нового цикла мировой истории) реминисценций<sup>35</sup>. Особенно с помощью последних комплекс потенциального отцеубийства, трактованный сначала психоаналитически и распространенный затем Белым на поединок самодержавия с проповедующей индивидуальный террор партией эсеров, рожденной, по мысли автора, в процессе развития государственных механизмов (Петр Первый называет экстремиста Дудкина своим сыном), экстраполируется А. Белым на мировой исторический процесс: смену культурных эпох писатель-символист несколько прямолинейно рассматривает под знаком «потенциального отцеубийства», а последний период петербургской истории представляется ему концом европейской и, может быть, всемирной истории.

В свою очередь, мировой исторический процесс, благодаря аллюзиям на космогонические мифы (например, миф об Уране — Хроносе — Сатурне и Зевсе) и космическим ассоциациям, подсказанным А. Белому, как и Джойсу, прежде всего теософией<sup>36</sup>, понят А. Белым как проекция космических сил на земную поверхность, как частное проявление космического закона вечной пульсации.

Соответственно многослойной оказывается у А. Белого и тема взрыва, вокруг которой организуется произведение. Идея чреватого взрывами октября 1905 г. материализуется в романе в гротескном образе самодельной бомбы — «сардинницы ужасного содержания», которая в начале романа появляется в безобиднейшем «узелочке», а в конце романа взрывается так, что никого не убивает и лишь старичка-сенатора изгоняет в «ни с чем не сравнимое место». Зато взрыв в душе Николая Абле-

ухова, самоотожествившегося с бомбой и соответственно с растерзанным Дионисом, с распятым Христом, по своим последствиям серьезен: именно его путь как крестный путь личности через дионисийское распятие, Египет и «Книгу мертвых» к простой жизни в духе учений Сквороды, а не экстремистские заблуждения, в изображении которых элементы пародии на детектив сочетаются с мотивами балагана, обещает в эпилоге выход из порочного круга (если обещает)<sup>37</sup>.

Приведенных примеров, кажется, было достаточно, чтобы позволить себе сделать обобщение: каждый образ, каждая предметная, цветовая, звуковая деталь или ситуация романа «Петербург», собственно, весь романный сюжет с его риккертиански перевернутым соотношением субъективного и объективного отбрасывает уходящую в бесконечность многоярусную тень символично-метафорических значений; в их многообразии непременно присутствуют не снимающие друг друга серьезное и комическое (гротескное, пародийное, травестийное). Именно эта принципиальная многоплановость видения, соответствовавшая свойственному Андрею Белому пониманию космоса как единства и находящегося в непрерывном движении *вариационности* и *трансформизма*<sup>38</sup>, в «Петербурге» наиболее существенна. В этом плане А. Белого можно сопоставить с Джемсом Джойсом. Но путь, предложенный европейскому роману XX в. «Улиссом», в русской литературе после «Петербурга» остался нехоженым.

Разумеется, это не значит, что эксперимент А. Белого не нашел отзвука. Уже говорилось о перекличках между его поэтикой и стилизованными исканиями некоторых школ литературы 20-х годов — прежде всего орнаментальной (Пильняк, Артем Веселый и др.), поэтической (Пастернак, Мандельштам) и отчасти сказовой прозы (ранний Леонов, Малышкин, ранний Федин и др.). Но как и в случае с теоретическим наследием А. Белого, воспринятым сначала формалистами, затем структуралистами, затем и семиотиками лишь в отдельных, крайне редуцированных деталях, роман 20-х годов извлек из поэтики прозы А. Белого лишь ряд легко усвояемых элементов, не восприняв существенных ее основ. Отношение к традициям поэтики символистов прозы 30-х годов, по-видимому, несколько сложнее.

Это значит, что роль символизма в развитии русского романа XX в. должна быть изучена более основательно. Но уже и сейчас можно сделать некоторые предварительные выводы.

Русская литература XX в. миновала школу Джойса, Кафки и даже Пруста. Модернистский переворот, совершенный ими, на русский роман вряд ли повлиял. Но в истории русской литературы был для них свой — хронологически более ранний — «эквивалент». Проза русских символистов за тридцать лет исканий, включавших то простую аллегоричность «костюмного» романа, то элементы импрессионизма или стилизаций в духе

сецессио, то сюрреализма и даже конструктивизма (например, в «Петербурге»), может быть, именно благодаря разнообразию и широте исканий, оказала воздействие на поэтику повествовательных жанров поздней русской литературы. И когда мы наталкиваемся на сходство параболы А. Платонова с соответствующим жанром у Камю, переработавшим опыт Кафки, или замечаем родство мифопоэтики М. Булгакова с принципами романа-мифа у Т. Манна, отталкивавшегося от Джойса, мы не должны считать это неожиданностью.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. об этом: Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма.— В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы. М., 1968.

<sup>2</sup> См. об этом: Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981, с. 359—399.

<sup>3</sup> См. об этом: Тагер Е. Б. Возникновение модернизма.— В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. Основной миф в романе «Бесы».— В кн.: Борозды и межи. М., 1916, с. 61.

<sup>5</sup> Характерно, что, приступая к «Огненному ангелу», Брюсов сопоставляет: «Как плохи романы Ремизова и Сологуба! Даже „Петр“ в сравнении с ними громадное литературное явление. Я же напишу во всяком случае лучше „Петра“». Чувствую свой полдень» (письмо Брюсова к жене от 23 июня 1905 г.; цит. по статье: Гречишкин С. С. и Лавров А. В. О работе Брюсова над романом «Огненный ангел».— В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 123). Ср. также дневниковые записи, приводимые в «Литературном наследстве» (т. 85. М., 1976, с. 69, 736).

<sup>6</sup> В частности, о близости импрессионистических поисков Брюсова в малой прозе к поэтике «таинственных повестей» Тургенева см.: Зельдхейн-Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX в.— *Studia Slavica Hung.*, 19, 1973. О влиянии Э. По см.: Delaney Grossman J. Edgar Allan Poe in Russia.— *Colloquium Slavicum*, 3. Würzburg, 1973.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970, с. 43.

<sup>8</sup> В «Юпитере поверженном» христианский священник отец Николай — тот самый, который в ответ на восклицание язычника Юния «...истина не может умереть» тихо отвечает: «Ты ошибаешься, юноша, истины умирают», — этот самый отец Николай утверждает: «Каждое время верит в того бога, который ему соответствует. Было время, когда подобало чтить Юпитера. Но это время прошло. Более нет тех людей, и никакими чарами *не воскресить* Деклев Мусов. В мир пришли другие люди и принесли другого бога... придут времена, и истина христианства тоже умрет» (Брюсов В. Юпитер поверженный.— Собр. соч., т. 5. М., 1975, с. 524, 525).

<sup>9</sup> Гаспаров М. Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре.— В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 191.

<sup>10</sup> Брюсов В. Последний вариант предисловия к «Алтарю победы».— Собр. соч., т. 5, с. 556.

<sup>11</sup> О стилизации в русской литературе этого времени см., например, раздел, написанный Э. Шубиным в кн.: Судьбы русского реализма начала XX в./Под ред. К. Д. Муратовой. Л., 1972, с. 84—96.

<sup>12</sup> Так, возражая на упрек Г. Чулкова о том, что Мефистофель в «Огненном ангеле» как-то глупее всех прежних воплощений, Брюсов писал: «Мой Мефистофель жил за 300 лет до Гёте и предугадывать его не мог никак. Сколько смею судить, мой Мефистофелес весьма похож на того, которого изображали и описывали в своих книгах, письмах и мемуарах писа-

тели XVI в., а на Мефистофеля Гёте он похожим и не собирався быть. Если исторический Мефистофель не столь блестящ, как „бес“ Гёте, моя ли вина?» (Литературное наследство, т. 85, с. 519).

<sup>13</sup> Старикова Е. Реализм и символизм.— В кн.: Развитие реализма в русской литературе. Ч. III. М., 1974, с. 181.

<sup>14</sup> Золотое руно, 1906, № 4, с. 103.

<sup>15</sup> «Смысловая вертикаль» — термин Вяч. Иванова.

<sup>16</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес. Алма-Ата, 1966, с. 410.

<sup>17</sup> Ср.: «Она была закутана в черную кофту, повязана черным платком и, посинелыми от холода губами сжимая черный мундштук, пускала густыми тучами черный дым» (там же, с. 411).

<sup>18</sup> Ср.: «Черные дымные тучи быстро вылетали из ее темного рта и рвались по ветру» (там же, с. 412).

<sup>19</sup> Волошинов В. [Бахтин М. М.] Фрейдизм. М.; Л., 1927, с. 132.

<sup>20</sup> Сологуб Ф. Творимая легенда. Ч. III. Дым и пепел. СПб., 1909, с. 239.

<sup>21</sup> Разумеется, этот мелкий бес пропущен сквозь призму Достоевского и вполне сродни «маленькому, гаденькому, золотушному бесенку» Ставрогина (ср.: Достоевский Ф. Бесы.— Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 10. Л., 1974, с. 231).

<sup>22</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес, с. 141.

<sup>23</sup> Волынский А. Книга великого гнева. СПб., 1904, с. 192.

<sup>24</sup> Единственное крупное исследование о трилогии в наше время принадлежит И. Холтхузену, см.: Holthusen J. Fedor Sologub's Roman-Trilogie. Mouton, 1960.

<sup>25</sup> «Они быстро побежали на руках и ногах вниз по лестнице, по двору, по дороге. В ночном мраке быстро бежали по дороге в город гигантские клопы в мундирах. Светало, когда они бежали по улицам. Ранние прохожие в ужасе бежали от них» (Сологуб Ф. Творимая легенда. Ч. III. Дым и пепел, с. 258).

<sup>26</sup> Подробнее см. об этом в ст.: Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого.— Studia Slavica Hung., 13, 1967.

<sup>27</sup> Подробнее об этом см.: Силард Л. О влиянии ритмики прозы Ницше на ритмику прозы А. Белого.— Studia Slavica Hung., 19, 1973.

<sup>28</sup> См. об этом: Кожевникова Н. Проблема орнаментальной прозы.— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1976, т. 35, № 1; Gardén P. Ornamentalism and Modernism.— In: Russian Modernism. Ithaca; London, 1976.

<sup>29</sup> См. ст. «Эмблематика смысла» в сб. статей А. Белого «Символизм» (М., 1910).

<sup>30</sup> На это обращает внимание И. Холтхузен в статье: Erzähler und Raum des Erzählers in Belyj's „Serebrjanyj golub".— Russian Literature, 1976, vol. 4.

<sup>31</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 176.

<sup>32</sup> Записки мечтателей, 1919, № 1.

<sup>33</sup> Белый А. Символизм, с. 446.

<sup>34</sup> Упоминание имени баденского философа может показаться здесь малооправданным, поскольку в романе его «Я» (в отличие от имени Канта, вокруг которого построена сложная образная система) не фигурирует. Но теоретико-критические работы А. Белого с прямыми ссылками на Риккерта (см., например, Белый А. Символизм, с. 3, 71, 566) подтверждают, что обусловившее «обратную перспективу» «Петербурга» понимание сознания как высшей (т. е. более реальной, чем внешняя действительность) и надличной (т. е. общей для всех людей) реальности восходит у него к Риккерту. Что же касается главного учения Риккерта, А. Белый прямо писал в 1922 г., что он «при помощи видоизменения Риккерта и сочетания его с ницшеанством пытался создать философию жизненных ценностей» (Эпопея, № 2).

<sup>35</sup> См. об этом: Пустыгина Н. Г. 1) Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург», ст. 1—Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1977, т. 28, вып. 414;

2) Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург», ст. 2.— Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1981, т. 32, вып. 513.

<sup>36</sup> В. Шкловский справедливо отмечает, что в антропософии А. Белого привлекало учение о многоплановости явления (Шкловский В. Пять человек знакомых. Заккнига, 1927, с. 5, 8); то же самое можно сказать и об отношении А. Белого к теософии; его подход к тому и другому был далек от каноничности, из-за чего Р. Штейнер называл А. Белого плохим антропософом.

<sup>37</sup> О трактовке темы революции и реакции в романе «Петербург» см.: Тагер Е. Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия.— В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. 1908—1917. М., 1972, с. 280—283.

<sup>38</sup> Излюбленные термины А. Белого-теоретика (см., например: Белый А. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930, с. 190).

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

Макогоненко Г. П. (Ленинградский университет). Поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и русский реализм 1830-х годов (Пушкинское начало в поэме Лермонтова) . . . . .	3
Отрадин М. В. (Ленинградский университет). Сюжет в романах Д. В. Григоровича . . . . .	34
Маркович В. М. (Ленинградский университет). Между эпосом и трагедией (О художественной структуре романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо») . . . . .	49
Муратов А. Б. (Ленинградский университет). Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX в. . . . .	77
Зельдхейн-Деак Ж. (Будапештский университет). К проблеме реминисценций в «малой» прозе И. С. Тургенева . . . . .	99
Кирай Д. (Будапештский университет). Раскольников и Гамлет — XIX век и Ренессанс (Интеллектуально-психологический роман Ф. М. Достоевского) . . . . .	112
Ковач А. (Будапештский университет). Жанровая структура романов Ф. М. Достоевского. Роман-прозрение . . . . .	144
Бялый Г. А. (Ленинградский университет). Категория добра и пользы в учении и творчестве Л. Н. Толстого . . . . .	170
Руденко Ю. К. (Ленинградский университет). Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса) . . . . .	184
Рев М. (Будапештский университет). Специфика новеллистического искусства А. П. Чехова («Черный монах») . . . . .	213
Иезуитова Л. А. (Ленинградский университет). О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX — начале XX в. (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров) . . . . .	228
Силард Л. (Будапештский университет). Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) . . . . .	265

ИБ № 1985

**Проблемы поэтики  
русского реализма XIX века**

Редактор *К. М. Успенская*

Художник оформитель *О. Н. Советникова*

Художественный редактор *А. Г. Голубев*

Технический редактор *А. В. Борщева*

Корректоры *Н. М. Каплинская, М. В. Унковская*

Сдано в набор 11.04.84. Подписано в печать 19.09.84. М-22372. Формат бум. 60×90<sup>1/16</sup>. Бум. тип. л. 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 18,0. Усл. кр.-отт. 18,19. Уч.-изд. л. 21,3. Тираж 10 000 экз. Заказ 1332. Цена 2 руб.

Издательство ЛГУ им. Жданова. 199164, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Республиканская ордена «Знак Почета» типография им. П. Ф. Анохина  
Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.

185630, Петрозаводск, ул. «Правды», 4.

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ  
В 1985 г. СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:**

**Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — начала XX в.:**  
Межвуз. сб./Под ред. Г. П. Макогоненко.  
13 л., 2 р.

В сборнике рассматриваются весьма актуальные и вместе с тем малоизученные проблемы истории и теории реализма: проблема историзма русской реалистической литературы (эволюция историзма, качественное своеобразие отдельных этапов этого процесса, его преломление в различных родовых и жанровых формах реалистической литературы), роль символа в реалистических системах, проблемы реалистической поэтики (диалогическое начало в лирике, связь между характером диалога и типом сюжета в романе, роль образа и категории игры в поэтике реалистической прозы).

Сборник предназначен для исследователей русской литературы, преподавателей и аспирантов филологических факультетов университетов и педвузов, для всех, интересующихся историей русской литературы.



**Муратов А. Б. Тургенев — новеллист (1870—1880-е годы). 10 л., 75 к.**

Монография является продолжением двух книг автора о позднем творчестве Тургенева — «И. С. Тургенев после „Отцов и детей“ и „Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867—1871 годов“», опубликованных Издательством ЛГУ в 1972 и 1980 гг. и получивших положительную оценку в печати. В монографии рассматривается отношение Тургенева к разночинцу («Часы», «Пунин и Бабурин», «Рассказ отца Алексея»), а также изменение художественной манеры писателя и его отношения к литературе о народе (последние рассказы «Записок охотника»), соотношение романтизма и реализма в его творческом методе («Гайнственские повести», «Сон», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»).

Книга предназначена для литературоведов (преподавателей литературы, аспирантов и студентов-филологов), а также всех, интересующихся историей русской литературы.

**ЗАЯВКИ**

**НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:  
191186, ЛЕНИНГРАД, НЕВСКИЙ ПР., Д. 28,  
МАГАЗИН № 1 «ДОМ КНИГИ»  
ОТДЕЛ «КНИГА — ПОЧТОЙ».**

2 руб.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА